

Der Band enthält Ergebnisse der neueren Forschung zur österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Die 18 Beiträge beschäftigen sich mit der Zeit vom frühen 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, umspannen ein methodisch breites Spektrum und fokussieren zumeist Autorinnen und Autoren, haben aber auch Illustrationen, Verlage und Zeitschriften im Blickfeld.

KJLF  
18



# Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis

Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung II

Herausgegeben von  
Susanne Blumesberger, Wynfrid Kriegleder  
und Ernst Seibert

Blumesberger/Kriegleder/Seibert (Hgg.)  
Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis II

isbn 978-3-7069-1091-0



www.praesens.at

PR<sup>ae</sup>SENS

Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich  
Band 18

PR<sup>ae</sup>SENS

PR<sup>ae</sup>SENS

Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich  
Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft  
für Kinder- und Jugendliteraturforschung

Herausgegeben von  
Susanne Blumesberger, Petra Herczeg, Stefan Krammer,  
Wynfrid Kriegleder, Susanne Reichl, Sonja Schreiner

---

**Band 18**


# Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis

Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder-  
und Jugendliteraturforschung II

Mit einem Geleitwort von Moritz Csáky

**Herausgegeben von  
Susanne Blumesberger, Wynfrid Kriegleder  
und Ernst Seibert**

Praesens Verlag

Gefördert von der Stadt Wien Kultur  **Stadt  
Wien** Kultur

© 2021 der gedruckten Ausgabe:  
Praesens Verlag | <http://www.praesens.at>

Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

Cover-Gestaltung: Praesens Verlag

Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

ISBN: 978-3-7069-1091-0  
DOI: 10.23783/9783706910910

Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine  
Bearbeitungen Lizenz



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

MORITZ CSÁKY	
Geleitwort	9
Vorwort	13
ERNST SEIBERT	
Zur Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich und ihrer Erforschung. Ein Abriss in vier Hochphasen mit einem bibliographischen Anhang zur Thematisierung des Forschungsfeldes	
On the History of Children's and Youth Literature in Austria and research in the field. An outline in four peak phases with a bibliographical appendix devoted to the field of research	21

## Postromantisches Kindheitsbild

SEBASTIAN SCHMIDELER	
Bilderlust und Farbenfreude. Kulturelles Bildgedächtnis und österreichisches Kinder- und Jugendbuch im langen 19. Jahrhundert	
The desire for images and joys of colour. Collective cultural visual memory and Austrian books for children and young people in the long 19th century	37
THOMAS GANN	
Glutensprühige Phantasie. Adalbert Stifters „Der Haideknabe“ als Lesebuchtext	
Adalbert Stifter's „Der Haideknabe“ as a text in a reader	63
SVEN HAKON ROSSEL	
Hans Christian Andersen zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen. Kindergeschichten oder Erwachsenenliteratur	
Hans Christian Andersen between folk tales and literary fairy stories. Children's stories or literature for grown-ups	87

MAREN CONRAD

*Waldblumen* von Otilie Friedmann als prekäre Literatur. Eine exemplarische Revision nichtkanonisierter Erzählungen des 19. Jahrhunderts

Otilie Friedmann's *Waldblumen* as precarious literature. An exemplary revision of non-canonized stories in the 19th century

109

### **Vom fin de siècle zum finis austriae. Die frühen Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts**

ERNST SEIBERT

Wie begann das „Jahrhundert des Kindes“ in Österreich? Kinder- und Jugendliteratur im ersten Jahrzehnt nach 1900

How did the „century of the child“ begin in Austria? Children's and Youth Literature in the first decade after 1900

131

KATHRIN POKORNY-NAGEL

Künstler als Illustratoren um 1900. Der Wegbereiter Felician von Myrbach und seine Netzwerke

Artists as Illustrators around 1900. The trailblazer Felician von Myrbach and his networks

157

THERESIA DINGELMAIER

Vergessene Märchenwelten aus einer verlorenen Zeit. Die Märchensammlungen der österreichischen Autorinnen Antoinette von Kahler und Helene Scheu-Riesz

The forgotten worlds of the fairytale from a long-lost time. The collections of fairytales by the Austrian writers Antoinette von Kahler and Helene Scheu-Riesz

177

VERONIKA PFOLZ

Propaganda für Kinder. Die *Bobby-Bär-Bildgeschichten* in *Das Kleine Blatt*  
Propaganda for children. The illustrated Bobby Bear stories in the newspaper *Das Kleine Blatt*

193

JÖRG THUNECKE

Illustrationen in Hermynia Zur Mühlens Kunstmärchen  
Illustrations in Hermynia Zur Mühlens' *contes littéraires*

209

GUNDA MAIRBÄURL

Ernst H. Gombrichs *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* – eine Spurensuche  
 Ernst H. Gombrich's *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* – a search  
 for traces 247

**Vom Traditionalismus zur literarischen Emanzipation.  
 Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg**

ANNA LEHNINGER

„Kinder! *Unsere Zeitung* kommt“. Eine kommunistische Kinder- und  
 Jugendzeitschrift in Österreich zwischen 1946 und 1960 im Spiegel ihrer  
 Illustrationen  
 „Hey kids! *Unsere Zeitung* is coming! A communist magazine for children  
 and young people in Austria between 1946 and 1960 as mirrored in its  
 illustrations 285

WILFRIED GÖTTLICHER

Die langen 1950er-Jahre und ihre Fibeln. Österreichische Gesellschafts-  
 und Kulturgeschichte im Spiegel von Erstlesebüchern  
 The primers of the long 1950s. Austrian social and cultural history  
 mirrored in first reader books 307

TERESA CAÑADAS GARCÍA

Leo Katz als Kinderbuchautor. Ein gescheiterter Versuch?  
 Leo Katz as an author of children's books. A failed attempt? 331

SUSANNE BLUMESBERGER

Doris – ein Mädchen zwischen schwarz und weiß. Gerta Hartls „Kleine  
 Herz“-Reihe zwischen Enttabuisierung und Verschleierung  
 Doris – a girl caught between black and white. Gerta Hartl's "Kleine  
 Herz" book series as a mixture of eliminating taboos and covering them up 349

JANA MIKOTA

Wiederentdeckt: Die Bilderbücher von Bettina Ehrlich  
 Re-discovered: the picture books of Bettina Ehrlich 373



MURRAY G. HALL Buchforschung und Verlagsgeschichte als integrierende Methoden der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung Book and publishing history as an integrating element in the study of children's and youth literature	387
Namensregister	415

# Geleitwort

Moritz Csáky

Die Veröffentlichung von neuen Beiträgen zur Kinder- und Jugendliteratur mag ein willkommener Anlass sein, sich der Relevanz dieses literarischen Genres erneut zu vergewissern. Es sind vor allem zwei Aspekte, auf die ich hier kurz aufmerksam machen möchte.

Erstens: Kinder- und Jugendbücher werden von Erwachsenen geschrieben, sie sagen daher mehr über die Gedankenwelt und Mentalität jener aus, die die Verfasser dieser Bücher sind, als über die Kinder und Jugendlichen, an die sich diese Schriften richten. Das heißt, es sind im Grunde genommen die Wertvorstellungen eines konkreten sozialen Umfelds, die eine Autorin, ein Autor in die Erzählungen einbringt, Wertvorstellungen, die Kindern oder Jugendlichen vermittelt werden sollen. Diese auktoriale Funktion „ist also charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweisen bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.“ (Foucault 1999a, 38) In einem Autor bündeln sich diese unterschiedlichen synchronen und diachronen Diskurse seiner Lebenswelt freilich zumeist unbewusst. „Meine Werke“, meinte Goethe kurz vor seinem Tod, „sind von Tausenden verschiedenen Individuen genährt, Unwissenden und Weisen, Geistreichen und Dummköpfen. Die Kindheit, das reife Alter, das Greisentum, alle haben mir ihre Gedanken, ihre Fähigkeiten, ihre Seinsart dargeboten, ich habe oft die Ernte gesammelt, die andere gesät hatten. Mein Werk ist das eines Kollektivwesens und trägt den Namen Goethe.“ (Hamacher 2011, 10) Eine Autorin beziehungsweise ein Autor könnte man daher „als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts“ ansehen. (Foucault 1999b, 63) Daher ist die Kinder- und Jugendliteratur zunächst wesentlich aufschlussreicher für das soziale oder kollektive Gedächtnis ihres Umfelds, für dessen Positionierung innerhalb eines literarischen Feldes, (Bourdieu, 1999) das heißt für die Gedankenwelt der Erwachsenen, für die Wertvorstellungen einer bestimmten Gesellschaft oder für die Diskurse einer bestimmten Zeit, als für dessen Adressaten. Die Kinder und Jugendlichen sollten ja erst durch diese Literatur in einen Gedächtnisraum eingeführt werden, der jenem der Erwachsenen entspricht und den die Jugendlichen durch diese Texte als einen mit ihnen gemeinsamen Gedächtnisraum erfahren und sich diesen anzueignen vermögen. Insofern erweist sich freilich der jugendliche Rezipient dieser Literatur im Sinne von Novalis auch als ein „wahrer Leser“, als ein „erweiterter Autor“, der an der konstitutiven Konstruktion solcher Wertvorstellungen ganz wesentlich mitbeteiligt ist: „Der wahre Leser muß

der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält.“ (Novalis 1978, 282)

Zweitens: Aus dem bislang Gesagten folgt, dass die Intention und Funktion der Kinder- und Jugendliteratur nicht zuletzt darin besteht, einen kulturellen Gedächtnisraum zu organisieren, zu indoktrinieren, zu implementieren und zu verfestigen, dessen Inhalte, im Sinne der erwachsenen Autorinnen und Autoren, möglichst eindeutig erinnert werden sollten. In einem Fragment „über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern“ hat Walter Benjamin zwar gemeint, sollte es „überhaupt etwas wie die platonische Anamnese“ geben, „so hat es bei den Kindern statt, deren Anschauungsbilderbuch das Paradies ist. Am Erinnern lernen sie; was man ihnen an die Hand gibt, soll die Farbe des Paradieses wie die Flügel der Schmetterlinge ihren Schmelz noch an sich tragen, soweit überhaupt Menschen sie einem Blatte zu verleihen verstehen.“ (Benjamin 1985a, 124) Tatsächlich besteht die unausgesprochene Absicht dieser Literatur in erster Linie nicht darin, bloß paradiesische Farben hervorzurufen, sondern in das Gedächtnis der Kinder Wertvorstellungen der Erwachsenen zu implementieren. Folgt man Michel Foucault, handelt es sich bei dem Prozess der Einübung in diese Wertvorstellungen im Grunde genommen, wie zum Teil bei der späteren Schulausbildung, um eine Machtdemonstration, um „eine Ritualisierung des Wortes, eine Qualifizierung und Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte, die Bildung einer zumindest diffusen doktrinären Gruppe, eine Verteilung und Aneignung des Diskurses mit seiner Macht und seinem Wissen“. Dies gilt gleichermaßen für die Vermittlung von Inhalten der Kinder- und Jugendliteratur: „Was ist denn das ‚Schreiben‘ [...] anderes als ein ähnliches Unterwerfungssystem, das vielleicht etwas andere Formen annimmt, dessen große Skandierungen aber analog verlaufen“. (Foucault 1999b, 73) Die Wertvorstellungen der Erwachsenen stellen sich, folgt man Sigmund Freud, als ein „Über-Ich“, als eine Machtinstanz gegenüber jungen Menschen dar und haben aufgrund von „Tribsublimierungen“ keineswegs die von Walter Benjamin beschworenen paradiesischen Erinnerungen, sondern vermutlich zumindest auch Angstzustände zur Folge und können zu Verursachern von individuellen und kollektiven Neurosen werden. (Freud 2001, 63)

Angesichts dieser zwei Aspekte, die ich hier nur anzudeuten vermochte, erscheint es in der Tat lohnend, sich mit der Kinder- und Jugendliteratur kritisch auseinanderzusetzen und deren Inhalte vor allem *auch* als soziale Konstrukte zu identifizieren. So kann man auch einer berechtigten Forderung von Walter Benjamin gerecht werden, „Kritik als Grundwissenschaft der Literaturgeschichte“ gelten zu lassen: eine „grundsätzliche Scheidung von Literaturgeschichte und Kritik ist abzulehnen.“ (Benjamin 1985b, 173, 174)

## Literatur

- Benjamin, Walter (1985a): Zu einer Arbeit über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften Bd.VI: Fragmente vermischten Inhaltes. Autobiographische Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 123-124.
- Benjamin, Walter (1985b): Die Aufgabe des Kritikers. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften Bd.VI: Fragmente vermischten Inhaltes. Autobiographische Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 171-175.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1999a): Was ist ein Autor? In: Foucault, Michel: *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien*. Hg. von Jan Engelmann, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 30-48.
- Foucault, Michel (1999b): Die Ordnung des Diskurses. In: Foucault, Michel (1999b): *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien*. Hg. von Jan Engelmann, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 54-73.
- Freud, Sigmund (2001): Das Unbehagen in der Kultur. In: Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Eingeleitet von Alfred Lorenzer und Bernard Görlich. 7. Aufl., Frankfurt a. Main: Fischer, S. 31-108.
- Hamacher, Bernd (2011): *Johann Wolfgang von Goethe. Entwürfe eines Lebens*, Darmstadt: WBG.
- Novalis (1978): *Vermischte Bemerkungen/Blüthenstaub*. In: *Novalis Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München, Wien: Carl Hanser.

Moritz Csáky, Emer. o. Prof. für Allgemeine Geschichte der Neuzeit und Österreichische Geschichte an der Universität Graz. Mitglied der Österreichischen und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Publikationen u. a.: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* (2019). *Das Gedächtnis der Städte, Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* (2010). *Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region* (2019).

moritz.csaky@chello.at



## Vorwort

Die Arbeit an dem vorliegenden Buch begann im Grunde bereits 2008, als wir in der Schriftenreihe „Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich“ einem Sammelband mit dem Titel *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis* die prospektiv gedachte Bandnummer 1 hinzufügten. Damit sollte die Absicht einer Fortsetzung und möglichst anhaltenden Weiterführung des Projekts signalisiert werden. Die damalige Publikation ging auf zwei Veranstaltungen der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteratur-Forschung“ (ÖG-KJLF) zurück: Im Oktober 2006 wurde an der Universität Wien das Symposium „Wissen in historischen Kinder- und Schulbüchern“ mit einer gleichnamigen Ausstellung von Werken aus den bislang noch unentdeckten, aber reichhaltigen Beständen der Universitätsbibliothek abgehalten;<sup>1</sup> das zweite Symposium wurde in Gedenken des zehnten Todestages der Kinderbuchsammlerin und -forscherin Johanna Monschein 2007 an der Österreichischen Nationalbibliothek veranstaltet.<sup>2</sup> Selbstverständlich konnten damit die reichen Bestände an Kinder-, Jugend und Schulbüchern in beiden Institutionen nicht ausreichend dokumentiert und kommentiert werden, aber immerhin waren einige Türen in Wissensräume aufgetan, deren Existenz unverständlicherweise lange im Verborgenen geblieben war.

Insbesondere die Österreichische Nationalbibliothek hat inzwischen in aufwändigen Digitalisierungsverfahren Licht in diese Wissensräume gebracht,<sup>3</sup> aber Digitalisierung bedeutet erst einmal nur langfristige Sicherung des Bestandes. Es bedarf zusätzlich einer umfassenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Material. Welche Bedeutung das Genre Kinder- und Jugendliteratur in früheren Generationen und Jahrhunderten tatsächlich hatte, ist heute weithin in Vergessenheit geraten, und erst wenige Pionierarbeiten aus den letzten zwei bis drei Jahrzehnten haben die Aufmerksamkeit der Kulturwissenschaften auf die Vermittlung von Wissen in vergangenen Zeiten gelenkt, in denen das Buch fast das ausschließliche Medium für Bildung an sich und insbesondere für die Bildung von Kindern und Jugendlichen war, oft mit Illustrationen, deren Qualität bis heute fasziniert. Wenn man sich derzeit in der Kinder- und Jugendbuchforschung vorwiegend der gegenwärtigen Literatur und deren medialen Weiterentwicklungen widmet, ist diese Gewichtung durchaus verständlich. Es sollte jedoch mit der Ausbreitung der historischen Dimensionen kein Gegensatz betont werden. Vielmehr liegt in der Differenzierung zwischen einem Alten und einem Neuen Fach auch in diesem Forschungszweig das Bemühen, den Gewinn bei der Erarbeitung neuer Sichtweisen im wechselseitigen Blick zwischen den Disziplinen zu sehen. Der systemische Zugang auf das Genre stellte sich in zahlreichen Lehrveranstaltungen an öster-

reichischen Universitäten immer wieder ein. Insbesondere sei eine permanente Ringvorlesung am Institut für Germanistik in Wien von 2011 bis 2016 hervorgehoben. Eine Auswahl aus diesen Vorlesungen wurde bereits in dem von Wynfrid Kriegleder, Heidi Lexe, Sonja Loidl und Ernst Seibert herausgegebenen Band *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur* (Praesens, Wien 2016) veröffentlicht. Eine weitere Auswahl an Vorträgen mit dem Schwerpunkt auf vergessene österreichische Kinder- und Jugendliteratur erscheint nun in erweiterten und aktualisierten Fassungen in diesem Band, für den erfreulicherweise noch eine Reihe zusätzlicher Beiträger\*innen gewonnen werden konnte.

Der vorliegende Sammelband ist weitgehend chronologisch aufgebaut, die Beiträge umspannen die Zeit vom frühen 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart und fokussieren zumeist Autorinnen und Autoren, haben aber auch Illustrationen, Verlage und Zeitschriften im Blick.

In seinem Geleitwort betont **Moritz Csáky** die Relevanz der Kinder- und Jugendliteratur in unserer Gesellschaft und verweist, den Gedanken Michel Foucaults, Pierre Bourdieus, Walter Benjamins und Novalis' folgend, auf zwei Aspekte. Die Autor\*innen bringen Wertvorstellungen eines konkreten sozialen Umfelds in die Erzählungen ein, wobei sich unterschiedliche synchrone und diachrone Diskurse ihrer Lebenswelt zumeist unbewusst bündeln. Kinder und Jugendliche sollen mit diesem Genre in einen gemeinsamen Gedächtnisraum eingeführt werden, der jenem der Erwachsenen entspricht. Die Intention und Funktion der Kinder- und Jugendliteratur besteht damit nicht zuletzt darin, einen kulturellen Gedächtnisraum zu organisieren, zu indoktrinieren, zu implementieren und zu verfestigen, dessen Inhalte, im Sinne der erwachsenen Autor\*innen, möglichst eindeutig erinnert werden sollten. Die Absicht von Kinderliteratur ist es demnach nicht, nur paradisiische Farben hervorzurufen, sondern in das Gedächtnis der Kinder Wertvorstellungen der Erwachsenen zu implementieren. „Es ist in der Tat lohnend, sich mit der Kinder- und Jugendliteratur kritisch auseinanderzusetzen und deren Inhalte vor allem *auch* als soziale Konstrukte zu identifizieren“, so Csáky.

**Ernst Seibert** schlägt in seinem Beitrag eine literarhistorische Epochengliederung vor, anhand deren die Eigendynamik der Kinder- und Jugendliteratur-Geschichte in Österreich gegenüber der gesamtdeutschen Entwicklung sichtbar wird. Dabei differenziert er zwischen den Anfängen in der österreichischen Aufklärung, die von interkonfessionellen, aber auch innerkatholischen Spannungen geprägt ist, der Ära des romantischen Kindheitsbildes, in der aus den Kronländern nach Wien gekommene Autoren die Szene dominieren, der Epoche von 1900 bis 1938, die an die Wiener Moderne anknüpft, und einer vierten Phase nach 1945, die sehr traditionalistisch begann und nach einem Paradigmenwechsel um 1970 eine „innovative Gegenbewegung“ hervorrief. In jeder dieser „Hochphasen“, so

Seibert, habe sich letztlich eine gegen „Verengung und Reduktion“ auftretende Richtung durchgesetzt.

**Sebastian Schmideler** weist in seinem Beitrag auf die mangelnde materialbasierte Dimension der historischen Kinderbuchforschung hin. Gewiss ist dieser Aspekt, verbunden mit der geringeren Verfügbarkeit der Quellen sowie einem offensichtlichen Mangel an interdisziplinären Expertisen, ein ganz wesentlicher Grund für den Rückstand der historischen Kinderbuchforschung im Allgemeinen, besonders aber in Österreich. Schmideler geht von einigen Grundlagenwerken der einschlägigen Forschung in Österreich aus und ortet vor diesem Horizont mehrere Desiderate; als besonders bedauerlich nennt er als vergessenes Terrain die Illustrationen der Vorjugendstilzeit. Dabei bezieht sich Schmideler etwa auf das Werk von Artur Rümann über *Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland*, entwirft also ein Tableau kulturhistorischer Feldforschung, in der Österreich noch bedauerliche Lücken aufweist. Mit einigen Beispielen aus dem in Wien ansässigen Heinrich F. Müller-Verlag sowie mit österreichischen Anschauungsbüchern der Biedermeierzeit führt Schmideler exemplarisch eine Aufhellung dieses Desiderates vor.

Mit der Novelle *Das Haidedorf* nimmt sich **Thomas Gann** einen jener Texte Adalbert Stifters vor, die eher außerhalb des Kanons stehen, obwohl er ursprünglich nicht nur für Stifters eigene Sammlung *Studien* gedacht war, sondern auch für seine Anthologie *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen und in andern zu weiterer Bildung vorbereitenden Mittelschulen*, die Stifter als k.k. Schulinspektor explizit für Kinder und Jugendliche konzipierte. Gann vergleicht die drei Druckfassungen des *Haidedorfs*, verweist auf zeitgenössische Literatur, zum Beispiel auf Jean Paul oder auch auf das Kindheitsbild von Johann Gottfried Herder, und fragt, welche Überlegungen das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht bewogen haben mögen, das gesamte Lesebuch und insbesondere *Das Haidedorf* abzulehnen. Er zeigt, dass Stifters Novelle bzw. einzelne Passagen in den Überarbeitungen auch Momente einer biblischen Poesie enthalten, also eine Verschränkung von Religion und Dichtung, was zur Ablehnung geführt haben könnte. Stifters Konzept „humaner Bildung“ auf der Basis Herders stand offenbar in Konflikt mit den „staatlich-institutionellen Vorstellungen christlicher Bildung“, genauer: einer katholischen Bildung.

In seinen Überlegungen zur Positionierung von Hans Christian Andersen zwischen Volks- und Kunstmärchen sowie zwischen Kindergeschichten und Erwachsenenliteratur geht **Sven H. Rossel** von einer aufschlussreichen Beobachtung aus. Wenn man in einer Buchhandlung in Wien nach Andersen fragt, wird man zumeist in die Kinderbuchabteilung verwiesen; so auch in vielen anderen Ländern, außer in Dänemark. Dort, im Geburtsland des Autors, wird man zunächst nach der Al-



tersgruppe gefragt und bei Interesse an den Texten selbst in die Allgemeine Beltristik geführt. In seinen Interpretationen einer Reihe von Andersens Märchen, unter anderen *Die Geschichte einer Mutter*, *Der Tannenbaum* und *Die wilden Schwäne*, differenziert Rossel die unterschiedlichen Zugangsweisen. Zur Sprache kommen auch Bildbeigaben in bibliophilen Ausgaben, die in den 1910er- und -20er-Jahren in Wiener Schriftenreihen für Kinder erschienen und die Rezeption Andersens in Österreich dokumentieren. Dieser auf Österreich fokussierte Aspekt wird in einem bibliographischen Anhang erweitert, der auf Andersen-Ausgaben verweist, die von der Jahrhundertwende bis 1938 in Wien erschienen.

Das von Martin Mulsow übernommene Konzept eines „prekären Wissens“ wendet **Maren Conrad** auf eine spezifische Form von Kinder- und Jugendliteratur als Ort der literalen Kodifizierung gesellschaftlich brisanter Wissensbestände und -dynamiken an. Diese heuristisch innovative Methode bestätigt exemplarisch an einem Text österreichischer Provenienz, den *Waldblumen* von Ottilie Friedmann (1862), den Begriff eines „postromantischen“ Kindheitsbildes. Ein weiterer aufschlussreicher Begriff ist der eines „Negativkanons“, der sich auf Werke bezieht, die sich nicht in ein bestimmtes Epochenkonzept fügen und eben deshalb als vergessene Schlüsseltexte von besonderem Interesse sind. Mit Ottilie Friedmann, deren in einem Nachruf in der *Neuen Freien Presse* von 1891 gedacht wurde, holt Conrad eine Autorin aus der völligen Vergessenheit zurück, für die die Bezeichnung des „Negativkanons“ besonders zutrifft. Nicht zuletzt der Vergleich mit Theodor Storm und mit Gottfried Keller rückt die Erzählung Friedmanns in einen Kontext, der für künftige Forschungen von wegweisender Bedeutung sein könnte. **Ernst Seibert** widmet sich der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur um 1900, die in der bisherigen Forschung zwar unter dem Aspekt der Bildillustrationen bereits gewürdigt wurde, deren textliche Innovationen aber zu wenig beachtet worden sind. In einem „kollektivbiographischen“ Vorgehen spürt der Beitrag dem Reflex des zeitgeschichtlichen psychologischen/psychoanalytischen Diskurses (Freud, Adler, C.G. Jung, Charlotte Bühler) in den Werken unterschiedlichster Autoren nach, konstatiert aber in den gleichzeitigen Periodika auch einen „Rückgriff auf Klassiker der Allgemeinliteratur wie Goethe oder die Romantiker“, deren Texte freilich vor allem hinsichtlich ihrer psychologischen Gestaltung auf Interesse stoßen. Eine patriotisch-kaisertreue Gesinnung ist in den Texten um 1900 allerdings ebenfalls dominant.

Felician von Myrbach (1853-1940), „bei dem sämtliche Fäden der Grafik- und Buchkunstbewegung der beginnenden Moderne zusammenlaufen“, wie **Kathrin Pokorny-Nagel** den Maler, Illustrator und Kunstprofessor im Umfeld der Wiener Secession charakterisiert, wird in ihrer Darstellung als eine Persönlichkeit im Hintergrund erkennbar, die für die Entwicklung des Bilder- und Kinderbuches

bedeutsamer ist als manche seiner Proponenten selbst. Dass er unter anderem auserkoren war, den repräsentativen Prachtband *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* des Kronprinzen Rudolf zu illustrieren, mag diesem Nimbus vielleicht etwas Gewicht verleihen, mehr gewiss die Ernennung 1899 zum Direktor der Kunstgewerbeschule, eine Funktion, in der er zusammen mit Josef Hoffmann, Alfred Roller und Koloman Moser, später auch mit Rudolf von Larisch und Franz Cizek die Institution durchgreifend reorganisiert hat. Die von Myrbach eingeleiteten Innovationen kommen in diesen Jahren der Buchkunst und insbesondere der im Sinne der Kunsterziehungsbewegung geradezu neu erfundenen Gattung des Kinderbuches zugute, was Pokorny-Nagel auch mit zahlreichen Bildbeispielen anschaulich demonstriert.

**Theresia Dinglmaier** beschäftigt sich mit Märchensammlungen und zeigt, wie die Gattung vor allem in der kriegsgeprägten Zeit des frühen 20. Jahrhunderts als Lebenshilfe und dichterische Bewältigung fungieren konnte. Nach einer Einführung in die österreichische Märchentradition stellt sie die Werke von Helene Scheu-Riesz und Antoinette von Kahler näher vor, deren Märchen für eine welt-offene, kindgerechte Gesellschaft plädieren. Beide Autorinnen waren jüdischer Herkunft, beide mussten vor dem Antisemitismus fliehen. Sowohl Antoinette von Kahlers *Märchen aus der schlimmen Zeit* (1922) als auch Helene Scheu-Riesz' *Märchen aus dem All* sind pazifistisch und politisch engagiert, greifen Themen wie den Krieg und den Nationalismus auf und zeigen Strategien für deren Überwindung.

**Veronika Pfolz** analysiert die „Bobby-Bär“-Bildgeschichten auf der Kinderseite der ab 1927 erscheinenden massentauglichen sozialdemokratischen Tageszeitung *Das kleine Blatt* und fragt nach deren politischer Intention, also nach „Propaganda für Kinder“. Kinderseiten sind in dieser Zeit im gesamten publizistischen Spektrum ein übliches Mittel, Kinder nicht nur politisch, sondern auch zu Werbezwecken zu beeinflussen. Wie Pfolz an einigen Beispielanalysen zeigt, wurden die überaus populären Bobby-Bär-Comics zunächst im Sinn der Sozialdemokratie funktionalisiert, nach 1934 und vor allem nach 1938 aber auch im Sinn der jeweils neuen politischen Machthaber weiterverwendet bzw. missbraucht.

Hermynia Zur Mühlens Sammlung proletarischer Märchen unter dem Titel *Was Peterchens Freunde erzählen* und die Geschichte ihrer wiederholten Neuauflagen seit 1921 sind ein besonderes Beispiel für die künstlerisch begleitete Erneuerungsbewegung der Kinderliteratur in den Jahrzehnten bis in die frühe Nachkriegszeit nach 1945. **Jörg Thunecke** verfolgt in seinem Beitrag den Werdegang dieser Kunstmärchen-Sammlung und erhellt damit auch eine wesentliche Phase der Kinderbuch-Illustrationsgeschichte sowie ihre Wirkungsgeschichte. In ausführlichen Inhaltsangaben weist er auf besondere Handlungsmomente und vergleichend auf ihre oft sehr unterschiedlichen bildlichen Interpretationen durch George Grosz,

John Heartfield, Karl Holtz, Rudolf Schlichter und Heinrich Vogeler hin. Damit breitet er auch ein Spektrum vertiefender motivgeschichtlicher Dimensionen aus, die das Spektrum kinder- und jugendliterarischer Methodik um einen wesentlichen Ansatz zur Erforschung des Genres erweitern.

Ernst H. Gombrichs *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* (1935) steht im Mittelpunkt des Beitrags von **Gunda Mairbäurl**. Es ist das einzige Buch, das der berühmte Kunsthistoriker für Kinder und Jugendliche und das er auf Deutsch geschrieben hat. Das Werk Gombrichs, der der humanistischen Bildungstradition des Wiener jüdischen Bürgertums zuzurechnen ist, kann in der Nachfolge der Geschichtsschreibung Jacob Burckhardts und Egon Friedells verortet werden. Er wendet sich darin gegen eine einseitige Geschichtsbetrachtung und will den erkennenden Menschen ausbilden. Die Arbeit an diesem Buch hat Gombrich sein gesamtes wissenschaftliches Leben begleitet. Ursprünglich als Auftragsarbeit für den arbeitslosen Kunsthistoriker gedacht, wurde es zunächst ein großer Erfolg, von den Nationalsozialisten aufgrund der pazifistischen Haltung verboten, später in zahlreiche Sprachen übersetzt und sehr oft neu aufgelegt. Durch die Einführung eines intendierten Lesers und einen einfachen Stil gelingt es Gombrich, die Aufmerksamkeit der jungen Rezipient\*innen auf Sachthemen und abstrakte Sachverhalte zu fokussieren.

Mit einem in der Kinder- und Jugendliteraturforschung eher vernachlässigten Thema beschäftigt sich **Anna Lehninger**. Sie untersucht die von 1946 bis 1960 im kommunistischen Wiener „Globus Verlag“ erschienene Zeitschrift *Unsere Zeitung*. Dabei stehen vor allem die Illustrationen im Mittelpunkt. Bekannte Illustratorinnen wie Susi Weigel, Else Weichberger oder Susanne Wenger prägten das Erscheinungsbild der Zeitung. Auch die Texte stammten zum Teil von namhaften Autorinnen, wie etwa Mira Lobe und Friedl Hofbauer. Nach einer umfangreichen Charakterisierung der Zeitschrift, die als politisches Gegenstück zur *Wunderwelt* zu sehen ist, streift Lehninger auch die Schmutz- und Schunddebatte anhand der Diskussion über den Abdruck der Fortsetzungsgeschichte *Die Schatzinsel*. Nicht nur als Vermittler von Kinder- und Jugendliteratur sollten Kinder- und Jugendzeitschriften in Zukunft stärker in den Fokus der Forschung gerückt werden, so Lehninger.

**Wilfried Göttlicher** fragt, ob und inwiefern sich in den Fibeln, den Erstlesebüchern, die während der langen 1950er-Jahre an österreichischen Schulen verwendet wurden, der spezifische Zeitgeist jener Epoche widerspiegelt. Dabei konstatiert er als paradoxes Ergebnis, dass sich die Fibeln nach 1945 aus politischen Gründen deutlich von der unmittelbar vorhergehenden nationalsozialistischen Epoche abheben mussten, dass aber die angestrebte Aktualität „teilweise in einer Wende nach rückwärts bestand“. Die detaillierte Analyse ausgewählter

Passagen aus vier Fibeln erweist, dass die in den Landschulen verwendeten Bücher zunächst eine vormoderne ländliche Welt entwarfen und sich nur langsam den Erfahrungen der (ökonomischen) Moderne öffneten, während die in Wien verwendeten Fibeln den „Geist des Roten Wien“ der Zwischenkriegszeit deutlich zurücknahmen. Die Erstlesebücher der Epoche atmen also ganz klar den „Zeitgeist der Großen Koalition der Nachkriegsära“.

**Teresa Cañadas García** erinnert an den jüdischen, kommunistischen Exilautor Leo Katz, der 1940 bis 1949 in Mexiko lebte, ehe er nach Wien zurückkehrte, wo er 1954 starb. Katz veröffentlichte schon im Exil Belletristik. Seine politisch engagierten kinder- und jugendliterarischen Texte konnten erst nach seiner Rückkehr in der DDR erscheinen. Der Beitrag beschreibt einige dieser Bücher näher und verweist darauf, dass manche Werke von Katz bis heute unveröffentlicht in seinem Nachlass liegen, da sie von der offiziellen Literaturpolitik der DDR abgelehnt wurden.

**Susanne Blumesberger** analysiert die von 1958 bis 1978 erschienene *Kleines Herz-Reihe* der österreichischen Autorin Gerta Hartl (1910-1993). Diese sechs Mädchenbücher über das Leben eines dunkelhäutigen Kindes, später einer jungen Frau, im Österreich der Nachkriegszeit greifen, wenn auch verschleiert, das Thema der sogenannten Besatzungskinder auf. Zwar erzählen sie von Ausgrenzung und proklamieren eine anti-rassistische Botschaft, tendieren aber dazu, die österreichischen Verhältnisse zu verharmlosen. Die Protagonistin ist nämlich vor allem in den USA mit dem dortigen Rassismus konfrontiert, während die ihr in Österreich entgegenschlagenden Vorurteile nur angedeutet und vor allem nicht mit der unmittelbaren Vergangenheit in Beziehung gebracht werden. Insofern ist die Buchreihe symptomatisch für die in Österreich lange vorherrschende Tendenz, die unliebsame Vergangenheit zu verdrängen und die eigene Schuld zu externalisieren. Die Bilderbücher von Bettina Ehrlich (1903-1988) hat **Jana Mikota** in ihrem Beitrag wiederentdeckt. Anhand einiger ausgewählter Werke geht sie der Frage nach, ob und wie sich die Exilerfahrungen Ehrlichs in ihren späteren Werken widerspiegeln, und greift auch den nicht genau definierten Begriff des „Nachexils“ auf. Obwohl Bettina Ehrlich zahlreiche Bücher – auf Englisch – verfasste, ist sie heute eher unbekannt. Das Thema Exil ist zwar in ihrem Buch *Cocolo comes to America* (1949) zu erkennen, das von der Ankunft eines Jungen in einem fremden Land handelt, wird im Œuvre Ehrlichs sonst jedoch nicht sehr oft aufgegriffen. Dennoch illustriert sie in einigen ihrer anderen Werke die Zeit des Nachexils. In ihren Bilderbüchern wird auch die Trauer um den Verlust ihrer Heimat Österreich deutlich.

Unter dem Titel „Buchforschung und Verlagsgeschichte als integrierende Methoden der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung“ stellt **Murray G. Hall** in

einem abschließenden Beitrag die Geschichte mehrerer Verlage für Kinder- und Jugendliteratur vor, darunter Jugend & Volk, Jungbrunnen, Ueberreuter, Obelisk, Picus und Dachs, und skizziert die rasanten strukturellen Wandlungen im frühen 21. Jahrhundert, etwa das Verhältnis von Internet und gedrucktem Buch. Er moniert, dass es bis heute keine institutionalisierte Kinder- und Jugendliteraturforschung an der Universität Wien gibt, weshalb die Erforschung der Kinder- und Jugendliteratur vor allem in der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur, am Institut für Kinder- und Jugendliteratur und im Rahmen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung stattfindet. An neueren Trends, die für die Kinder- und Jugendliteraturforschung interessant sein könnten, nennt Hall die All-Age-Bücher, die Lern- und Hörstifte, die Nachfrage nach fremdsprachiger Kinder- und Jugendliteratur und nicht zuletzt die animierten Bilderbücher.

Der Band versammelt also ein inhaltlich und methodisch breites Spektrum neuerer Forschungen zur österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Die Herausgeber\*innen sagen den Beiträger\*innen herzlichen Dank für die gute Zusammenarbeit und überlegen bereits einen dritten Band.

Wien im Mai 2021

Susanne Blumesberger

Wynfrid Kriegleder

Ernst Seibert

### Anmerkungen

- 1 Dazu entstand in der Zeitschrift *libri liberorum* die begleitende Publikation *Verborgenes Kulturerbe. Wissen in historischen Kinder- und Schulbüchern*. Sonderheft. Wien: Praesens 2006. Die Ausgabe ist unter <https://hdl.handle.net/11353/10.1079326> open access verfügbar. Der Folder zur Ausstellung ist unter <https://hdl.handle.net/11353/10.57068> abrufbar.
- 2 Der begleitende Folder ist unter <https://hdl.handle.net/11353/10.295484> verfügbar. Das begleitend entstandene Sonderheft *Die Ästhetik des Unvollkommenen. In Memoriam der Kinderbuchsammlerin Johanna Monschein*, Wien: Praesens 2007, kann unter <https://hdl.handle.net/11353/10.533909> open access eingesehen werden.
- 3 Die Sammlung von Handschriften und alten Drucken der ÖNB besitzt einen umfangreichen Bestand an Kinder- und Jugendliteratur (KJL). Es handelt sich dabei um historisch sowie illustratorisch relevante Drucke vom 16. bis 19. Jahrhundert sowie bibliophile Werke bis ins 21. Jahrhundert. Siehe: <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/handschriften-und-alte-drucke/bestaende/bestandsrecherche/bestandsrecherche-alte-drucke/kinder-und-jugendliteratur>

# Zur Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich und ihrer Erforschung

Ein Abriss in vier Hochphasen mit einem bibliographischen Anhang zur Thematisierung des Forschungsfeldes

## On the History of Children's and Youth Literature in Austria and research in the field

An outline in four peak phases with a bibliographical appendix devoted to the field of research

Ernst Seibert

Der vorliegende Aufriss möchte die charakteristischen Merkmale zusammenfassen, die die Kinder- und Jugendliteratur-Geschichte in Österreich gegenüber der gesamtdeutschen Entwicklung in ihrer Eigendynamik erkennbar machen. Der bibliographische Anhang enthält eine Auswahl in Österreich erarbeiteter Grundlagen zur Entstehung dieses Forschungsfeldes. Kriterium der Auswahl war die ihnen gemeinsame Absicht, über Einzelinterpretationen von Autoren und Werken hinaus gehend literaturhistorische Entwicklungszusammenhänge darzustellen.

Geschichte der österreichische Kinder- und Jugendliteratur, postromantisches Kindheitsbild, periphere Genese der Kinderliteratur in Österreich, Jahrhundert des Kindes in Österreich

The present outline aims to summarise the characteristic features that make the history of children's and young people's literature in Austria recognisable in its own dynamic compared to the development of literature in German-speaking countries as a whole. The bibliographical appendix contains a selection of basic research on the development of this field of research in Austria. The criterion for the selection was their common intention to go beyond individual interpretations of authors and works to present literary historical developmental contexts.

History of Austrian children's and youth literature, post-Romantic childhood image, peripheral genesis of children's literature in Austria, century of the child in Austria

Reflexionen zur mentalitätsgeschichtlichen Identität eines Landes widerspiegeln sich nicht zuletzt auch in der Kinder- und Jugendliteratur und waren daher von Beginn an Thema des Diskurses in der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“, insbesondere hinsichtlich ihrer literarhistorischen

Entwicklung. Der 2006 eigens dazu eingerichtete „Arbeitskreis für historische Kinder- und Jugendbuchforschung“ (AK.hist.KJLF) vereinte verschiedenen Fachdisziplinen, die sich mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigen. Ein besonderer Gewinn war es für die Gesellschaft, dass Moritz Csáky, Leiter des „Instituts für Kulturwissenschaften“ an der ÖAW in der Organisation der Tagungen des AK.hist.KJLF seine Kooperation anbot. Er gehört zu den wenigen renommierten Wissenschaftlern der älteren Generation, die diesem interdisziplinären Diskurs, der jeweils die Grenzen der benachbarten Wissenschaftsfelder überschreitet, ihre Aufmerksamkeit gewidmet haben. Ein Geleitwort Csákys ist in *libri liberorum* 47/48 aufgenommen (Csáky 2016).

Im ersten der beiden Abschnitte seines Geleitwortes greift Csáky Theorieansätze von Jan und Aleida Assmann sowie von Maurice Halbwachs zum kulturellen Gedächtnis auf und führt sie mit der Raumtheorie Henri Lefebres zusammen. Damit wird in faszinierender und origineller Weise eine kulturwissenschaftliche Denkschule ins Spiel gebracht, die dem gegenwärtig sehr intensiven Interesse der Kinderbuch-Diskussion an raumtheoretischen Fragen sehr entgegen kommen müsste. Im zweiten Abschnitt widmet sich Csáky ausgehend von Michel Foucault ganz konkret den Überlegungen, inwiefern Kinderliteratur als konstruierter Gedächtnisraum zu verstehen ist. Mit Berufung auf Sigmund Freud und auf Walter Benjamin gelangt er zum Postulat der Dekonstruktion von Kinderbüchern und Schulbüchern, in denen aber auch erkennbar werden kann, dass sie selbst dieser Aufgabe nachkommen können.

Basierend auf diesen Überlegungen sind im Folgenden vier Hochphasen in Österreich herausgearbeitet in denen diese Funktion der Dekonstruktion durch Infra-gestaltung tradierte pädagogische Normvorgaben als prinzipielle Leitidee einer um Innovation bemühten Kinder- und Jugendliteratur-Entwicklung erkennbar werden sollen.

## **I. Die Anfänge in der österreichischen Aufklärung**

Die Frage nach den literarhistorischen Anfängen einer besonderen für Kinder bzw. für Jugendliche gedachten Literatur ist im Grunde eine poetologische Frage, also die Frage nach einem originären Gattungskonzept, in dem sich die Adressierung, meist schon in der Titelgebung einschlägiger Werke, erkennbar macht und deutlich als eine adressatenspezifische Literatur von den allgemeinliterarischen Genres abhebt. Wie in den anderen Ländern Europas und insbesondere in Deutschland steht der Beginn einer solchen spezifischen Literatursparte auch in Österreich, respektive in der Habsburgischen Monarchie, in engem Zusammenhang mit dem

Prozess der Aufklärung, insbesondere mit der Theresianischen Schulreform, die von Joseph II., dem Sohn und Nachfolger Maria Theresias, fortgeführt wurde. Aber bereits in diesem Horizont zeichnen sich in Österreich wesentlich andere Rahmenbedingungen und Einflüsse ab als in den deutschsprachigen Nachbarländern. Waren dort innovative erzieherische Bewegungen wie vor allem der Philanthropismus, getragen von Persönlichkeiten wie Johann Bernhard Basedow, Christian Gotthilf Salzmann und Joachim Heinrich Campe, bis hin zum Pietismus im Wesentlichen protestantisch geprägt, so brachte man eben diesen Einflüssen im katholischen Österreich höchste Skepsis entgegen. Der Diskurs über Kindheit hatte in Österreich in der Aufklärung grundlegend weniger einen philosophisch-kritischen als vielmehr einen theologisch-affirmativen Hintergrund. Kinderliteratur ist eben unter diesem Aspekt in Österreich als ein fortwährendes Projekt der Aufklärung zu verstehen und steht auch in den nachfolgenden Entwicklungsphasen in einem jeweils angespannteren Verhältnis zu den kirchlichen Instanzen.

Die Skepsis kirchlich dominierter Erziehungseinrichtungen und damit auch des Erziehungsschrifttums gegenüber dem Protestantismus und damit gegenüber der philanthropischen Kinder- und Jugendliteratur währte nicht nur bis zum Toleranzpatent Joseph II. (1781); in den Erblanden, in etwa den Grenzen des heutigen Österreich entsprechend, sowie in den katholischen Regionen der Kronländer Böhmen und Mähren steht Kinderliteratur weiterhin in der Tradition primär konfessioneller Diskussionen. Etwas anders war die Situation im überwiegend protestantischen Ungarn, dessen deutschsprachige Theologen und Erzieher bis 1781 in Deutschland studierten und danach eine rege kinder- und jugendliterarische Publikationstätigkeit in Wien entfalteten. Wenn man dem genannten philanthropischen Dreigestirn Basedow, Salzmann und Campe ein österreichisches gegenüberstellen möchte, so sind das Johann Michael Armbruster (1761-1814), Leopold Chimani (1774-1844) und Jakob Glatz (1776-1831). Armbruster war Immigrant aus Württemberg mit Zwischenaufenthalt in Zürich als Sekretär von Johann Kaspar Lavater und später Herausgeber der *Wiener Zeitung*, Chimani war als Lehrer und Verlagsmitarbeiter in Wien der wohl produktivste Kinderbuchautor und Glatz, aus der Zips im protestantischen Ungarn stammend und in Deutschland Gast im Philanthropin bei Salzmann, war Chimanis protestantisches Pendant in Wien; als Konsistorialrat geistiges und geistliches Haupt der ungarischen Kinder- und Jugendbuchautoren brachte er einen etwas relativierten Philanthropismus nach Wien, in dem sich auch Ansätze eines ökumenischen Denken in dieser Literatursparte erkennen lassen.

Für ein differenzierteres Verständnis der Kinder- und Jugendliteratur in der Entwicklung vom Josephinismus bis in die Zeit des Biedermeier ist es aber erforderlich, sie nicht nur im Spannungsfeld der beiden kontroversen Konfessionen zu



sehen. Vielmehr sind in diesem Spannungsfeld die innerkatholischen Auseinandersetzungen mitzulesen, insbesondere zwischen den Vertretern des in allen Lehr- und Erziehungsbelangen dominanten Jesuitenordens auf der einen und der reformkatholischen Bewegung des aus Frankreich übernommenen Jansenismus auf der anderen Seite, der ab 1773, als der Jesuitenorden aufgeboben wurde, eben in den Erziehungsschriften, also auch und vor allem in den Kinder- und Jugendbüchern, durch einen strengen Rigorismus erkennbar wurde. Die Erziehungsschriften etwa einer Mme. Leprince de Beaumont fanden damals weite Verbreitung durch den Trattner-Verlag, der wie auch Kurzböck und andere Verlage im Kinder- und Jugendbuch weit über die gesamte Monarchie einen florierenden neuen Markt entwickelten; besonders der C.F. Müller-Verlag war dabei auch Wegbereiter für eine künstlerische Ausgestaltung von Kinderbüchern. Man kann für die Geschichte des Kinder- und Jugendbuches in Österreich von der Hypothese ausgehen, dass mehr noch als der Einfluss des Philanthropismus die innerkatholischen Differenzen in Erziehungsfragen von Bedeutung waren, sodass dieser Literatursektor, wenn auch zumeist in verdeckter Form, zu einem Schauplatz dieses theologischen Diskurses wurde. So wäre es auch zu erklären, dass nach der Wiedereinsetzung des Jesuitenordens 1814 der gesamte erzieherische Diskurs der Aufklärung wie auch das Wirken der Jansenisten ganz im Gegensatz zum Philanthropismus in Deutschland fast schlagartig wie ausgelöscht erschien. Spuren dieser moraltheologisch interessanten Diskussion finden sich noch in den Kinderbüchern von J. M. Armbruster, aber auch hier ist nur noch der Name des Autors durch sein journalistisches Wirken als Herausgeber der *Wiener Zeitung* in Erinnerung. Eine besondere Rarität stellt in dieser kontrastiven Szenerie die Kinderbuchsammlung des Kaisers Franz II. /I. dar, die erst in den 1970er-Jahren von Johanna Monschein wiederentdeckt wurde. (Zu all diesen Zusammenhängen vgl. Seibert 1987 bzw. Seibert / Kiegler-Griensteidl 2018). Bereits aus dieser Phase, sowie auch aus den folgenden sind die wichtigsten AutorInnen in der Literaturgeschichte von Wynfrid Kriegleder (2011/2018) aufgenommen.

## II. Postromantisches Kindheitsbild

Während sich in Deutschland und in den anderen europäischen Ländern im 19. Jahrhundert bestimmte Kinderbücher im Laufe von mehreren Lesenerationen und anhaltend bis heute zu Klassikern der Kinderliteratur entwickelten, wird man ein unmittelbares Pendant dazu aus Österreich kaum ausfindig machen. Diesem scheinbar negativen Befund, der nicht auf einen Mangel an einschlägiger Literatur, eher auf einen Mangel an Popularität der Autorschaft zurück geht, steht ein eigen-

artiges Phänomen gegenüber, das man als eine zweite Hochphase der Kinderbuchentwicklung bezeichnen kann: In Österreich wird im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert erkennbar, dass das Genre Kinderliteratur zu einem erheblichen Teil von Literaturschaffenden der Allgemeinliteratur gleichsam adaptiert wird, deren Werke dann durch Tradierung durch mehrere Generationen teils bis heute Klassikerstatus erreichten. Das gilt etwa für Charles Sealsfield (1793-1864) und seinen Roman *Tokeah oder die weiße Rose* (1828) und *Das Kajütbuch* (1841), für Adalbert Stifter (1805-1868) und seine Novellen-Sammlung *Bunte Steine* (1853), für Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) und einzelne Tiererzählungen aus *Ein Buch für die Jugend* (1912), für Franz Karl Ginzkey (1871-1963) und seinen Populärklassiker *Hatschi Bratschis Lufiballon* (1904), für Franz Molnár (1878-1952) und seinen Schülerroman *Die Jungen der Paulstraße* (1907), in dem erstmals das Motiv des Kinderkollektivs zur Darstellung kommt, und schließlich für Felix Salten (1869-1945) mit seinem späteren Welterfolg *Bambi* (1923). Das eigentliche Paradoxon besteht darin, dass all die Genannten und viele mehr, etwa auch A.Th. Sonnleitner (1869-1939) mit seinen von ihm selbst so bezeichneten „Kulturrobinsonaden“, aus den Gebieten der ehemaligen Kronländer (Böhmen, Mähren und Ungarn) immigriert sind und offenbar mit ihren Kinderbüchern gegen das von ihnen in den Erblanden bzw. in der Haupt- und Residenzstadt Wien vorgefundene Kindheitsbild und die damit verbundenen (klerikalen) Autoritätsstrukturen angeschrieben haben. Der einzige namhafte und anhaltend rezipierte Kinderbuch-Repräsentant aus den Erblanden, also aus dem Gebiet des heutigen Österreich, gleichsam die Ausnahme von der Regel, ist der aus der Steiermark stammende Volksdichter Peter Rosegger (1843-1918) mit *Waldjugend* (1897) und dem 1902 erschienenen Roman *Als ich noch ein Waldbauernbub war*, die von den Hamburger Jugendbuch-Ausschüssen hoch gepriesen wurden. (Vgl. Seibert 2018a)

### III. Vom fin de siècle zum finis austriae

Die in der Kinder- und Jugendliteratur ungemein kreative Epoche von der Jahrhundertwende bis 1938 ist erst 2008 durch das Standardwerk von Friedrich C. Heller in sehr repräsentativer Form erkennbar geworden, womit geradezu erschreckend deutlich wurde, dass eine weitere, dritte Hochphase der österreichischen Kinderbuch-Geschichte über die Jahrzehnte hinweg abermals nur weit unter ihrer eigentlichen Bedeutung Beachtung gefunden hatte. In Hellers akribischer Dokumentation und Kommentierung von rund 1300 Kinder- und Jugendbüchern wird erkennbar, dass in diesen Jahrzehnten enorme Modernitätsschübe stattgefunden haben, die vor allem mit den Illustrationen von Künstlern im Um-

kreis der „Wiener Werkstätte“ ein eigenes kulturelles Schaffensfeld eröffnet haben. Die Erinnerung daran wurde durch den Zweiten Weltkrieg völlig aufgelöst, aber auch danach bis zum Ende des Jahrhunderts nicht wiedererweckt. Dieses Versäumnis ist der österreichischen Jugendbuchszene der Nachkriegszeit anzulasten, die (wenn auch verständlicherweise) vollauf damit beschäftigt war, Friedenserziehung und die Idee des „guten Jugendbuches“ zu vermitteln. Dabei griff sie, von Richard Bamberger geleitet, in anachronistischer Sicht auf Heinrich Wolgast als Mentor der Hamburger Jugendschriftenbewegung zurück. Auf diese Weise wurden nicht nur die Jahre 1938-1945 ausgeblendet, sondern damit gleich auch das ganze Jahrhundert-Drittel davor. Man muss Bamberger zum einen zu Gute halten, dass er in seiner Wirkungszeit in den 1950er- und -60er-Jahren sehr wohl auch historische Kenntnisse zutage gefördert hat und eigentlich der einzige diesbezügliche Forscher war, an den man in Österreich anknüpfen konnte. (Bamberger 1984) Zum andern aber standen diese ersten Skizzen, zusammen gefasst in einem ausführlichen, immer noch studierenswerten Beitrag im Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur, völlig im Schatten seiner immensen lesepädagogischen Aufbauarbeit bzw. in deren Diensten, insofern für ihn immer der pädagogische Zweck von Kinder- und Jugend-Literatur und die in ihnen aufscheinenden Erziehungsziele die wichtigste Kriterien der Beurteilung waren.

Zum Teil schon von Bamberger genannt und zum einen von Heller um ein Vielfaches erweitert, zum andern von der Frauenbiographie-Forschung, im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur besonders von Susanne Blumesberger, vorangeführt, (Blumesberger 2014) eröffnet sich in der Ersten Republik ein weiterer Großraum des Kinderbuchschaffens, vielfach auch schon mit Widerständen gegen den aufkeimenden Nationalsozialismus, also mit mehr oder minder spürbarer politischer Ausrichtung. (Seeber 1998) Neben den schon genannten Namen Salten, Sonnleitner und Ginzkey, die mit ihren Kinder- und Jugendbüchern nicht unmittelbar politisch agierten, sind die wichtigsten, mehr oder minder deutlich der Sozialdemokratie zugehörend, in chronologischer Folge nach dem Lebensalter: Helene Scheu-Riesz (1880-1970), die nach 1918 mit ihren Reihenbändchen vielleicht am deutlichsten an die Wolgast-Ideen anknüpft, Hermynia Zur Mühlen (1883-1951) mit Beispielen der proletarischen Kinderliteratur, ebenso Béla Balázs (1884-1949) mit der völlig neuen, proletarischen Märchenform in *Das richtige Himmelblau* (1925), Alma Johanna Koenig (1887-1942) mit ihrem Gudrun-Roman (1925), Auguste Lazar (1887-1970) mit *Sally Bleistift in Amerika* (1935) und dann bereits auch in die Zeit nach 1945 fortschreibend Adrienne Thomas (1897-1980) mit *Die Katrin wird Soldat* (1930), Friedrich Feld (1902-1987) mit *Tirilin reist um die Welt* (1931) beginnend, Alex Wedding (1905-1966), enger mit der DDR verbunden, Hertha Pauli (1906-1973) mit dem Roman um eine verwahrloste Nachkriegsjugend-

gend *Jugend nachher* (1959) und Anna Maria Jokl (1911-2001) mit *Die Perlmutterfarbe* (1939) beginnend. Neben dieser Riege, die sich politisch aufklärerisch gegen die zunehmend faschistischen Strukturen wendet, nicht wenige von ihnen der Exil-Literatur zugehörend, gibt es neben vielen heute unbekanntem einige weitere bekannte Namen zu nennen wie Annelies Umlauf-Lamatsch (1895-1962), die in den 1920er-Jahren mit naiv-kindertümlichen Geschichten beginnend zur Populärklassikerin, dann aber in der NS-Zeit mit nicht geringerer Naivität zur Mitläuferin wird und nach 1945 noch lange schreibend sich eilends zu rehabilitieren versteht; Alma Holgersen (1896-1976) ist vorrangig mit Mädchenbüchern hervorgetreten, ihr eigentlich interessantes Werk ist aber *Der Aufstand der Kinder* (1935). Ein besonderer Fall ist Karl Springenschmid (1897-1991), der wie Umlauf-Lamatsch ebenfalls in den frühen 1920er-Jahren mit zeittypischen, originell-heiteren Umwelterzählungen durchaus sinnvoll zu einer neuen Kinderliteratur nach 1918 beiträgt, dann jedoch in den 1930er-Jahren nicht nur Mitläufer, sondern als Organisator der Bücherverbrennung in Salzburg 1938 erklärter NS-Mitstreiter wird und diese Denkweise auch in seinen jugendadressierten Berg-Romanen nach 1945 fortschreibt. Nochmals in einem ganz anderen Feld einer Autortypologie dieser Zeit stehen die beiden Autoren Ernst Gombrich (1909-2001), mit *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* (1935) und Karl Hartl (1909-1979) mit *Wie ... wann ... wo* (1936), die im naturwissenschaftlich bzw. geschichtswissenschaftlich aufklärenden Sachbuch neue Maßstäbe setzen.

Wenn man die hier zumindest am Rande erwähnte politische Propagandaliteratur der NS-Zeit oder auch schon des Ständestaates beiseitelässt, zumal ihre Nicht-Zugehörigkeit zu Kinder- und Jugendliteratur als fortgesetztes Projekt der Aufklärung eigentlich außer Frage steht, haben wir es mit einem sehr breiten Feld literarischer Innovationen von Stoffen, Themen und Motiven zu tun, deren generelle österreichspezifische Charakteristik jedoch bislang noch kaum untersucht wurde. Sowohl bei der Konzentration auf ein Fortwirken der Jugendschriftenbewegung (Bamberger) als auch bei der Aufmerksamkeit auf die besonderen künstlerischen Gestaltungen als Fortwirken der Kunsterziehungsbewegung (Heller) fällt auf, dass beide Erklärungsabsätze eigentlich anachronistisch erscheinen. Ursprünglich im norddeutschen, protestantischen Raum Hamburg um 1900 forciert, sind sie in der mentalitätsgeschichtlich noch monarchistisch orientierten, nunmehr aber republikanisch sich ausrichtenden Hauptstadt, dem nunmehr „Roten“ Wien, zeitversetzt, und ihre scheinbar verspätete Attraktivität ist nur bedingt erklärbar. Es ist zu vermuten, dass diese dritte Hochphase der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur in den 1920er- und -30er-Jahren als Leitidee ein weiteres österreichspezifisches Paradigma aufweist und dass diese sowohl räumliche als auch zeitliche Verlagerung von Leitgedanken der Jahrhundertwende

in das Wien nach 1918 auch einen weiteren Ideenansatz in sich birgt, der seinen Ursprung in Wien hat: die Psychoanalyse Freuds und das psychoanalytische Kindheitsbild, das bereits vor 1914 in Diskussion stehend nun halb bewusst und halb unbewusst bei den österreichischen Kinderbuchschaffenden zur Herausforderung wird, und dies vermutlich mehr als in Deutschland, wo in den 1920er-Jahren mit Erich Kästner eine ganz andere Kinder- und Jugend(buch)diskussion beginnt. Das psychoanalytische Kindheitsbild ist in der Kinderliteratur in Wien nach 1918 mehr spürbar als greifbar, aber es ist seiner Eigenart entsprechend latent präsent, und dies bei vielen der genannten Kinderbuchschaffenden von Felix Salten, der mit Freud in Verbindung stand, bis zu Anna Maria Jokl, die sich (bei C. G. Jung) zur Psychoanalytikerin ausbildete.

#### **IV. Von einengendem Traditionalismus zu literarischer Emanzipation**

Der schon mehrfach genannte Mentor einer österreichischen Jugendschriftenbewegung nach 1945, Richard Bamberger, ist in gewisser Weise selbst Teil der kinder-literarhistorischen Entwicklung. Wenngleich ihm die Repräsentanten der Klassiker-Epoche sowie auch der Hochphase in den Jahren der Ersten Republik bewusst waren, hat er mit seinem strategischen Rückgriff auf Heinrich Wolgast, in dessen Tradition er die Organisation des „Österreichischen Buchklubs der Jugend“ verortete, eigentlich mehr einen Traditionsbruch bewirkt als eine Tradition fortgesetzt. Bamberger ist aber auch insofern indirekt Teil der geschichtlichen Entwicklung, als er mit dem Buchklub und der Idee des „guten Jugendbuches“ eine unvergleichlich einflussreiche Institutionalisierung und damit ein Autostereotyp der Kinder- und Jugendbuchschaffenden von derartiger Intensität bewirkte, dass der sogenannte Paradigmenwechsel um 1970 in Österreich als autonome innovative Gegenbewegung gegen ein System der Didaktisierung von Kinder- und Jugendliteratur zu verstehen ist. Näher besehen ist dieser Prozess natürlich eine über die Jahrzehnte sich erstreckende Ausdifferenzierung des Handlungssystems, bei dem das Verdienst Bambergers gewiss darin liegt, mit dem Buchklub einerseits den Ausbau des Kinder- und Jugendbuch-Marktes und des einschlägigen Verlagswesens sehr wirksam unterstützt und andererseits das Interesse der Lehrerschaft an Kinder- und Jugendliteratur maßgebend gefördert zu haben.

Aus den 1950er-Jahren sind die frühen Werke von Karl Bruckner, Vera Ferramikura und Mira Lobe hervorzuheben sowie die phantastischen Erzählungen *Vevi* und *Feuerfreund* von der aus Kärnten stammenden Erica Lillegg, die zunächst in Deutschland entdeckt wurde. Eines der wichtigsten Werke aus den 1960er-Jahren ist der damals heftig umstrittene Roman *Das Schattennetz* von Käthe Recheis, der

mit den autobiographischen Erinnerungen an die Kriegs- und Nachkriegszeit sowohl formal als auch inhaltlich ein neues Narrativ aufbaute. Weitere anhaltend diskutierte Werke dieses Jahrzehnts sind die Sagen- und Mythenbearbeitungen von Auguste Lechner sowie die Fortführung der als genuin österreichisch zu verstehenden Gattung der phantastischen Erzählung mit Mira Lobes *Die Omama im Apfelbaum*. Am Ende dieses Jahrzehnts steht die Gründung der legendären „Gruppe der Wiener Kinder- und Jugendbuchautor/-innen“, in der Renate Welsh und Christine Nöstlinger mit ihren frühen Werken die meiste Aufmerksamkeit hervor riefen. Nun beginnt aber eigentlich unübersehbar besonders in Österreich ein neues Phänomen Platz zu greifen, die Produktion von Kinderbüchern jenseits des Bereiches des oben so genannten Autostereotyps. Schon 1965 war *Brav sein ist schwer* von Marlen Haushofer erschienen, von einer Autorin also, die außerhalb des vertrauten Handlungssystems stand, in den 1970er-Jahren gefolgt von dem mehrmals neu aufgelegten Ferienroman Barbara Frischmuths, *Ida und Ob* (1972) und Felix Mitterers *Superhenne Hanna* (1977).

Die Produktion von Kinderbüchern namhafter Autorinnen und Autoren der Allgemeinliteratur hat sich in den folgenden Jahren und Jahrzehnten ungemein vervielfacht. In den 1980er- und 1990er-Jahren sind es neben den Kinder- und Jugendbuchautor/-innen Martin Auer, Vera Ferra-Mikura, Mira Lobe, Christine Nöstlinger, Käthe Recheis, Oskar Jan Tauschinski und Renate Welsh Werke von Autor/-innen der Allgemeinliteratur wie Barbara Frischmuth, Elfriede Gerstl, Peter Handke, Paulus Hochgatterer und Friederike Mayröcker, aus denen sich allmählich eine kinderliterarische Parallelszene entwickelt; nach 2000 setzt sich dieser Trend zum Cross-over in auffällig vermehrter Weise fort. Diese auffällige und für Österreich vermutlich typische Vermehrung der Parallelszene wurde schon öfter bemerkt, ließe sich erweitern mit Werken etwa von Milo Dor, Franzobel, Wolf Haas, Michael Köhlmeier, Teresa Präauer, Michael Stavarič, Peter Turrini und Heinz R. Unger, bedarf aber auch der Interpretation, die vermutlich darin liegt, dass mit der Gründung der „Gruppe“ um 1970 (s.o.) gegenüber dem vorangehenden Metier der Kinder- und Jugendbuchszene gleichsam der Schritt in das Genre des literarischen Kinderbuches gesetzt wurde, der von den zuletzt genannten Literat/-innen mitgegangen wird, ein Schritt, der vor 1970 nur in Ausnahmefällen erkennbar war. Damit bestätigt sich aber auch, dass im Grunde in allen vier Hochphasen der Kinder- und Jugendbuchentwicklung in Österreich eine Ähnlichkeit darin besteht, dass sie jeweils gegen eine Verengung und Reduktion auf erzieherische Zielsetzungen auftreten, und dabei die Tendenz zur Cross-over-Literatur als Literatur nicht vorweg für Kinder, sondern über Kindheit, nicht selten auch erwachsenenadressierte Kindheitsliteratur, sich durchsetzt.

## Resümee in Forschungsetappen

### *1980er-Jahre*

Eine erste umfassende Darstellung zur Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur ist die von Bamberger 1984, die bei genauer Lektüre immer noch überraschende Einzelheiten und Einschätzungen bietet. Bamberger sieht jedoch mit eher pädagogisch fokussiertem Interesse kaum Unterschiede zu Entwicklungen in Deutschland oder in anderen Ländern.

Mit der Dissertation von Seibert 1987 wird der Versuch unternommen, die für Österreich grundsätzlich anderen, vor allem konfessionellen Rahmenbedingungen der Aufklärung und im Biedermeier auszuloten und mit einem breiten Textkorpus (665 Titel Primärliteratur) zu belegen.

### *1990er-Jahre*

Einen weiteren, fundamentalen Ansatz hat Johanna Monschein 1994 mit ihrer ausführlichen bibliophilen Dokumentation der kaiserlichen Kinderbuchsammlung vorgelegt. Darin werden 187 Titel der Kinderbuchsammlung in der Fideikommissbibliothek ausführlich analysiert. Grundlage dafür war ihre Entdeckung dieser kaiserlichen Sammlung (bis dahin war sie der Öffentlichkeit unbekannt), die in Teilen bereits in der Ausstellung der ÖNB (Monschein 1979) präsentiert wurde (Monschein 1994).

Im Sammelwerk von Ewers / Seibert 1997, das auf eine Tagung in Deutschland zurückgeht, wird mit 16 Beiträgen aus Österreich und 7 aus Deutschland erstmals die gesamte österreichische kj-literarhistorische Entwicklung in thesenartigen Zugängen behandelt.

Ursula Seeber bringt 1998 mit *Little Allies* erstmals ausführlich und umfassend das Thema Kinderliteratur im Exil in die Diskussion, die bis dahin völlig in Vergessenheit geraten war bzw. nur in einigen wenigen verstreuten Einzelstudien zum Bewusstsein gekommen war.

### *2000er-Jahre*

Ende 1999 Gründung der ÖG-KJLF; ab 2000 beginnen mehrere Projekte, u.a. der Arbeitskreis für historische Kinder- und Jugendbuch-Forschung (AK.hist. KJLF), der in zehn jährlich abgehaltenen Sitzungen tagte und regelmäßig in der Zeitschrift *libri liberorum* dokumentiert wurde.

Mit der Habilitationsschrift *Kindheitsmuster*, Seibert 2005, liegt ein Versuch vor, die auch mentalitätsgeschichtlich zu verstehende Sonderentwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nochmals in einem weiteren, bis in die Gegenwart reichenden Rahmen zu erläutern.

Heller 2008 betritt insofern völliges Neuland, als der von ihm dargestellte Zeitraum 1890-1938 erstmals in einem sehr betont kulturgeschichtlichen Aspekt verstanden wird. Gestützt auf die Autopsien von 1294 Werken, die v.a. hinsichtlich der Illustration ausführlich dokumentiert sind, wird die Kinderbuchentwicklung in diesen Jahrzehnten in ausführlichen Beiträgen erstmals in ihrer eigentlichen Tragweite erkennbar gemacht.

Ebenfalls 2008 erschien der auf zwei Symposien des AK.hist.KJLF der ÖG-KJLF (s.o.) zurückgehende Tagungsband zu „Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis“ (Seibert / Blumesberger 2008)<sup>1</sup>

### *2010er-Jahre*

Der Aufsatz von Seibert 2011 schlägt eine Periodisierung der gesamten Kinderbuchentwicklung in Österreich vor, der durch den vorliegenden Versuch der vier Hochphasen etwas genauer ausdifferenziert wird.

Das Lexikon von Blumesberger 2014 ist das Ergebnis eines Projektes zur Frauenbiographie-Forschung, das ebenfalls den gesamten Zeitraum von der Aufklärung bis zur Gegenwart erfasst und damit eine spezifische Basis für literaturhistorische Aspekte anbietet.

Das Heft *libri liberorum* 47/48 (Gittinger / Mairbäurl 2016) widmet sich dem Thema Identitäten. Moritz Csáky, als Leiter des Instituts für Kulturwissenschaften an der ÖAW insbesondere dem AK.hist.KJLF (s.o.) verbunden, verfasst ein ausführliches Vorwort, in dem er eine wissenschaftstheoretische Fundierung der KJL-Forschung ausbreitet. (Csáky 2016)

Das Heft *libri liberorum* 50 (Seibert / Kiegler-Griensteidl 2018) versucht, die bis dahin angewachsenen Ansätze zur Erforschung der „Kinderliteratur in Wien um 1800“ zusammenzufassen.

Fünf Aufsätze von Seibert 2013-2016 bieten eine Basis zur Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die als Grundlage für Vergleiche im internationalen Horizont gedacht sind.<sup>2</sup> Mit dem Aufsatz von Seibert im vorliegenden Buch wird ein Zyklus abgeschlossen, der in fünf Arbeiten (2016-2020) die Entwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellt.<sup>3</sup>

### **Literatur:**

Bamberger, Richard (1984): Österreich [Lexikonartikel]. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. 3 Bde. u. I Erg.Bd., hg. von Klaus Doderer. Weinheim und Basel: Beltz (Bd. 2, S. 593-603).

Blumesberger, Susanne (2014): Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. 2 Bde. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.



- Csáky, Moritz (2016): Kinder- und Jugendliteratur. Einige Aspekte zu ihrer kulturwissenschaftlichen Bewertung. In: libri liberorum H. 47/48, S. 11-23.
- Ewers, Hans-Heino/Seibert, Ernst (Hgg.) (1997): Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Wien: Buchkultur.
- Gittinger, Kerstin/ Mairbäurl, Gunda (Hg.): Österreichische Identitäten (2016). Wien: Praesens (libri liberorum Heft 47-48,
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Kriegleder, Wynfrid (2011): Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien, Praesens Verlag. (2. verb. Aufl. 2014; 3. korr. u. erw. Aufl. 2018).
- Monschein, Johanna (1979): Europäische Kinderbücher vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek. 17. Mai bis 14. September 1979. Wien.
- Monschein, Johanna (1994): Kinder- und Jugendbücher der Aufklärung. Aus der Sammlung Kaiser Franz' I. von Österreich in der Fideikommissbibliothek an der österreichischen Nationalbibliothek. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.
- Seeber, Ursula (Hg.) (1998): Little Allies / Kleine Verbündete. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Picus Verlag.
- Seibert, Ernst (1987): Jugendliteratur im Übergang vom Josephinismus zur Restauration, mit einem bibliographischen Anhang über die österreichische Kinder- und Jugendliteratur von 1770-1830. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag.
- Seibert, Ernst (2005): Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt/Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften. (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hrsg. von Hans-Heino Ewers, Christine Garbe, Bernhard Rank und Rüdiger Steinlein Bd. 38).
- Seibert, Ernst (2011): Spuren und Konturen einer Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer Österreichischen Literaturgeschichte. Thematische Festschrift zur Feier des 70. Geburtstags von Herbert Zeman in Zusammenarbeit mit Wynfrid Kriegleder hg. von Christoph Fackelmann. Wien: LIT Verlag, S. 309-320.
- Seibert, Ernst/Blumesberger, Susanne (Hgg.) (2008): Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung Bd. I (= Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich“ Hg. von Ernst Seibert und Heidi Lexa, Band II, Wien: Praesens.
- Seibert, Ernst (2018a): Die periphere Genese der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Alexandra Millner/Teller, Katalin (Hgg.): Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 133-154.
- Seibert, Ernst/Kiegler-Griensteidl, Monika (Hgg.): (2018b): Kinderliteratur in Wien um 1800. Praesens, Wien. (= libri liberorum H. 50).

## Anmerkungen

- 1 Inhaltsverzeichnis von Seibert / Blumesberger 2008, auch abrufbar unter <https://phaidra.univie.ac.at/o:12328>  
**KINDERBUCH**  
Otto BRUNKEN: Methoden der historischen Kinderbuchforschung – Zur Genese der Kölner Handbücher  
Ernst SEIBERT: Zur Bedeutung von Traditionstexten und Schlüsseltexten in der historischen Kinderbuchforschung  
Susanne BLUMESBERGER: „Der flüchtige Geist des Weibes“. Mädchenerziehung in historischen Kinderbüchern  
Gunda MAIRBÄURL: Ordnung und Chaos: Johann Sigmund Stoys Bilder-Akademie und Friedrich Justin Bertuchs Bilderbuch  
Gertraud MARINELLI-KÖNIG: Historische Kinderliteratur – Ein Speicher des Gedächtnisses  
Klara LÖFFLER: Der kleine Elmayer. Zur Einübung von Selbstverständlichkeiten  
Friedrich C. HELLER: Über einige Desiderata zur historischen Kinderbuch-Forschung in Österreich  
**SCHULBUCH**  
Helmut ENGELBRECHT: Zur Aussagekraft bildlicher Quellen für die Geschichte von Erziehung und Unterricht in Österreich  
Helmut ENGELBRECHT: Österreichische Bildungsgeschichte – Schwierigkeiten, Aufgaben, Wünsche  
Walter DENSCHER: Vom k. k. Schulbuchverlag zur Schulbuchaktion Online  
Othmar SPACHINGER: Zur Entwicklung des Schulbuchs seit der Aufklärung  
Gisela TEISTLER: Das Schulbuch und seine Erforschung als Aufgabe für die Wissenschaft  
Gabriele MAUTHE: Abecedarium, ABC-Bücher, Buchstabierbüchlein – Wie und womit Kinder lesen lernten. Kostbare Beispiele aus der Österreichischen Nationalbibliothek  
Monika KIEGLER-GRIENSTEIDL: X wie Xenophon. Bilderfibeln und Bücher zum Lese-, Schreib- und Sprachunterricht aus der Sammlung Nebehay in der Österreichischen Nationalbibliothek  
Oskar ACHS: Innovationen auf dem Schulbuchsektor im Rahmen der Glöckel'schen Schulreform  
Walter KISSLING: Guten Morgen in der Ersten Republik! Aufsteh- und Waschszenen in österreichischen Erstlesebüchern 1918-1933
- 2 Zur österreichischen Kinder- und Jugendliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts  
Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1950er-Jahren – eine „Abgelegte Zeit“? – in: *kj&m* 13.3/2013, S. 23-33.  
Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1960er-Jahren – Abkehr vom Jugendschrifttum. – in: *kj&m* 14.2/2014, S. 64-69.  
Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1970er-Jahren – Autonomie gegenüber den Institutionen. – in: *kj&m* 15.1/2015, S. 70-79.  
Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1980er-Jahren – forciertes gesellschaftspolitisches Erwachen. – in: *kj&m* 15.4/2015, S. 70-79.  
Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1990er-Jahren – Abkehr von einer „sozialpartnerschaftlichen Ästhetik“. – in: *kj&m* 16.3/2016, S. 66-73.
- 3 Die Arbeiten zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts  
Wie begann das „Jahrhundert des Kindes“ in Österreich? Kinder- und Jugendliteratur im ersten Jahrzehnt nach 1900. – Beitrag im vorliegenden Buch.  
Identitätsprofile der Klassiker österreichischer Kinder- und Jugendliteratur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. – in: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Erster Weltkrieg: Kindheit, Jugend und Literatur. Deutschland, Österreich, Osteuropa, England, Belgien und Frankreich. Peter Lang Edition, Frankfurt am Main u.a., 2016, S. 169-187.  
Der Erste Weltkrieg in der Kinder- und Jugendliteratur: Kriegsertüchtigung als Ende der Tugendlehre? – in: Hannes Stekl, Christa Hämmerle u. Ernst Bruckmüller (Hrsg.): Kindheit und Schule im Ersten Weltkrieg. New academic press, Wien 2015, S. 205-231.  
Profile einer Neuen Sachlichkeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der 1920er-Jahre. – in: *libri liberorum* 51, 2020.  
Innovation und Ideologieverdacht. Interpretationen zur österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der 1930er- und 1940er-Jahre in kollektiv-biographischer Sicht – in: Caroline Roeder (Hg.): *Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder- und Jugendmedien*. J.B. Metzler – Springer Verlag, Berlin 2020, S. 93-111.

Ernst Seibert, Priv.-Doz. Dr., geb. 1946, Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie. 1997-99 Mitarbeit am DFG-Projekt Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur an der Univ. zu Köln, 1999 Begründung der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ sowie der Fachzeitschrift *libri liberorum* und der Schriftenreihe *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien mit *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur* (Peter Lang 2005); zus. m. S. Blumesberger (Hgg.): *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis* (Praesens 2008). Zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Monographie: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche* (UTB 2008). Zus. m. W. Kriegleder, H. Lexe u. S. Loidl (Hgg.): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur* (Praesens 2016).  
ernst.seibert@univie.ac.at



Postromantisches Kindheitsbild



# Bilderlust und Farbenfreude Kulturelles Bildgedächtnis und österreichisches Kinder- und Jugendbuch im langen 19. Jahrhundert

## The desire for images and joys of colour Collective cultural visual memory and Austrian books for children and young people in the long 19th century

Sebastian Schmideler

Das österreichische Bildgedächtnis ist mit Blick auf das Kinder- und Jugendbuch im „langen 19. Jh.“ selektiv. Der Beitrag erläutert Ursache und Wirkung dieser Beobachtung. Gezeigt wird an anschaulichen Beispielen, weshalb es notwendig ist, die Illustrationsgeschichte dieses Zeitraums für das Kinderbuch aus Österreich neu zu bestimmen. Dabei wird vor allem deutlich, dass Österreichs Beitrag in besonderer Weise anschlussfähig für eine europäische Perspektive auf das illustrierte Kinderbuch ist.

Illustrationsgeschichte des österreichischen Kinder- und Jugendbuches, Europäischer Buchmarkt, Erste Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts, Verlag Heinrich Friedrich Müller

Austrian visual memory is selective with regard to books for children and young people in the “long 19th century”. This article explains the cause and effect of this observation. Using examples, it is shown why it is necessary to re-assess the illustrative history of this period for the children’s book from Austria. It becomes especially clear that Austria’s contribution is particularly suitable for a European perspective on the illustrated children’s book.

Illustration history of the Austrian book for children and young people, european book market, Early and middle 19th century, Heinrich Friedrich Müller publishing company

## Österreichs Beitrag zum kulturellen Bildgedächtnis der Illustrationsgeschichte im Kinder- und Jugendbuch

Wenn es um den Anteil Österreichs an einer europäischen Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur im Prozess der Modernisierung und einer auch sozialhistorisch relevanten Kindheit in der Moderne geht (vgl. *Kindsein in Wien* 1992), rückt die Frage des über die Generationen hinweg wirksamen kulturellen Gedächtnisses in den Fokus des akademischen Interesses. Im kinder- und jugendliteraturwis-

senschaftlichen Diskurs wird dabei auffallend häufig auf erzählende Kinder- und Jugendliteratur als Referenzkontext verwiesen; auch in der österreichischen Forschung sind hier besonders eindrückliche und nachhaltige Ergebnisse erzielt worden (vgl. Seibert/Blumesberger 2008).<sup>1</sup>

Allerdings umfasst die Geschichte des Kinder- und Jugendbuchs auch eine materialbasierte Dimension. Sie rückt das Buchobjekt als Artefakt in den Mittelpunkt. Eine derartige Herangehensweise verharret nicht nur auf der Ebene des Textes als Analyse- und Interpretationsgrundlage des kulturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinns. Gerade historisch interessierte österreichische Kinder- und Jugendbuchspezialistinnen und -forscher wie Johanna Monschein (Monschein 1979; Monschein 1994), Friedrich C. Heller (Heller 2008) und auch zentral bedeutsame Buchhistoriker wie Murray G. Hall (bezogen auf die erste Hälfte des 20. Jhs. Hall 1985) haben dieser Dimension der Analyse des Buchobjekts im spezifisch österreichischen Kontext in der wünschenswerten Klarheit besonderen Wert zugemessen.

Nicht zuletzt auf der Basis der gründlichen Berücksichtigung dieser Objektivität und Materialität des Buchs wurde hauptsächlich im Vergleich zur Forschungsgeschichte bspw. in der Bundesrepublik Deutschland ein erfreulicher österreichspezifischer Mehrwert des Wissenschaftsertrags erbracht. Dieser Materialitätsaspekt umfasst, neben Einbandforschung, die Analyse von Typografie, Buchschmuck wie Vignetten, Ornamente oder Arabesken und Papier im Kontext der Buchgestaltung, die gründliche Untersuchung von Verlags- und Buchhandelskontexten etc. in besonderer Weise die Ebene der Illustration bzw. Buchgrafik. Diese Ebene ist im Kinder- und Jugendbuch für zahlreiche Gattungen und Genres wie bspw. das Bilderbuch oder das illustrierte Kinderbuch konstituierend. An dieser interdisziplinären Schnittstelle trifft sich Kinder- und Jugendbuchforschung als materialbasierte Objektforschung mit der Erforschung des kulturellen Bildgedächtnisses<sup>2</sup>

Die bisherigen buchwissenschaftlichen Betrachtungen zu diesem Gegenstandsfeld erscheinen *cum grano salis* gleichwohl insgesamt vergleichsweise selektiv. Sie konzentrieren sich überwiegend auf exponiert hervorgehobene Zeiträume, die als ästhetische Blütezeit und Hochphasen inauguriert wurden.

Das österreichische Bildgedächtnis des Kinder- und Jugendbuchs erinnert sich, so könnte man konstatieren, mit Vorliebe an besonders herausragende Leistungen seiner Geschichte (Ausnahmen bestätigen wie stets die Regel: vgl. Tanzwirth 1997). Es folgt damit einem gängigen Muster der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung, die ästhetische Innovationsleistungen akzentuiert. Man wendet sich Entwicklungen zu, die einen besonderen kunst-, buch- und illustrationshistorischen Mehrwert im Spannungsfeld von Tradition, Konvention und Innovation hervorbrachten.

Die unausweichliche Folge für das kulturelle Gedächtnis ist: Es weist dadurch bedeutende Lücken auf. Es leidet gewissermaßen an partieller Amnesie. Das nicht so Aufsehen Erregende, das Typische, Populäre, Alltägliche, vielleicht auch das ästhetisch lediglich Gebrauchsfähige, das diesen herausragenden Mehrwert eines gegenüber dem Konventionellen und Traditionellen ästhetischen Überschusses von Innovationen nicht per se aufweist, gerät aus dem Blick.

Diese Art der mehr oder minder retrograden Wahrnehmung lässt Entwicklungslinien unberücksichtigt, die für Prozesse der Kinder- und Jugendliteratur von nicht nebensächlicher Bedeutung waren. Diese Zeugen von Entwicklungslinien haben es aber im Unterschied zu den ästhetischen Höchstleistungen und den hervorragenden Produktionen der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nicht geschafft, im kulturellen Bildgedächtnis der Geschichte des Kinder- und Jugendbuchs bewahrt und in Erinnerung behalten zu werden.

Sie sind dennoch von zentralem Interesse als Gegenstand von Grundlagenforschung: Die wissenschaftliche Analyse und Interpretation der engen Verquickung von Kinder- und Jugendbuch und Bild bzw. Illustration gehören zu den Grundvoraussetzungen einer objekt- und materialbasierten, kulturwissenschaftlichen Kinder- und Jugendbuchforschung. Unabhängig von Fragen der ästhetischen Bewertung gilt die zutreffende Beobachtung des Illustrationshistorikers Hans Ries: „Das Kinder- und Jugendbuch ist traditionell ohne Illustrationen kaum denkbar“ (Ries 1984, 296). Ein besonders bedauerliches Opfer dieses Gedächtnisverlusts sind die vergessenen Illustrationen der Vorjugendstilzeit im österreichischen Kinder- und Jugendbuch.

Wie konnte es dazu kommen? Zu dieser Entwicklung des kulturellen Gedächtnisses in der Kinder- und Jugendbuchforschung Österreichs trug die bislang dominante Vorliebe eines publizistisch einflussreichen Teils der historischen Kinderbuchforschung der Generation nach Johanna Monschein und Christian M. Nebehay nicht unwesentlich bei. Ihre herausragende Sammel- und Forschungsleistung ist durch vorzügliche, überaus gründliche, in die Breite und Tiefe der Analyse von Phänomenen gehende Gesamtdarstellungen vorbildlich dokumentiert (Heller 2008 u.a.). Der damit unweigerlich ausgelöste und somit verschärfte Selektionsvorgang des Bildgedächtnisses hatte Folgen. Hierzu ein Beispiel: Dass historisch betrachtet der Anteil Österreichs für die an der sogenannten Hochkunst orientierte Buch- und Illustrationskunst um 1900 besonders prägend war, ist in Standardwerken und Spezialuntersuchungen in der wünschenswerten Deutlichkeit für diesen Zeitraum vielfach belegt und immer wieder nachhaltig bewiesen worden. Die geleistete Arbeit zum kulturellen Bildgedächtnis am österreichischen Kinder- und Jugendbuch ist hier sehr ertrag- und erfolgreich gewesen (vgl. Heller 2008 u.v.a.). In der Konzentration auf Wien ist sogar auf die Anschlussfähigkeit und auf Vergleiche zu anderen Zentren wie Berlin hinreichend hingewiesen worden (vgl. bspw. Pohlmann/



Heller 2008). Man kann anhand der Zuschreibungen, die in diesem Zusammenhang buchgrafischen Einzelleistungen der Wiener Werkstätte wie Czeschkas *Nibelungen* (Czeschka 1908) aus der Reihe *Gerlach's Jugendbücherei* (Heller 1981; Heller 2008, 115-122) oder Bertold Löfflers *Die sieben Zwerge Sneewittchens* (vgl. Löffler/Heller 1970) konkret als Gratifikationen beigemessen werden, sehr eindrucksvoll nachvollziehen, wie hier ein selektierendes kulturelles Bildgedächtnis des Wiener Kinder- und Jugendbuchs um 1900 geradezu inauguriert<sup>3</sup> und regelrecht herbeigeschrieben wurde – nicht zu Unrecht, wie nochmals betont werden soll.

In diesem Zusammenhang auffällig sind ästhetisch selektierende Kunsturteile wie dieses: Die von den Wienern Heinrich Lefler und Joseph Urban gestaltete Ausgabe des *Marienkinds* (1904) (Lefler/Urban 1904) aus der Reihe *Das Deutsche Bilderbuch* des Mainzer Verlags von Josef Scholz galt „schon damals“ als „das umfangreichste und aufwendigste Illustrationswerk des Jugendstils im deutschsprachigen Raum“, die der Reihe „den sicher bedeutendsten künstlerischen Beitrag“ bescherte (Ries 1980, 130). Bis hin in die Antiquariats- und Auktionskataloge der Buchhändler und Auktionshäuser von europäischem Format kann man diesen Inaugurationsprozess und seine Folgen rekonstruieren und nachvollziehen; denn die „Zimelien der Stilkunst um 1900 und der Zwanziger- und Dreißiger-Jahre werden immer seltener erreichbar und erzielen fallweise außerordentliche Preise“ (Heller 2001, 129).

Diese Entwicklung ist innerhalb einer Generation von Forschenden mit Blick auf die Analyse und Bewertung der Gesamtentwicklung der Stilkunst um 1900 bis 1938/39 eine unbestreitbar gewinnbringende Leistung. Sie brachte sowohl kulturell wertschöpfenden als auch (für den Antiquariats-, Auktions- und Sammlermarkt) ökonomisch wertsteigernden Gewinn. Allerdings gerät so für das Bildgedächtnis aus dem Blick, dass die österreichische Kinder- und Jugendliteratur auch das auf diese Weise Verdrängte, das Vergessene, das Ungesehene umfasst. Es wird nolens volens dem Bewusstsein der österreichischen Buchgeschichte entrisen.

Hier hat die textinterpretierende kinder- und jugendliteraturwissenschaftliche Geschichtsschreibung einen vergleichsweise größeren und nachhaltigeren Fortschritt erzielt, da sie auch Entwicklungen in den Blick nahm, die nicht durch das heischende Schielen, also der verzerrte Blick auf den außerordentlichen ästhetischen Überschuss kanonfähig wurden, aber für die österreichische Kinder- und Literaturgeschichte von Bedeutung gewesen sind (man denke hierbei an Phänomene wie den Josephinismus, die Restaurationszeit etc., vgl. Seibert 1987; an Autoren wie Jakob Glatz, vgl. Seibert 2010, und Leopold Chimani; vgl. Beisbart 1997, Seibert 1997). Mit einem wachen und nicht selektiv aufmerksamen Gedächtnis für das Abseitige und Vergessene lassen sich daher auch mit Blick auf das Bildgedächtnis mehr oder weniger ästhetisch neutrale Materialsammlungen unter Perspektiven wie den Genderaspekten betrachten (vgl. Blumesberger 2014).

Diese Entwicklung in der Forschung ist mit Blick auf das Bildgedächtnis deshalb bedauerlich, weil gerade die Geschichte des illustrierten Kinder- und Jugendbuchs im „langen 19. Jahrhundert“ (vgl. Hobsbawm 2017), unter Einschluss des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts, in Österreich für die europäische Dimension der Kinder- und Jugendliteratur nicht ohne Einfluss und Bedeutung war. Sie hat es verdient, dem selektiven Bildgedächtnis entrissen zu werden. So heben denn auch die äußerst rar gesäten Beiträge zu diesem schlecht bestellten Gegenstandsfeld entsprechend mit einem Lamento an: „Ein Überblick über die Illustration der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts muss entweder eine fragmentarische Aufzählung oder ein spezifischer Beitrag zu einem Teilaspekt, in jedem Fall aber unvollständig bleiben“ (Tanzwirth 1997, 38). Dieser Umstand ist nicht nur eine darstellungsspezifische Frage der Wissenspräsentation, die wie in diesem Einzelfall auf die Problematik des Publikationsformats eines Aufsatzes referiert. Die Tatsache verweist auch auf ein grundsätzliches Problem. Weil dieser historische Abschnitt illustrations- und buchhistorisch weitaus weniger umfangreich und gründlich untersucht wurde als bspw. das 20. Jahrhundert und hier insbesondere die Jugendstilzeit, klafft die Lücke aufgrund der partiellen Amnesie des Bildgedächtnisses besonders deutlich. Dies hängt damit zusammen, dass Spezialistinnen wie Johanna Monschein oder der Sammler und Antiquar Christian M. Nebehay als wichtige Vertreter der österreichischen Kinderbuchforscher und -sammler zwar darauf hingewirkt haben, mit nachhaltiger Deutlichkeit auf die Relevanz dieser historischen Phase aufmerksam zu machen, die Inauguration der Bedeutung der Jugendstilkunst hat aber den Blick auf diesen Zeitraum verstellt, obwohl es textwissenschaftliche, kinder- und jugendliterarische Analysen zu den Kinder- und Jugendbüchern im 18. und frühen 19. Jahrhundert gab (vgl. bspw. Seibert 1987). Der Bruch wurde nolens volens von der Generation nach Monschein durch ein verändertes Verständnis des Phänomens eines historischen Kinderbuchs hervorgerufen. In der „Nachkriegs-Zeit“ verstand man „unter dem Begriff der ‚historischen‘ oder ‚alten‘ Kinderbücher [...] vor allem die Kinderbücher des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, während die Bilderbücher des Jugendstils und der nachfolgenden Jahrzehnte noch weitgehend [...] ausgeschlossen waren“ (Heller 2007, 2). Die nachfolgende Generation hat diese Entwicklung mit Blick auf das Bildgedächtnis diametral umgekehrt. Die textwissenschaftlichen Forschungserträge zum „langen 19. Jahrhundert“ haben andererseits nicht als Korrektiv dieser Verlagerung des Gegenstandsfelds wirken können, weil sie den Materialitäts- und Illustrationsaspekt zu wenig fokussiert haben. Damit wurde die Forschungslücke größer.

## **Bilderlust und Farbenfreude: Über den Mehrwert der Erforschung des österreichischen Bildgedächtnisses im Kinder- und Jugendbuch des „langen 19. Jahrhunderts“**

An den Folgen dieser Ausschnitthaftigkeit und fragmentierten Wahrnehmung wird sich bis auf weiteres so schnell nichts ändern. Solange keine Einsicht in die Notwendigkeit zur Umkehr in der Forschung erfolgt, klafft die Lücke im Bildgedächtnis weiter. Dies würde voraussetzen, diesen Forschungsgegenstand wissenschaftlich zu legitimieren. Es würde bedeuten, sich auch diesen unterschätzten Phänomenen kulturwissenschaftlich wertschätzend und -schöpfend zuzuwenden, sodass die kulturelle Gedächtnisleistung der österreichischen historischen Kinder- und Jugendbuchforschung optimiert werden könnte.

Ein Problem hierfür ist die bereits erwähnte mangelnde Kontinuität und die Umbewertung der Phasierung der Illustrationsgeschichte. Die reizvolle Chance, kinder- und jugendbuchbezogen an europäisch vergleichende buchgrafische Studien wie das Grundlagenwerk Artur Rümans *Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland* anzuknüpfen (vgl. Rümans 1930), wurde vertan und blieb ungenutzt.

Im Folgenden kann jedoch – gezwungenermaßen exemplarisch – darauf hingewiesen werden, welcher Mehrwert zu gewinnen wäre und was auf dem Spiel steht, wenn man die Erforschung des österreichischen Bildgedächtnisses um 1800 bis 1830/1850, beispielhaft bezogen auf Wien, weiter intensivieren würde.

Dazu bietet sich zunächst ein knapper Vergleich zu Entwicklungen in anderen deutschsprachigen Ländern an. Mit Blick auf die von diesem Ziel profitierenden Forschungsleistungen in der Bundesrepublik Deutschland, die auch österreichische Themen aufgegriffen haben (vgl. bspw. Pohlmann 2010), sind durch Handbücher (vgl. Brüggemann/Ewers 1982; Brunken/Hurrelmann/Pech 1998; Brunken/Hurrelmann u.a. 2008 ) ebenso wie durch entsprechende lokal aufgearbeitete verlags- und buchhandelsgeschichtliche Bibliografien und Überblickswerke bereits gute Vorarbeiten geleistet, an die sich anknüpfen ließe (vgl. bspw. für Nürnberg Hoffmann-Randall 2001; für Stuttgart Liebert 1984; für Bremen Nagel 1993; für Dresden Knorr 2005 usw.). Allerdings ist auch hier die zu beobachtende Fokussierung der Forschung auf bestimmte, mit Vorliebe betrachtete Gegenstände wie Hoffmanns *Struwwelpeter* (1845) (vgl. das Urmanuskript in Pommeranz 2009), der etwas vereinseitigend vollmundig zum „weltweit berühmtesten Bilderbuch“ glorifiziert worden ist (Halbey 1986, 143), oder Buschs *Max und Moritz* (1865) zu beobachten (vgl. zuletzt Ries 2016), wengleich auch die allgemeine illustrationshistorische Entwicklung für einzelne historische Phasen gründlich und mustergültig im Detail erforscht ist (vgl. für den Zeitraum 1871 bis 1914 Ries 1992).

Betrachtet man das 19. Jahrhundert in seiner Gesamtheit als ein auch für die Entwicklung der allgemeinen Literatur relevantes „Jahrhundert des Auges“ (vgl. Becker 2010) und als eine Epoche der „Sehsucht“, des „Bildhungers“ (Faulstich 2006, Bd. 2, 83) und der zunehmenden Verbreitung von „Sehmaschinen“ und „Bilderwelten“ (Dewitz/Nekes 2002), hat dies auch klar definierbare Konsequenzen für die illustrierten Kinder- und Jugendbücher. Auch sie werden zum Bestandteil eines Industrie- und Massenzeitalters (Faulstich 2006, Bd. 2, 83) und zum Gegenstand von Popularisierungsphänomenen (vgl. Schmideler 2019). Es kommt infolge eines ökonomisch-technischen Wandlungsprozesses zu „Visualisierungsschüben“ (Wilkending 2008, 24). Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bleibt bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die spezifisch österreichische Kinder- und Jugendbuchproduktion, speziell diejenige Wiens, nicht unbeeinflusst.

Für diesen Prozess hat die überwiegend textzentrierte, literaturwissenschaftliche Betrachtung der österreichischen Kinder- und Jugendliteraturforschung bislang nur selten Interesse aufgebracht. Dieser Zusammenhang ist jedoch selbst für eine derartige textwissenschaftliche Forschung von Bedeutung. Die bekannten historischen Kinder- und Jugendbuchautoren wie Jakob Glatz und Leopold Chimani (vgl. u. a. Beisbart 1997, Seibert 1997) in Österreich, die in der spezialisierten textwissenschaftlichen Forschung bereits in ersten neueren Veröffentlichungen dem Vergessen entrissen wurden (vgl. auch vergleichend Füller 2005), sind nicht zuletzt durch die Illustrationen zu ihren Kinderbüchern seinerzeit populär gewesen. Sie werden als die „führenden Publizisten der moralisierenden Richtung und Begründer der österreichischen Jugendliteratur“ gewürdigt (Tanzwirth 1997, 38); Chimanis Werk gilt gar als „Beginn der österreichischen spezifischen Kinder- und Jugendliteratur“ (Pech 1984, 116).

Allerdings sind gerade einige Kinder- und Jugendschriften dieser bislang vorrangig textbezogen interpretierten Verfasser Belege dafür, dass die Beobachtung, die österreichischen Kinder- und Jugendbücher der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seien lediglich „zumeist spärlich mit Kupferstichen illustriert“ worden (Tanzwirth 1997, 38), so nicht ganz zutreffend sein könnte. Tatsächlich ist auch unter den Kinder- und Jugendbüchern dieser Verfasser eine Reihe nachweisbar, die lediglich mit drei oder vier illuminierten Tafeln illustriert worden sind. Beispiele hierfür sind Leopold Chimanis *Ehren- und Sittenspiegel aus der alten und neuen Geschichte, in Lebensbeschreibungen Charakterzügen großer und tugendhafter Männer*, das 1825 mit „vier ausgemahlten Kupfern“ erschien, die jedoch von ausgesuchter Qualität sind (vgl. Chimani 1825). *Das grüne Buch* von Jakob Glatz enthielt immerhin „sechs schön ausgemahlte Kupfer“, gestochen von Adolf Dworzak, die ebenfalls von hoher Qualität sind (vgl. Glatz 1828).<sup>4</sup> Es wurden jedoch nicht nur Kupferstiche verwendet, sondern auch andere Reproduktionstechniken – meist in qualitativ



Abb. 1: Herausragender farbiger Ganzledereinband (Maroquin) mit Goldprägdruck zu den *Erzählungen für die Jugend* (1830) von Autoren wie Leopold Chimani, Jakob Glatz, Johann Heinrich Meynier und Amalia Schoppe des Wiener Verlag H. F. Müller, 12 x 14 cm, Privatbesitz: Sammlung Schmideler

hochwertiger Ausführung – so beispielsweise „in drei Stahlstichen in Farbe“ in der deutsch-österreichischen Kooperation einer biedermeierlichen Anthologie mit *Erzählungen für die Jugend* von Autoren wie Leopold Chimani, Jakob Glatz, Johann Heinrich Meynier (unter dem Pseudonym Georg Ludwig Jerrer) und Amalia Schoppe, eine Jugendschrift, die in dem Exemplar aus der Sammlung des Verfassers über einen besonders schönen blauen Ganzledereinband im Goldprägdruck verfügt, der ganz und gar nicht spärlich und schlicht ist, sondern wie die hervorragende Papierqualität, die feine Bindung und der saubere, tiefe Druck des typografischen Erscheinungsbilds ein Ausweis für eine geschmackvolle Ausstattung ist, die gehobenen, adligen und bürgerlichen Ansprüchen genügt (vgl. *Erzählungen für die Jugend* 1830). Eine in der Buchausstattung ebenfalls gar nicht zurückhaltende, sondern geradezu üppige illustrative Gestaltung weist auch Leopold Chimanis



Abb. 2: Tafel VII „Heinrich IV und Sully“. Kupfertafel von Franz Stöber, handkoloriert und eiweißerhöht, zu Chimani *Historischem Bildersaal* (1837), 19,5 x 13 cm, Privatbesitz: Sammlung Schmideler

*Historischer Bildersaal, oder Darstellungen berühmter Männer und merkwürdiger Begebenheiten aus der Geschichte aller Völker und aller Zeiten* auf, der mit „17 illuminierten und von Franz Stöber gestochenen Kupfern“ illustriert war (Chimani 1837). Die Kupfertafeln sind gerahmt, nummeriert, sorgfältig koloriert und eiweißerhöht, sodass sie in ihrer materialbasierten Wirkung eine leuchtende, beeindruckende Farbenfreude ausstrahlen. Die Bildkompositionen Franz Stöbers entsprechen den besten Leistungen der Wiener Buchgrafik dieser Zeit. Immerhin zählte Stöber zu den wichtigsten Neuerern der Buchgrafik in Österreich. Er experimentierte mit der industriellen Fertigung von Stahlstichen und der manufakturierten Auflagenkolorierung, er besetzte eine Professur für Kupferstich und war überdies Hofkammer-Kupferstecher (vgl. Reiter 2007-2010, Wurzbach 1879, Weiß 1893). Ähnlich herausragend war die Buchgrafik von Mathäus Loder, Ludwig von Schnorr und des



Abb. 3: Eine von zwölf handkolorierten Kreidelithografien zu Chimanis seltenem Kinderbuch *Kindergarten mit Blumen, Blüthen und Früchten* (1843) mit einer typischen, spätbiedermeierlichen Alt-Wiener Alltagsszene, 14,5 x 11 cm, Privatbesitz: Sammlung Schmideler

jungen Moritz von Schwind für das österreichische Kinderbuch (dazu Tanzwirth 1997, 39-42).

Man muss jedoch nicht allein ästhetisch werturteilend argumentieren, um die illustrationshistorische Bedeutung von derartigen österreichischen Kinder- und Jugendbüchern herauszustellen. Sie ergibt sich auch gattungskonstituierend. Chimanis *Historischer Bildersaal* war eigens als Bilderbuch konzipiert, in dessen Mittelpunkt nicht der Text Chimanis stand, sondern die Illustrationen Stöbers, wie Chimani selbst im Vorwort erläuterte: „Der Herr Verleger hat mir die beygebundenen siebenzehnen Bilder von der Meisterhand des vortrefflichen Kupferstechers Franz Stöber mit dem Ersuchen vorgelegt, dieselben mit einem Text auszustat-

ten, und sie auf diese Art zu einem belehrenden und unterhaltenden Bilderbuche für die Jugend einzurichten“ (Chimani 1827, Vorrede, ohne Paginierung). Auch Leopold Chimanis illustriertes Kinderbuch *Kindergarten mit Blumen, Blüten und Früchten* von 1843 mit zwölf sorgfältig kolorierten Kreidelithografien, die kulturhistorisch aufschlussreiche Alltagsszenen zeigen, kann nicht gerade als dürftig oder zurückhaltend illustriert gelten (Chimani 1843).

So ist entgegen der These von der Spärlichkeit der Bildbeigaben im illustrierten Kinder- und Jugendbuch in Österreich zwischen 1800 und 1830 allein in Bezug auf Leopold Chimani vielmehr mit dem Kölner Kinder- und Jugendbuchhistoriker Klaus-Ulrich Pech zu konstatieren: „Eine große Anzahl von Chimanis Büchern ist mit zahlreichen und sorgfältig hergestellten Illustrationen versehen. Neben kolorierten Kupfer- und Stahlstichen enthalten mehrere Bücher auch bewegliche Bilder oder beigegebene Szenen zum Aufstellen“ (Pech 1984, 117f.), auf die im Folgenden noch verwiesen werden soll.

Ein „Bilderalltag“ (vgl. Gerndt/Haibl 2005) besteht nicht nur für die Alltagskultur eines bildfokussierten Zeitraums wie dem 20. Jahrhundert oder allein für erwachsenenbezogene Phänomene der Frühen Neuzeit. Es gibt ihn auch in Bezug auf illustrationshistorische Dimensionen in Kinder- und Jugendbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts. Verschiedene lokale, regionale, nationale und europäische Phänomene beeinflussen ihn, bei deren Etablierung und Entwicklung der „Vielfölkerstaat“ Österreich relevante Prozessfaktoren mitbestimmte. Dies sollte durch zukünftige Forschungen exakt extrapoliert werden.

Auffällig scheint dabei zu sein, dass auch die illustrierten Kinder- und Jugendbücher dieses Zeitraums aus Österreich einen spezifischen Beitrag zur bildbezogenen Wissenskommunikation und zur visuellen Wissensvermittlung leisteten. Österreichs Anteil geht weit über das bloße Moralisieren und die auf der Textebene zweifellos dominierende Funktion als „Sittengemälde für Kinder“ (Tanzwirth 1997, 38 und 39) hinaus. Die Illustrationen sind mehr als nur „rein illustrative Begleiterscheinung ohne jegliche moralische Implikation“ einerseits sowie illustrierende „Umsetzung des moralischen Hauptanliegens der jeweiligen Erzählung“ andererseits als „Demonstration des ‚korrekten‘ Verhaltens zur Zufriedenheit der Erwachsenen an Hand von Beispielen“ (ebd., 40). Diese visuelle und visualisierende Wissensvermittlung, zu denen diese Bilderwelten gehören, ist vielmehr Teil einer ästhetisch-literarischen und bildbezogenen Wissenskommunikation im Sinne eines weit umfassenden, visuellen Diskurses innerhalb der älteren Kinder- und Jugendliteratur (vgl. hierzu am Beispiel der Mittelalterrezeption ausführlich Schmideler 2012, 620-665). Sie bilden ein transnationales Phänomen im deutschsprachigen Raum und sind von Bedeutung für europäische Perspektivierungen auf die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Ihr moralischer Gehalt und ihre illustrierenden



Absichten sind neben ihrem Unterhaltungswert näher in vergleichender Perspektive zu untersuchen. Sie sollten in einer bildbezogenen Korpusliteraturwissenschaft detailliert analysiert werden (vgl. hierzu Hermann/Lauer 2018).

Die österreichischen illustrierten Kinder- und Jugendbücher bestechen in ihrer Materialität und Objektivität ebenso wie in ihrer spezifischen Verortung innerhalb der zeitgenössischen Buchkultur durch eine vergleichsweise außerordentlich hohe Qualität, die sich an modischen französischen Vorbildern orientierte. Man erkennt hier in Einband, Vorsatz, Papier, Kolorierung und Illustrationsstil die deutliche Bezugnahme auf die französische Formenstrenge: „Ein aristokratischer Zug verblieb besonders dem französischen Kinder- und Jugendbuch, das auch im 19. Jahrhundert noch ungewöhnlich feine Kolorierungen aufweist“ (Ries 1984, 304). Die formal filigrane Ausführung der Kupfer- und Stahlstiche, der Feder- und Kreidelithografien sowie das überaus sorgfältige, mit viel Aufwand hergestellte Kolorit der Illumination lassen Anlehnungen an die zeitgenössischen Modemagazine erkennen (vgl. auch Tanzwirth 1997, 38). Daher sind diese Illustrationen bspw. als alltagskulturelle, mentalitätshistorische Dokumente für die Stil- und Modegeschichte Österreichs kulturhistorisch von Interesse. Als potenziell an eine kleine wohlhabende Käuferschicht gerichtet sind sie exklusiv in Geschmack und Ausführung der Illustrationen – und teilweise offenbar stark auf Wien bezogen. Dabei spielen nicht nur Verlage wie H. F. Müller eine bedeutende Rolle (vgl. Pohlmann 2010), eine Beobachtung, die sich durch die große Seltenheit der noch erhaltenen Kinder- und Jugendbücher aus diesem Zeitraum erst noch als Korrektiv in der Forschung herauskristallisieren muss.<sup>5</sup>

Sieht man überdies die vielfältige kulturelle Landkarte weiter Gebiete des „Vielfölkerstaats“ Österreich-Ungarn, kann eine vertiefende Erforschung ihrer Distributionswege, ihrer Netzwerke, ihrer Akteure ein wertvolles Fallbeispiel für eine europäische Geschichte des illustrierten Kinder- und Jugendbuchs sein. Alle Reproduktionstechniken des frühen 19. Jahrhunderts sind repräsentativ vertreten, Holzstich/Xylografie, Lithografie, Kupferstich usw. werden in größtmöglicher Präzision auch im Kinder- und Jugendbuch verwendet, was die gestiegene Wertschätzung dieses Literaturbereichs einmal mehr auch auf der Ebene der Illustration belegen kann. Dies gilt nicht nur für ein Zentrum der Mode und einen kulturellen Lebensmittelpunkt wie die Stadt Wien.

Zu hinterfragen bleibt auch die diskussionswürdige Überlegung, inwiefern es tatsächlich zutrifft, dass man „ab 1840-1850“ einen signifikanten „Niedergang des illustrierten Kinderbuches in Österreich feststellen kann, einerseits hinsichtlich der Qualität und andererseits hinsichtlich der österreichischen Verlage, die Kinder- und Jugendliteratur publizierten“ (Tanzwirth 1997, 42). Diese sicherlich aus kunsthistorischer und österreichspezifischer Kennerschaft gewonnene Beobach-

tung verwundert allerdings insofern, als man bereits mit wenigen und zufälligen Stichproben belegen könnte, dass auch diese Phase des noch genauer zu reflektierenden Rückgangs möglicherweise für illustrationshistorische Forschungen für das Kinder- und Jugendbuch von Interesse sein könnte. So lassen bspw. die vier kolorierten Lithografien der *Jugend-Novellen. Ein schönes Bilderbuch* von Franz Stelzhammer, die in Adalbert Stifters Hausverlag von Gustav Heckenast 1847 in Pesth erschienen (vgl. Stelzhammer 1847), auffällige modische Einflüsse der französischen Kinderbuchillustration erkennen. Sie befinden sich überdies auf einem vergleichsweise durchaus auf der Höhe der Buchgrafik der Zeit stehenden Niveau bspw. in Bezug zu einigen deutschen Entwicklungen in der Illustrationsgeschichte; relevant als Vergleichskontext sind hier insbesondere die kolorierten Lithografien des Berliner Kinder- und Jugendbuchverlags Winkelmann und Söhne (vgl. Wegehaupt 2008 und Schmideler 2012). Sie sind daher typische Belege für vergleichbare europäische Phänomene, die nicht für einen solchen Niedergang sprechen. Auch ein sorgfältig koloriertes, mit zahlreichen Holzstichen als Einschaltbildern von herausragenden Illustratoren geradezu üppig ausgestattetes Kinderbuch wie Friedrich Hoffmanns *Neues Märchenbuch für artige Kinder* (Titel auf dem Titelblatt) bzw. dem *Mährchen-Buch für fleissige Kinder* (Titel auf der vorderen Einbanddecke) sticht hervor; es ist in der Ausstattung als Buchobjekt hochmodisch und bedient den Geschmack der Zeit als Buch auf hohem Niveau (Hoffmann 1861). Dazu trägt auch der repräsentative, mit zahlreichen floralen Ornamenten ausgeschmückte Bucheinband im Goldpräggedruck bei, der französische Einflüsse erkennen lässt.

Vorbilder sind hier die sog. *Cartonnages romantiques* – ein bevorzugtes Sammelobjekt der österreichischen Kinder- und Jugendbuchspezialistin Johanna Monschein (vgl. Heller 2007, 3, 4). Es handelte sich bei diesen auffälligen Bucheinbänden um ein spezifisches Einbanddekor mit reicher, ornamentaler Prägung: „Für das Dekor der Buchdeckel wurden sogenannte Spezialstempel (*férs spéciaux de l'éditeur*) verwendet. Vor der Prägung wurden an dafür vorgesehenen Stellen kleine Buntpapierauflagen in grellen Farben von reinstem Weiß bis Scharlachrot in allen Farben des Spektrums angebracht. Erst dann erfolgte die Goldprägung mit den *férs spéciaux*“ (Monschein 1979, 180; dort auch weitere Erläuterungen zu diesem buchhistorischen Phänomen).

Die kolorierten Holzstichillustrationen von Hoffmanns Märchenbuch mögen zwar nicht ganz so vornehm und exklusiv wie die französischen oder deutschen Lithografien als Buchschmuck der Epoche sein, allerdings sind sie überaus typische buchgrafische Ausstattungen im Kinder- und Jugendbuch. Sie sind stilistisch und formal von sehr hoher xylografischer Qualität, wie bspw. ein Vergleich mit den ähnlich ausgestatteten Kinderbüchern aus dem Berliner Verlag von August Riese belegen könnte,<sup>6</sup> sodass auch diese Kinder- und Jugendbücher in einem relevanten



Abb. 4 und 5: Vorderer und hinterer Einbanddeckel von *Neues Märchenbuch für artige Kinder* (1861) als Wiener Beispiel für primär frankreichtypische *Cartonnages romantiques* in Goldprägdruck im Neorokokostil, 29 x 22,5 cm, Privatbesitz: Sammlung Schmideler

europäischen Entwicklungszusammenhang der Geschichte der Illustration stehen. Überdies ist dieses Märchenbuch, wie bereits erwähnt, ein beeindruckendes Beispiel für ein österreichisches Bilderbuch mit Goldprägtechnik nach französischen buchgestalterischen Vorbildern.

Bücher wie diese erscheinen daher weder peripher oder marginal bedeutsam, sondern aufschlussreich für vergleichende europäische Forschungsperspektiven der Buch- und Illustrationsgeschichte. Ein regelrechter Niedergang, so will es zunächst anmuten, sähe wohl ein wenig anders aus; zumindest sind die beiden gewählten Beispiele typisch für buchgrafische Phänomene aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die von Kinder- und Jugendbuchspezialisten wie dem Leipziger Sammler Heiner Vogel in ihrer illustrationshistorischen Bedeutung durchaus hochgeschätzt werden. Vogel spricht von der Entwicklung des Bilderbuchs um 1850 sogar als von einem „goldenen Zeitalter“ der Grafik für Kinder (vgl. Vogel 1981, 65-84, hier: 65). Zumindest Hoffmanns Märchenbuch steht in keinem auffälligen Widerspruch zu dieser Beobachtung, sondern kann die Bemerkung Vogels sowohl als Buchobjekt mit einem herausragenden Einband in der Tradition der *Cartonnages romantiques* als auch durch die sorgfältig kolorierten und qualitativ hochwertigen Xylografien eher bestätigen.

## Zwei Beispiele für österreichische Kinder- und Jugendbuchproduktion – Der Verlag von Heinrich F. Müller und österreichische Anschauungsbilderbücher der Biedermeierzeit

Fragt man nach attraktiven Anreizen für die rezente kulturwissenschaftliche Forschung, die eine verstärkte Auseinandersetzung mit der österreichischen Kinder- und Jugendbuchgeschichte im illustrationshistorischen Kontext besonders reizvoll und wünschenswert erscheinen lassen, so ist es insbesondere die Verbindung von Kinderliteratur und Kinderspielkultur, die ein Spezifikum der Wiener Kinderbuchproduktion der Biedermeierzeit darstellt. Hierfür ist der Wiener Verlag des Hannoveraners Heinrich F. Müller charakteristisch. Auf das Klappkullissenbilderbuch *Bunte Scenerien aus dem Menschenleben* (1836) von Chimani (vgl. Chimani 1836) wurde in der Forschung bereits deutlich verwiesen (vgl. u.a. Pohlmann 2010); es gilt als ein „Höhepunkt der Kinderbuchproduktion im Biedermeier“ (Pohlmann zit. n. Benner/Putjenter 2020, 26, mit Abb.).

Kinderliteratur und Kinderspielkultur stehen in einer engen Verbindung: „Eng verwoben mit der Entstehung der modernen Kinderliteratur ist die Herausbildung einer bürgerlichen Kinderspielkultur; für deren Verbreitung stellt die Kinderliteratur in mehrfacher Hinsicht das zentrale Medium dar“ (Ewers 2018, 1, Hervh. i. O.). Mehr noch als Chimanis Klappkullissenbilderbuch steht das Papierspielzeug für diese Tendenz – wie ein besonders reizvolles, von dem Maler, Kupferstecher und Schriftsteller Vincenz Raimund Grüner erfundenes Steckbilderbuch *Familien-Scenen im Zimmer sammt Küche und Stall* als „ein Spiel für die Jugend zur Unterhaltung und zur Bildung des guten Geschmacks“ (vgl. Grüner 1824; Keune 2018, 46, Nr. 130). Das Steckbilderbuch „umfasst 57 ausgeschnittene Figuren“ in Kupferstich, die von Hand koloriert sind und „die beliebig in den Räumen verteilt werden können: eine Quelle steter Unterhaltung und Freude“ (Pressler 1980, 177, Abb. ebd., 121). Die „Familien-Scenen“ enthalten ein „Interieur mit Einsteckschlitzten für Figuren, Möbel und Gegenstände“ (ebd., 203), das im Kleinen das bürgerliche Leben einer biedermeierlichen Familie nachstellte. Ziel des Spiels mit dem Steckbilderbuch ist es, „die leere Tafel in ein wohl-eingerichtetes und mit Figuren belebtes Gebäude umgewandelt zu sehen“ und somit Geschmack in der Einrichtung, Ordnung und Haushaltungskunst zu erlernen (Grüner 1824, Erklärung; vgl. auch Schmideler 2019, 48 f.).

Auch Leopold Chimani hat zu derartigen Spielen literarische Vorlagen für den Verlag von Heinrich Friedrich Müller erfunden und mitentwickelt. Dafür steht Chimanis *Schauplatz für das jugendliche Alter mit Scenen im Zimmer, in der Stadt, im Walde und an der See, zur bildlichen Darstellung von vier und dreyßig lehrreichen und unterhaltenden Erzählungen* beispielhaft (vgl. Chimani 1827). Die teilweise in Dialogen

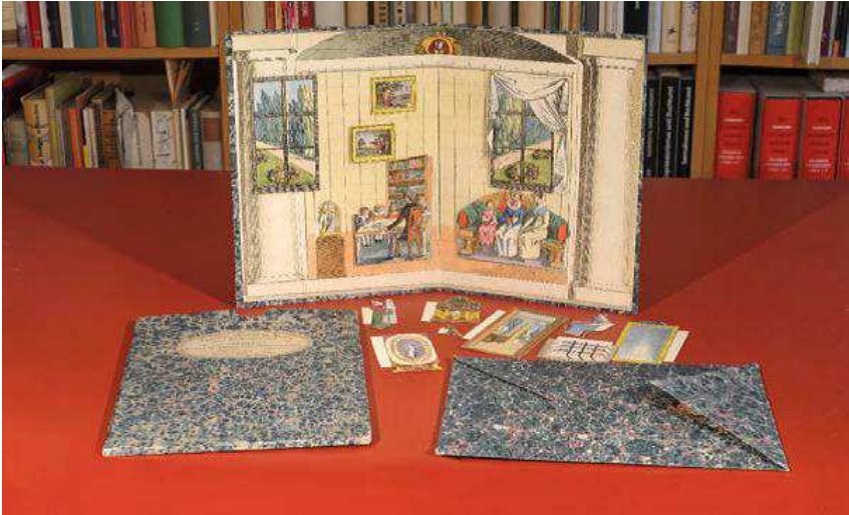


Abb. 6: Detail aus dem im Verlag H. F. Müller in Wien erschienenen Steckbilderbuch *Familien-Scenen im Zimmer sammt Küche und Stall* (1824) von Vincent Grüner, mit freundlicher Genehmigung von Antiquariat Sabine Keune (Aachen).

verfassten moralischen Episoden konnten auf zwölf kolorierten Kupfertafeln „zur Darstellungen des Zimmers, der Stadt, des Waldes und des Seehafens“ und mit 48 ebenfalls kolorierten und „ausgeschnittenen Bildern von Menschen, Thieren“ inszeniert werden, sodass „die Haupthandlung aus jeder Erzählung theatralisch nachgestellt werden kann“ (ebd., Titelei). Das Spiel dient hier anhand des farbig illustrierten Papiermaterials dem dramatischen Nachvollziehen der moralischen Erzählungen, um den Eindruck der Morallehren zu intensivieren und zu optimieren. Es ist somit ein Beispiel für die enge Verbindung von moralisch belehrendem Kinderbuch und unterhaltender Kinderspielkultur im Prozess der *Gamification* (vgl. Ewers 2018).

Ein spielerisches Verständnis für ausgefallene, elegante und exotische Garderoben zum Zweck der Geschmacksbildung in Verbindung der Schulung eines eleganten Stils und dem Einüben von spezifischen Geschlechterrollen von Standeszöglingen verfolgte das 1823 erschienene Mädchenbuch mit einer Ankleidepuppe mit sechs Kostümen *Isabellens Verwandlungen, oder das Mädchen in sechs Gestalten* (Isabellens Verwandlungen 1823, vgl. auch Schmideler 2019, 52). Im selben Jahr erschien ein geschlechtertypisches Pendant, das Knabenbuch *August's Verwandlungen, oder der Knabe in sechs Gestalten. Ein Bilderbuch für Knaben* (August's Verwandlungen 1823). Diese Kombination aus Ankleidepuppe und Kinderbuch sind als sog. Verwandlungsbil-

derbuch auch spezifischer Teil eines bereits erwähnten Prozesses der *Gamification* der Kinderspielkultur. Sie weisen ebenso wie Vincenz Raimund Grüners *Familien-Scenen* eine starke sittlich belehrende Tendenz im Kontext des bürgerlichen Kindheits- und Familienideals auf.

Demgegenüber hat das, wie Grüners Werk, als Steckbilderbuch mit Steckfiguren inszenierte *Fabelspiel für die Jugend, oder die beweglichen Lafontaine'schen Fabeln. Mit einer schön gemahlten Landschaft, mit vielen illuminierten und ausgeschnittenen Figuren* einen moralisch bildenden Zweck über den Weg ästhetischer Anschaulichkeit (*Das Fabelspiel für die Jugend* 1819). Die ausgeschnittenen Figuren sollen von den Kindern so in die Landschaft aufgestellt werden, dass „sie selbst die Personen der Fabeln in Handlung setzen und so an der Zusammensetzung des Bildes Theil nehmen läßt“; Leitgedanke der Auswahl der Fabeln war dabei „die Nothwendigkeit in der Abwechslung der Bilder“, die Anordnung der Figuren folgt „dem beygelegten Kupferplan“ (ebd., Nachricht des Herausgebers, V-VII).

Da die Lafontaine'schen Fabeln überdies in französischer und deutscher Sprache gedruckt worden waren, konnte dieses Steckbilderbuch in den gebildeten Ständen in ganz Europa verbreitet werden und ermöglichte überdies, einen Beitrag zum ästhetischen Lernen im (Fremd)Sprachenunterricht zu leisten. Hier zeigt sich der Beitrag des Wiener Kinderbuchs der Biedermeierzeit aus dem Umfeld des Verlegers Müller und Chimanis für eine sittlich moralische Bildung in einer für Österreich typischen und für die Entstehungszeit innovativen Verbindung von Kinderliteratur und Kinderspielkultur. Sie ließe sich noch um weitere Beispiele ergänzen und erweitern.

Abschließend sei auf den besonderen Beitrag der österreichischen Kinderbuchproduktion für die Wissenskommunikation hingewiesen, die als Teil der sogenannten Sachliteratur gelten kann. Für die Bedeutung der Illustrationsgeschichte hervorzuheben sind Bilderencyklopädien. Auch hier waren die bekannten Protagonisten der Kinder- und Jugendliteratur Österreichs an führender Stelle involviert. Von dem Philanthropen und Salzmann-Schüler Jakob Glatz ist ein zweibändiges, aufwändig mit 36 Kupfertafeln von Vincenz Raimund Grüner gestaltetes Bilderbuch im Quartoformat in drei Sprachen erschienen, das sowohl in einer Leipziger, bei Gerhard Fleischer dem Jüngeren, als auch in einer Wiener Ausgabe, bei A. Doll auf dem Buchmarkt vertrieben wurde. *Die Bilderwelt. Ein unterhaltendes und belehrendes Bilderbuch für die Jugend, mit erklärenden Erzählungen in Deutscher, Französischer und Italienischer Sprache* von Jakob Glatz vereint den Anspruch an eine illustrierte Sittenlehre nach Salzmanns Vorbild mit einem bildenzyklopädischen Anschauungsbuch mit realienpädagogischen Inhalten (Glatz 1811). Hier sind die deutlich erkennbaren Vorbilder Friedrich Justin Bertuch und Johann Bernhard Basedow.

Gerade in Johanna Monscheins Kinderbuchsammlung befanden sich eine Reihe



Abb. 7: Detail aus Tafel 1 zu dem in Wien und Leipzig erschienenen dreisprachigen Bilderbuch *Die Bilderwelt. Ein unterhaltendes und belehrendes Bilderbuch für die Jugend* (1811) von Jakob Glatz. Handkolorierte Kupfertafel von Vincent Grüner, 21 x 24,5 cm, Privatbesitz: Sammlung Schmideler

auch österreichspezifischer Anschauungsbilderbücher der Realienpädagogik, die in diesem Zusammenhang eine relative Blüte dieser Gattung im 19. Jahrhundert in Österreich dokumentieren (vgl. Heller 2007, 6). Gegen die These vom Niedergang der illustrationshistorischen Bedeutung der österreichischen Kinderbuchspricht in diesem Kontext zumindest die *Versinnlichte Denk- und Sprachlehre* von Franz Hermann Czech (Czech 1844, Erstausgabe 1836) – ein bahnbrechendes Lehrwerk an der Schnittstelle von Lehrbuch und anschauungspädagogischem Sachbuch für Kinder und Jugendliche, das zu den zentralen Werken der Bildung von Gehörlosen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Österreich gehörte (vgl. List 1991).

## Fazit

So bleibt als Fazit festzuhalten, dass dem österreichischen kulturellen Bildgedächtnis in Bezug auf den Zeitraum des langen 19. Jahrhunderts, unter Einschluss des 18. Jahrhundert, im Kinder- und Jugendbuch dringend auf die Sprünge geholfen werden muss. Dazu können weiterführende Überlegungen zu den hier nur knapp

skizzierten beitragen. Insbesondere die Illustrationen in anderen Gattungen wie bspw. den österreichischen illustrierten Periodika wie Almanache, Zeitschriften und Jahrbücher halten hier auch jenseits von bilderbezogenen Gattungen wie Bilderbücher oder Bildenzyklopädien einen reichhaltigen Fundus an Bildern für die illustrationshistorisch interessierte Forschung bereit.

Für eine österreichische, europäisch vergleichende und bildbezogene Korpusliteraturwissenschaft von Interesse sind überdies motiv-, diskurs- und stoffbezogene Studien, die Österreichs bildbezogenen Beitrag für Gattungen wie Robinsonaden oder populäre Lesestoffe untersuchen. Näher zu analysieren und zu fokussieren ist auch das Bildprogramm lokaler, regionaler und nationaler historisch-geografisch bedeutsamer und kulturgeschichtlicher Phänomene im Kinder- und Jugendbuch Österreichs. Im Kontext neuer Methoden der Digital Humanities könnte man hier langfristig ebenso wie durch diskursive Analyse zur Erforschung einer stilometrischen Bildikonografie Österreichs im Kinder- und Jugendbuch dieses Zeitraums gelangen (vgl. am Beispiel der Sachbuchillustration des 19. Jahrhunderts in Deutschland Schmideler/Helm 2019).

Eine herausfordernde Fragestellung wäre auch die massendatengestützte Analyse der verwendeten Bildvorlagen, die Untersuchung von Bildähnlichkeitsbeziehungen, die genauere Ermittlung der tatsächlichen und messbaren technischen Verbreitung der Reproduktion und Produktion, Rezeption und Distribution dieser Abbildungen in Bezug auf Lithografie, Xylografie, Kupferstich, Radierung, das Kolorit, typische Stecher, Lithografen etc. Dieses Forschungsfeld wäre durch weiter zu forcierte diskursive analytische Forschung zu Themen wie Verlagsgeschichte, Biografien der Akteure in Produktion, Distribution und Rezeption auch jenseits bekannter Namen wie Glatz und Chimani zu entdecken und zu ordnen. In jedem Fall liegt hier ein reizvolles und dringend zu bearbeitendes Desiderat der österreichischen historischen Kinder- und Jugendbuchforschung vor, wie deutlich geworden sein sollte.

## Literatur

### Primärliteratur

- August's Verwandlungen (1823): August's Verwandlungen, oder der Knabe in sechs Gestalten. Ein Bilderbuch für Knaben. Mit 6 colorirten beweglichen Bildern. Wien: Müller.
- Chimani, Leopold (1825): Ehren- und Sittenspiegel aus der alten und neuen Geschichte, in Lebensbeschreibungen und Charakterzügen großer und tugendhafter Männer. Zur Bildung, Ermunterung und Nachahmung für die Jugend dargestellt. Mit vier ausgemahlten Kupfern. Wien: Müller.



- Chimani, Leopold (1827): Schauplatz für das jugendliche Alter mit Szenen im Zimmer, in der Stadt, im Walde und an der See, zur bildlichen Darstellung von vier und dreyßig lehrreichen und unterhaltenden Erzählungen. Wien: Müller.
- Chimani, Leopold (1836): Bunte Scenerien aus dem Menschenleben. Wien: Müller.
- Chimani, Leopold (1837): Historischer Bildersaal, oder Darstellungen berühmter Männer und merkwürdiger Begebenheiten aus der Geschichte aller Völker und aller Zeiten. Zur Belehrung und zum Vergnügen der Jugend bearbeitet. Mit 17 illuminierten und von Franz Stöber gestochenen Kupfern. Wien: Sammer.
- Chimani, Leopold ([1843]): Kindergarten mit Blumen, Blüten und Früchten: Eine Sammlung von 200 kurzen und anmuthigen Geschichten zur Unterhaltung, Belehrung und Ermunterung für Knaben und Mädchen. Mit 12 illuminierten Bildern. Wien: Müller.
- Czech, Franz Hermann (1844): Versinnlichte Denk- und Sprachlehre, mit Anwendung auf die Religions- und Sittenlehre und auf das Leben. 2. Aufl. in zwei Teilen. Wien: Mechitaristen.
- Czeschka, Carl Otto: Die Nibelungen dem deutschen Volke wiedererzählt von Franz Keim. Bilder und Ausstattung von C. O. Czeschka. Wien; Leipzig: Gerlach und Wiedling [1908] (Gerlach's Jugendbücherei; 22).
- Erzählungen für die Jugend (1830): Erzählungen für die Jugend von L. Chimani, J. S. Ebersberg, J. Glatz, D. G. C. Jerrer, Amalie Schoppe und ein Festspiel von I. F. Castelli. Wien: Müller.
- Das Fabelspiel für die Jugend (1819): Das Fabelspiel für die Jugend, oder die beweglichen Lafontaine'schen Fabeln. Mit einer schön gemalten Landschaft, mit vielen illuminierten und ausgeschnittenen Figuren. Erstes Heft. Wien: Müller.
- Glatz, Jakob (1811): Die Bilderwelt. Ein unterhaltendes und belehrendes Bilderbuch für die Jugend mit erklärenden Erzählungen in Deutscher, Französischer und Italienischer Sprache. 2 Bde. in 1. Mit 36 kolorierten Kupfertafeln von Vincenz Raimund Grüner. Wien: A. Doll.
- Glatz, Jakob (1828): Das grüne Buch. Ein belehrendes und unterhaltendes Lesebuch für jüngere Knaben und Mädchen. Mit sechs schön ausgemalten Kupfern [von Adolf Dworzak]. Wien: Müller.
- Grüner, Vincenz Raimund (1824). Familien-Scenen im Zimmer sammt Küche und Stall. Ein Spiel für die Jugend zur Unterhaltung und zur Bildung des guten Geschmacks. Wien: Müller.
- Hoffmann, Friedrich ([1861]): Neues Märchenbuch für artige Kinder. Mit Zeichnungen der vorzüglichsten Künstler Deutschlands. Wien: Wenedikt.
- Isabellens Verwandlungen (1823). Isabellens Verwandlungen, oder das Mädchen in sechs Gestalten. Ein unterhaltendes Bilderbuch für Mädchen mit sieben colorirten beweglichen Kupfern. Wien: Müller.
- Lefler, Heinrich / Urban, Josef ([1904]): Marienkind. Mainz: Scholz (Das Deutsche Bilderbuch).
- Löffler, Bertold ([um 1914] 1970): Die sieben Zwerge Sneewittchens. Text und Bilder von Bertold Löffler. Faksimiledruck nach der Ausgabe des Verlages Brüder Rosenbaum [um 1914] im Insel-Verlag mit einer Nachbemerkung von Friedrich C. Heller. Frankfurt/M.: Insel.

- Schiebler, Sebastian Willibald (1831): Der Weihnachtsbaum. Ein Bildungs- und Unterhaltungsbüchlein, als Christgeschenk für die Jugend beyderley Geschlechts. Wien: Beermann.
- Stelzhammer, Franz (1847): Jugend-Novellen. Ein schönes Bilderbuch mit vier colorirten Lithographien. Pesth: Heckenast.

## Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2006): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.
- Becker, Sabina (2010): Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter. München: edition text + kritik.
- Beisbart, Ortwin (1997): Heitere Ansichten der Kindheit. Leopold Chimani – ein vergessener österreichischer Leseerzieher. In: Ewers, Hans-Heino / Seibert, Ernst (Hgg.): Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Wien: Buchkultur, S. 32-37.
- Benner, Julia / Putjenter, Sigrun (2020): Einleitung: Welten aus Farbe und Papier. In: Benner, Julia/ Schneider-Kempf, Barbara/ Putjenter, Sigrun (Hgg.): Schauplatz der Künste. Bild und Text im Kinderbuch. Festgabe für Carola Pohlmann zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 23-33.
- Blumesberger, Susanne (2014): Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendschriftstellerinnen. Zwei Bände. Bd. 1 A-L, Bd. 2 M-Z. Wien: Böhlau.
- Brüggemann, Theodor / Ewers, Hans-Heino (1982) (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800. Stuttgart: Metzler.
- Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Pech, Klaus-Ulrich (Hg.) (1998): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. 1800 bis 1850. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Michels-Kohlhage, Maria / Wilkending, Gisela (2008) (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850 bis 1900. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dettmar, Ute / Ewers, Hans-Heino / Liebert, Ute / Ries, Hans (2003): Kinder- und Jugendbuchverlag. In: Geschichte des deutschen Buchhandels. Bd. 1. Teil 2. Frankfurt a.M.: MVB, S. 103-163.
- Dewitz, Bodo von / Nekes, Werner (2002): Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes. Göttingen: Steidl.
- Ewers, Hans-Heino / Seibert, Ernst (Hgg.) (1997): Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Wien: Buchkultur.
- Ewers, Hans-Heino (2018). Kinderspiele und Kinderliteratur zwischen Aufklärung und Romantik. Überlegungen zum Verhältnis von Spielkultur und Lektürepraxis. In: Wirkendes Wort 68 (2018), H. 1, S. 1-11.
- Faulstich, Werner (2006): Mediengeschichte. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Füller, Klaus (2005): Erfolgreiche Kinderbuchautoren des Biedermeier: Christoph von Schmid, Leopold Chimani, Gustav Nieritz, Christian Gottlob Barth-Von der Erbauung zur Unterhaltung. Frankfurt/M. u.a.: Lang.

- Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hgg.) (2005): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster: Waxmann.
- Halbey, Hans-Adolf (Hg.) (1986): Museum der Bücher. Dortmund: Harenberg (Die bibliophilen Taschenbücher; 500).
- Hall, Murray G. (1985): Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938. 2 Bde. Wien; Köln; Graz: Böhlau.
- Heller, Friedrich C. (1981): Gerlachs Jugendbücherei. In: Die Schiefertafel. Zeitschrift für historische Kinderbuchforschung. Jg. IV (1981), Heft 3, S. 138-162.
- Heller, Friedrich C. (2001): Kinderbuch-Sammeln aus der Sicht des Sammlers. In: Seibert, Ernst (Hg.): Kinderbuchsammlungen. Das verborgene Kulturerbe. Wien: Praesens, S. 125-131.
- Heller, Friedrich C. (2007): Art. Johanna Monschein. In: Franz, Kurt (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-Bl.-Slg. 31. Erg.-Lfg. (Oktober 2007), 1-9.
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien. 1890-1938. Wien: Brandstätter.
- Hermann, J. Berenike / Lauer, Gerhard (2018): Korpusliteraturwissenschaft. Zur Konzeption und Praxis am Beispiel eines Korpus zur literarischen Moderne. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 92 (2018), S. 127-156.
- Hobsbawm, Eric J. (2017): Das lange 19. Jahrhundert. 3 Bde. Europäische Revolutionen. Das imperiale Zeitalter. Die Blütezeit des Kapitals. Darmstadt: Theiss.
- Hoffmann-Randall, Christina (Hg.) (2001): Fränkische Kinderbücher aus fünf Jahrhunderten. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek, 19. Oktober – 11. November 2001. Katalog. Erlangen: Universitätsbibliothek.
- Keune, Sabine (2018): Katalog 61. Künstler und Kinderbuch. Herbst/Winter 2018. Aachen: Antiquariat Keune.
- Kindsein in Wien (1992): Kindsein in Wien. Zur Sozialgeschichte des Kindes von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien 1992/1993. Wien: Museen der Stadt Wien.
- Knorr, Renate (2005): Gulliver in Dresden. Kinder- und Jugendbücher Dresdner Verlage von 1524 bis 1978. Berlin: Sperrmann.
- Liebert, Ute (1984): Geschichte der Stuttgarter Kinder- und Jugendbuchverlage im 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Lithos.
- List, Günther (1991): Vom Triumph der „deutschen“ Methode über die Gebärdensprache. Problemskizze zur Pädagogisierung der Gehörlosigkeit im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Pädagogik 37 (1991) H. 2, S. 245-266.
- Monschein, Johanna (1979): Europäische Kinderbücher vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. [Katalog zur] Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek 17. Mai bis 14. September 1979. Wien: Österreichische Nationalbibliothek.
- Monschein, Johanna (1994): Kinder- und Jugendbücher der Aufklärung. Aus der Sammlung Kaiser Franz' I. von Österreich in der Fideikommissbibliothek an der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien: Residenz Verlag.
- Nagel, Michael (1993): Geschichte der Kinder- und Jugendlektüre in Bremen. Mit einer Bibliographie bremischer Jugendliteratur aus fünf Jahrhunderten. Vorwort von Dieter Richter. Bremen: Temmen.

- Pech, Klaus-Ulrich (1984): Art. Leopold Chimani. In: Doderer, Klaus (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Ergänzungs- und Registerband. Sonderausgabe. Weinheim; Basel: Beltz, 116-120.
- Pohlmann, Carola / Friedrich C. Heller (2008): Wien und Berlin. Zwei Metropolen im Spiegel des Kinderbuchs. 1870-1945. Ausstellungskatalog. Berlin: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz.
- Pohlmann, Carola (2010). Bunte Scenerien aus dem Menschenleben: Leopold Chimani und sein Verleger Heinrich Friedrich Müller. In: Blumesberger, Susanne / Mairbäurl, Gunda / Ewers, Hans-Heino / Rohrwasser, Michael (Hgg.): Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur: Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens, S. 69-82.
- Pommeranz, Johannes (Hg.) (2009): Struwwelpeters Welt. Mit originalgetreuem Nachdruck des „Struwwelpeter“-Urmanuskripts von Dr. Heinrich Hoffmann (1809-1894) zu seinem 200. Geburtstag. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Pressler, Christine (1980): Schöne alte Kinderbücher. Eine illustrierte Geschichte des deutschen Kinderbuchs aus fünf Jahrhunderten. München: Bruckmann.
- Reiter, C. (2007-2010): Art. Stöber, Franz Xav. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL). Bd. 13, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 282.
- Ries, Hans (1980): „Das Deutsche Bilderbuch“. Eine Märchenbuch-Reihe des Josef-Scholz-Verlags 1904 ff. In: Die Schiefertafel. Jg. III (1980), Heft 3, S. 126-140.
- Ries, Hans (1984): Art. Illustration im Kinder- und Jugendbuch. In: Doderer, Klaus (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Ergänzungs- und Registerband. Sonderausgabe. Weinheim; Basel: Beltz, S. 296-308.
- Ries, Hans (1992): Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum. 1871-1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Osnabrück: Wenner.
- Ries, Hans (2016): Wilhelm Busch – was ihn betrifft. Max und Moritz treffen Struwwelpeter. Ausstellungskatalog. Künzelsau: Swiridoff.
- Rümann, Arthur (1930): Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland. 1790-1860. Leipzig: Insel.
- Schmideler, Sebastian (2012): Vergegenwärtigte Vergangenheit. Geschichtsbilder des Mittelalters in der Kinder- und Jugendliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis 1945. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Schmideler, Sebastian (2012): Verlag Winckelmann & Söhne (1828-1934). In: Franz, Kurt (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-BI.-Slg. 45. Erg.-Lfg. (Mai 2012), S. 1-16.
- Schmideler, Sebastian: Popularisierungsphänomene in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts. Wissen, Bildung, Formen, Produzenten. In: Dettmar, Ute/ Tomkowiak, Ingrid (Hgg.) (2019): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 113). Berlin: Lang, S. 39-64.
- Schmideler, Sebastian (2019): Spielzeugpuppen und Puppenspielzeug aus Papier – Pup-

- penminiaturen des 19. Jahrhunderts. *denkste: puppe / just a bit of: doll (de:do)*. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse / a multidisciplinary journal for human-doll discourses 2 (2019) H. 1, S. 43-54.
- Schmideler, Sebastian/ Wiebke Helm (2019): Schnittstelle: Digital Humanities. Bildwissen historischer Sachbücher für Kinder und Jugendliche des 19. Jahrhunderts und ihre digitale Analyse. In: *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven*. Hg. von Dettmar, Ute / Roeder, Caroline / Tomkowiak, Ingrid. Stuttgart: Metzler 2019, S. 269-287.
- Schug, Albert (Hg.) (1988): *Die Bilderwelt im Kinderbuch. Kinder- und Jugendbücher aus fünf Jahrhunderten*. Köln: Greven & Bechtold.
- Seibert, Ernst (1987): *Jugendliteratur im Übergang vom Josephinismus zur Restauration, mit einem bibliografischen Anhang über die österreichische Kinder- und Jugendliteratur von 1770-1830*. Wien; Köln; Graz: Böhlau.
- Seibert, Ernst (1997): Art. Leopold Chimani. In: Franz, Kurt [u.a.] (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*. Lose-Bl.-Slg. 4. Erg.-Lfg. (Juli 1997), S. 1-24.
- Seibert, Ernst (2010): *Philanthropie im spätjosephinischen Geiste. Jakob Glatz als Kinder- und Jugendbuchautor zwischen protestantischer Aufklärung und katholischer Romantik*. In: Adam, Gottfried / Schelander, Robert (Hgg.): *Jakob Glatz. Theologe – Pädagoge – Schriftsteller*. Göttingen: V et R unipress, S. 81-92.
- Seibert, Ernst / Blumesberger, Susanne (2008): *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung I*. Wien: Praesens.
- Tanzwirth, Martin: *Sittengemälde für Kinder. Kinderbuchillustrationen des Biedermeier*. In: Ewers, Hans-Heino/Seibert, Ernst (Hgg.) (1997): *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Wien: Buchkultur, S. 38-43.
- Vogel, Heiner (1981): *Bilderbogen, Papiersoldat. Würfelspiel und Lebensrad. Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Wegehaupt, Heinz (2008): *Der Verlag Winckelmann & Söhne. Berlin 1830-1930. Eine Bibliographie*. Münster: Geisenheyner.
- Weiß, Karl (1893): Art. Stöber, Franz. In: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Bd. 36. Leipzig: Duncker & Humblot, S. 274.
- Wilkening, Gisela: *Die Kinder- und Jugendbuchliteratur im kulturellen und literarischen Prozess*. In: Otto Brunken u. a. (Hg.) (2008): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 24-47.
- Wurzbach, Constantin von (1879): Art. Stöber, Franz. In: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*. 39. Theil. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, S. 75-85.

## Anmerkungen

- 1 Dies gilt ungeachtet der Tatsache, dass selbstverständlich auch andere gattungsbezogene Aspekte wie Kinderschauspiel oder Bilderbuch in der bisherigen Forschung mehr oder minder differenziert berücksichtigt worden sind (vgl. vor allem die vielfältigen Beiträge in Ewers/Seibert 1997).
- 2 Zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses vgl. grundlegend Assmann 2006; vgl. auch die hier relevante alltags-kulturelle, gebrauchsspezifische, kulturwissenschaftlich historisch-systematische Perspektive in Gerndt/Haibl 2005
- 3 Der Jugendstil wird in diesem Zusammenhang als „eine beispiellose, vehement einsetzende künstlerische Erneuerung“, ja als „abendländischer Stil im umfassenden Sinn des Wortes und nicht nur als bloße Modeerscheinung“ charakterisiert (Ries in Schug 1988, 38).
- 4 Tanzwirth 1997, 38, schreibt die Illustrationen Matthäus Loder zu, der einer der wichtigen Illustratoren des Wiener Verlags von H. F. Müller war: Die sechs Kupfer sind alle von Adolf Dworzak als Stecher signiert.
- 5 Von größter Seltenheit ist bspw. – wie viele ähnliche Buchobjekte in vergleichbaren Fällen – das mit immerhin neun kolorierten Kupfertafeln illustrierte Kinderbuch *Der Weihnachtsbaum. Ein Bildungs- und Unterhaltungsbüchlein, als Christgeschenk für die Jugend beyderley Geschlechts* von Sebastian Willibald Schießler, das 1831 im Wiener Verlag von Beermann erschien (Schießler 1831).
- 6 Der Berliner Verlag von August Riese gilt „als spezifische[r] oder doch schwerpunktmäßige[r] Bilder-, Kinder- und Jugendbuchverlag“; der Verlag ist als „hervorzuheben“ zu bewerten (Detmar/Ewers/Liebert/Ries 2003, 113).

Schmideler, Sebastian, Dr. phil., M.A., Universität Leipzig; wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Pädagogik und Didaktik im Elementar- und Primarbereich; Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Wissensvermittlung, Wissenspopularisierung, Bild-Text-Analyse.

ORCIDiD: <https://orcid.org/0000-0001-8276-0043>

sebastian.schmideler@uni-leipzig.de



# Glutensprühige Phantasie

Adalbert Stifters „Der Haideknabe“ als Lesebuchtext

## Adalbert Stifter's „Der Haideknabe“ as a text in a reader

Thomas Gann

Der Beitrag untersucht Adalbert Stifters im Jahr 1854 publiziertes *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung an Realschulen und in anderen zu weiterer Bildung vorbereitenden Schulen* und seinen eigenen literarischen Beitrag in der Textanthologie, den kurzen Prosatext *Der Haideknabe* (in Fassungen aus den Jahren 1840, 1844, 1854). Da dem *Lesebuch* die Zulassung zur offiziellen Verwendung als Schulbuch verweigert wurde, kann es als ein Stück österreichischer Kinder- und Jugendliteratur, die in Vergessenheit geraten ist, diskutiert werden. Der Beitrag fragt nach möglichen Gründen für die Ablehnung des *Lesebuchs* unter den Verhältnissen der österreichischen Restaurationsepoche.

Adalbert Stifter, Johann Gottfried Herder, Biedermeier, Schulbuchforschung, Konkordat, Altes Testament

The article examines Adalbert Stifter's reader *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung*, published in 1854, and his own literary contribution to the anthology: the short text *Der Haideknabe* (in editions of 1840, 1844, 1854). Since the reader was not approved as an official textbook for schools, it can be discussed as a piece of Austrian children's and youth literature which has been forgotten. The article discusses possible reasons for the rejection of Stifter's textbook in the late Biedermeier period in Austria. In this context, it focusses on Stifter's understanding of the Hebrew Bible as a poetic text.

Adalbert Stifter, Johann Gottfried Herder, Biedermeier, History of Education, Hebrew Bible.

Die Novelle „Das Haidedorf“ ist eine der frühesten literarischen Arbeiten Adalbert Stifters. Ihre Entstehungsspuren reichen bis in die 1830er-Jahre und womöglich bis in Stifters Schulzeit am Gymnasium Kremsmünster in den 1820er-Jahren (s. dazu Reinstadler 2017) zurück. Zugleich weist die Erzählung über das Frühwerk des Autors hinaus. Nicht nur publiziert Stifter sie in überarbeiteter Form erneut im ersten, 1844 erschienenen Band seiner insgesamt sechs Teilbände umfassenden Erzählensammlung *Studien*, er wählt sie auch für eine in den 1850er-Jahren konzi-



pierte Lesebuchanthologie aus. Zu dieser Zeit ist Stifter als k. k. Schulinspektor in Linz beschäftigt. In dem von ihm zusammen mit dem Realschullehrer Johannes Aprent herausgegebenen *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen und in andern zu weiterer Bildung vorbereitenden Mittelschulen* platziert er seinen frühen Text als einzigen eigenen literarischen Beitrag. Im Lesebuch erscheint die Erzählung als stark gekürztes Lesestück und ist hier mit dem Titel „Der Haideknabe“ versehen.

Dieser kurze, im Lesebuch siebeneinhalb Druckseiten umfassende Text soll im Fokus des folgenden Beitrags stehen. Ist er ein Stück jener österreichischen Literatur für Kinder und Jugendliche, die in Vergessenheit geraten ist, wie sie der vorliegende Band genauer in den Blick nimmt? Angesichts des bis heute andauernden ‚Klassiker‘-Status Adalbert Stifters könnte man diese Frage vermutlich verneinen. Zugleich weist „Der Haideknabe“ im Rahmen seines Gesamtwerks jedoch eine ungewöhnliche, mit dem Lesebuch-Projekt in besonderer Weise verknüpfte Publikations- und Rezeptionsgeschichte auf. Von den Herausgebern Aprent und Stifter als vielgelesenes, „sogar als [ministeriell, d.V.] vorgeschriebenes Schulbuch“ (Stifter 1918b, 207) anvisiert und im Publikationsjahr 1854 zu diesem Zweck dem Unterrichtsministerium in Wien vorgelegt, erhielt die Sammlung im Dezember desselben Jahres seitens der Schulbehörde einen ablehnenden Bescheid. Die Nichtzulassung wurde mit dem Hinweis begründet, dass das Lesebuch dem Stufengang des Lehrplans zu wenig entspreche (vgl. Stifter 1918c, 230f., Stifter 2015, 505). Im Fall einer offiziellen Approbation wäre „Der Haideknabe“ womöglich ein populäres Schullesestück des 19. Jahrhunderts geworden. Aufgrund der Nichtzulassung blieb Stifters Lesebuch dagegen von einer offiziellen Verwendung ausgeschlossen. „Das Buch ist nun wenigstens ein halbverfehltes“ (Stifter 1918c, 232), schreibt der Autor an seinen Verleger. Heute ist der „Haideknabe“-Text im Sinne einer eigenständigen Publikation des Jahres 1854 weitgehend vergessen. Auch eine Beschäftigung mit dem *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* bleibt auf die Stifter-Forschung sowie die Schulbuch- und Pädagogikgeschichte beschränkt. Im Rahmen dieser Forschungszusammenhänge werfen beide Textkomplexe jedoch noch immer eine Reihe von Fragen auf. Sie betreffen nicht nur das institutionelle und mentalitätsgeschichtliche Umfeld des seit 1850 als Schulinspektor wirkenden Autors, sondern auch Stifters Literaturverständnis der 1850er-Jahre in seiner Gesamtheit.

Was hat Stifter zur Platzierung eines eigenen Textes im Lesebuch bewogen und weshalb fiel die Wahl gerade auf die „Haidedorf“-Erzählung aus dem Frühwerk? Folgt man Stifters eigener Einschätzung seiner Lesebuch-Auswahl, so wird „Der

Haideknabe“ in eine Sammlung literarischer Texte eingereiht, mit der, so brieflich an den Verleger Gustav Heckenast, „Edles Großes, [...] in die Herzen der Jugend gesät werden“ (Stifter 1918c, 231) und in der an Literatur nur „das Schönste Verstandesgemäße und zugleich pädagogisch Brauchbarste“ (Stifter 1918a, 201) enthalten sein sollte. Zielt der Aspekt der pädagogischen ‚Brauchbarkeit‘ auf die Frage nach Stifters didaktischen und pädagogischen Überlegungen, so stellt sich mit dem Hinweis auf die ‚veredelnde‘ Größe und Schönheit der ausgewählten Texte zudem die Frage nach dem poetologischen Status des kurzen Erzähltextes für Stifters Werk. Hierbei ist auch zu bedenken, dass Stifter die Novellen seines Frühwerks im Verlegerbriefwechsel der 1850er-Jahre unter das Verdikt einer bloßen ‚Modepoesie‘ gestellt hatte. Zudem kann angemerkt werden, dass die Erzählung aus stilistischer Sicht deutliche Spuren einer z.T. epigonal wirkenden Jean-Paul-Nachfolge trägt, die der Autor in Texten des mittleren und späten Werks bewusst vermieden hat.

Eine weitere Bedeutungsdimension gewinnen diese Fragen, setzt man sie in Beziehung zu Untersuchungsaspekten, für die sich die historische Schulbuchforschung in besonderer Weise interessiert: für Fragen nach der Stellung von schulischen Lesebüchern im Spannungsfeld unterschiedlicher Diskurse und Gemengelagen. Bewegt sich die Textsorte Schulbuch in einem gesellschaftlich in besonderer Weise reglementierten Raum, so erhält dieser Befund angesichts des Schicksals des Stifter'- und Aprent'schen Lesebuchs besonderes Gewicht. Diskutiert man den Text „Der Haideknabe“ im Feld der von unterschiedlichen Diskursen (Ideengeschichte, Ästhetik, Schulpolitik, Pädagogik, Religion u.a.) beeinflussten Schulbuchliteratur, dann verbindet sich dies auch mit der Frage, was das im Jahr 1848 eingesetzte k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht zur Ablehnung der Zulassung des Lesebuchs bewogen haben könnte. Welche ‚Verfehlungen‘ hatte die oberste Schulbehörde an Stifters ‚halbverfehltem‘ Lesebuch wie auch an dem in ihm enthaltenen „Haideknabe“-Text zu monieren? Das im Ablehnungsbescheid genannte Argument der mangelnden Verbindung zum Lehrplan kann diesbezüglich zwar Stichhaltigkeit für sich beanspruchen, überblendet jedoch zugleich die Frage nach inhaltlichen Spannungsverhältnissen, die möglicherweise zwischen Stifters Lesebuch und den schulpolitischen Vorgaben der Restaurationszeit um 1850 bestanden.<sup>1</sup>

## „Der Haideknabe“

Um über den Inhalt des kurzen Lesebuchtextes genaueren Aufschluss gewinnen, bietet es sich an, ihn im Rahmen der von Stifter vorgenommenen Überarbeitungen zu betrachten. Zunächst soll deshalb ein kurzer Überblick über die inhaltlichen Unterschiede der verschiedenen Textfassungen gegeben werden. Drei Druckfassungen sind, neben handschriftlichem Material (hierzu auch Reinstadler 2017), voneinander zu differenzieren: Fassung I: „Das Haidedorf“ (Erstfassung von 1840, publiziert als Fortsetzungserzählung in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*), Fassung II: „Das Haidedorf“ (*Studien-Fassung* von 1844), Fassung III: „Der Haideknabe“ (*Lesebuch-Fassung* von 1854).

Hauptfigur aller Fassungen ist ein Kind namens Felix, das seine Kindheit in der zivilisatorischen Abgeschiedenheit einer kargen Heidelandschaft verbringt. In den beiden Anfangskapiteln, die von Stifter im Laufe der Fassungsgeschichte nur wenig überarbeitet wurden, wird von der Kindheit des Haideknaben erzählt. Im Bericht vom Aufwachsen des Kindes entfaltet der Text eine ländliche Idylle. Das zweite Kapitel setzt die Beschreibung mit Blick auf Felix' familiäre Verhältnisse in einer unter kargen Bedingungen lebenden Bauernfamilie fort und berichtet von Felix' Entschluss, „in die Welt zu gehen“ (*Der Haideknabe*, 152). Bricht die *Lesebuch-Fassung* nach der Beschreibung von Felix' Aufbruch ab, nehmen die weiteren Lebensbeschreibungen der Hauptfigur in den früheren Fassungen von 1840 und 1844 einen zunächst parallelen, dann aber deutlich unterschiedlichen Verlauf. Nach Jahren in der Fremde, von deren Verlauf die Leser nur in Andeutungen erfahren, da der Fokus des Erzählers auf den provinziellen Ausgangsraum gerichtet bleibt, kehrt Felix schließlich dorthin zurück. Um das frühere Haus ist ein kleines Dorf entstanden. Er ist ein erwachsener Mann geworden und hat weite Reisen in den ‚Orient‘ unternommen. Dies, wie der Text die Leser vermuten lässt, um jene Orte aufzusuchen, von denen ihm bereits in den von seiner Großmutter erzählten biblischen Geschichten berichtet worden war („Jerusalem“, „Haide des Jordans“, „im Lande Ägypten [...] in der Wüste“ (*Das Haidedorf*, 191f.)). Welche Veränderungen im Laufe der langen Abwesenheit in Felix vorgegangen sind, wird von den Daheimgebliebenen anfangs noch unzureichend wahrgenommen. Ein Wendepunkt tritt ein, als der ländliche Raum von einer langanhaltenden Dürre heimgesucht wird. Während die übrigen Landbewohner verzagen, kann Felix den Zeitpunkt des eintreffenden Regens vorhersagen, der auf das Pfingstfest fällt.

Hinsichtlich ihres Schlusses unterscheiden sich die Erzählfassungen von 1840 und 1844 gravierend voneinander. In beiden Fällen tritt der von Felix prophezeite



Das Heidedorf von Adalbert Stifter. Mit 6 Originallithographien von Ida Bohatta. Kunstverlag Anton Schroll & Co. G.m.b.H. in Wien (O.J, ca. 1920)

Regen zur Erleichterung der Heidebewohner tatsächlich ein. In der Erstfassung von 1840 erweist sich das Wetterereignis allerdings nur als Hintergrundgeschehen für den Vorgang einer triumphalen Dichterehrung. Das Königspaar des Landes erscheint auf dem Schauplatz, um Felix mit einem königlichen Orden als weithin bekannten Dichter zu ehren.

In der *Studien*-Fassung von 1844 hat Stifter diese Schlusswendung gestrichen. An die Stelle der triumphalen Auflösung tritt ein von Motiven sentimentalen Verzichts geprägter Schluss. Felix wird als ein unglücklich Liebender geschildert, der der Hoffnung entsagen muss, seine zukünftige Braut in die ländlich geprägte Welt seiner Eltern zu führen. Während der Schluss der Erstfassung die Züge einer trivial wirkenden Wunscherfüllung trägt, mit der sich zugleich alle spannungsvollen Rätsel der Felix-Biografie in einer theatral anmutenden Schlusspointe auflösen, belässt die *Studien*-Fassung die Frage, welchen Zweck Felix' lange Abwesenheit gehabt haben könnte, weitgehend unauflöst. Von einer Tätigkeit als Dichter ist nur noch in vagen Andeutungen die Rede.

Vergleicht man die beiden Erzähltexte mit dem Lesebuch-Text von 1854, so fällt ins Auge, dass dieser die Schilderungen der erwachsenen Felix-Figur gänzlich auspart. Aus stofflicher Sicht schien Stifter der Inhalt einer Liebesnovellen-Handlung für den Schulkontext sicherlich wenig geeignet. Aber auch Felix' Werdegang als Dichter, der thematische Schwerpunkt der Erstfassung, bleibt in der *Lesebuch*-Fassung unerwähnt. Steht in den Fassungen von 1840 und 1844 ein novellentypischer Handlungsverlauf mit diversen Spannungsmomenten im Zentrum, bleibt „Der Haideknabe“ auf die Beschreibung der Kindheit der Hauptfigur beschränkt. Statt als novellistische Erzählung ließe sich Stifters Textbeitrag als das Portrait eines jungen Hirtenkinds charakterisieren. Er gewinnt die Qualität eines idyllischen Genrebilds; einer Textgattung, die sich in der Biedermeier-Epoche auch auf dem Feld der Kinder- und Jugendliteratur großer Beliebtheit erfreute. Mehr noch: mit „Der Haideknabe“ scheint geradezu ein Musterbild jener idyllischen Genreszenen vorzuliegen, die auch die Kinderliteratur der Zeit um 1850 maßgeblich prägten.<sup>2</sup> Entgegen der Gattungskonvention der Idylle als einer Erzählung mit umgrenzter Raumsphäre bricht der Heideknabe zwar von seinem Elternhaus in eine unbekannte Fremde auf. Doch erfolgt dieser Aufbruch im Gegensatz zu den Adoleszenz-Novellen der Romantik<sup>3</sup> nicht im Rahmen familiärer (Vater-Sohn-)Konflikte. Felix verlässt die Haide mit ausdrücklicher Zustimmung der Eltern und, wie der Erzähler anführt, „um zu lernen und tüchtig zu werden“ (*Der Haideknabe*, 153). Die hochemotionale Abschiedsszene zwischen Eltern und Sohn bildet den Schluss des Textes der *Lesebuch*-Fassung und erhält dadurch im kompositorischen Gefüge des Lesebuchstücks ein hervorgehobenes Gewicht.

## Phantasie und Spiel

Nennenswerte Überarbeitungen des Textbestandes nimmt Stifter für die *Lesebuch*-Fassung nicht vor. Er übernimmt den Text der beiden Anfangskapitel der Novellenfassung von 1844 und kürzt diesen lediglich um die letzten zwei Abschnitte des ersten sowie um die letzten zwei Abschnitte des zweiten Kapitels. Weitere Bearbeitungen beschränken sich auf den Wegfall der Kapitelüberschriften. Zu einem Text der ‚originären Kinder- und Jugendliteratur‘ im Sinne der geläufigen Terminologie von H.-H. Ewers (vgl. Ewers 2012, 19) wird das Stück also nicht umgearbeitet. Vielmehr lesen die (im historischen Fall der Realschule um 1850 ausschließlich männlichen) Schüler den gleichen Text wie der erwachsene Adressatenkreis der zehn Jahre zuvor publizierten Novellenfassung. Diese allgemeinliterarische Ausrichtung betrifft die gesamte Textauswahl des Lesebuchs in programmatischer Weise. Jugendgerechte Umformungen von Texten der Allgemeinliteratur finden sich



Das Heidedorf von Adalbert Stifter. Mit 6 Originallithographien von Ida Bohatta. Kunstverlag Anton Schroll & Co. G.m.b.H. in Wien (O.J, ca. 1920)

nicht. Konzipiert ist das Lesebuch als Anthologie literarischer Kanontexte, die die Schüler als ‚edle und würdige‘ Stücke ein Leben lang begleiten sollen. Doch trotz dieser programmatischen Auswahlentscheidung zugunsten der ‚veredelnden‘ Texte der literarischen Tradition lässt sich die Frage stellen, ob nicht auch adressatenbezogene Aspekte die Textauswahl motiviert haben. Dass sich Aprent und Stifter im Hinblick auf viele Einzeltexte auch an vorhandenen Schullesebüchern orientiert haben (dazu ausführlicher Domandl 1976), ist durchaus erkennbar.<sup>4</sup>

Darüber hinaus kann angesichts des „Haideknabe“-Textes die Frage gestellt werden, ob in dem ursprünglich an Erwachsene adressierten Novellentext nicht auch Elemente und Motive einer genuin „kinder- und jugendliterarischen Kommunikation“<sup>5</sup>, die alters- und entwicklungsspezifische Aspekte berücksichtigt, angelegt sind. Im Gegensatz zu vielen anderen Lesestücken der Sammlung (Textauszüge aus theoretischen Schriften Herders, W. v. Humboldts, J. G. Fichtes, aus dem biblischen *Hiob*-Buch oder aus Platons *Phaidon*-Dialog) ist eine solche adressatenbezogene Kommunikationsebene im Fall von „Der Haideknabe“ durchaus erkennbar.

Als Genrebild gelesen eröffnet der Text in seinen detailreichen Zustandsbeschreibungen vor allem den Einblick in die Figurenpsyche eines Kindes, in dessen Alltag Spiel, Phantasie und Einbildungskraft eine zentrale Rolle spielen. Bewegt sich Stifter damit einerseits in zeitgemäßer Weise in den Spuren eines allgemeinliterarischen, romantischen Ideenkomplexes von Kind und Kindheit, so formuliert sein Text für die anvisierten schulischen Leser des Lesebuchs zugleich ein potentielles Angebot zur Identifikation. Mit dem Motiv des ‚Aufbruchs in die Welt‘ am Schluss des Textes schließt an diesen Themenkomplex auch eine den Übergang von der Kindheit zur Adoleszenz betreffende Entwicklungsperspektive an, die unter anderem Ablösungsprozesse von der Familie vergegenwärtigt.

Das erste Kapitel von „Der Haideknabe“ ist äußerst ereignisarm. In seiner deskriptiven Anlage bleibt es gänzlich auf eine Beschreibung der Lebensumstände, unter denen Felix aufwächst, beschränkt. Der Schwerpunkt liegt hierbei zum einen auf detaillierten Landschafts- und Naturbeschreibungen, die in den 1840er- und 1850er-Jahren zu einem Markenzeichen des Autors werden sollten. Er liegt zum anderen – dies für spätere Stifter-Texte, die den Blick in eine Figurenpsyche in der Regel vermeiden, ungewöhnlich – in einer genauen Beschreibung der Gedankenwelt der Hauptfigur. So heißt es über das in der Heidelandschaft spielende Kind Felix in einer im Folgenden ausführlicher zu erörternden Textpassage:

Von seinem Königssitze aus herrschte er über die Haide. Theils durchzog er sie weit und breit, theils saß er hoch oben auf der Platte oder Rednerbühne, und so weit das Auge gehen konnte, so weit gieng die Phantasie mit, oder sie gieng noch weiter, und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, so daß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte. Furcht der Einsamkeit kannte er nicht; ja wenn recht weit und breit kein menschliches Wesen zu erspähen war, und nichts als die heiße Mittagsluft längs der ganzen Haide zitterte, dann kam erst recht das ganze Gewimmel seiner innern Gestalten daher, und bevölkerte die Haide. Nicht selten stieg er dann auf die Steinplatte, und hielt sofort eine Predigt und Rede – unten standen die Könige und Richter, und das Volk und die Heerführer, und Kinder und Kindeskinde, zahlreich, wie der Sand am Meere; er predigte Buße und Bekehrung – und Alle lauschten auf ihn; er beschrieb ihnen das gelobte Land, verhiess, daß sie Heldenthaten thun würden und wünschte zuletzt nichts sehnlicher, als daß er auch noch ein Wunder zu wirken vermöchte. Dann stieg er hernieder und führte sie an, in die fernsten und entlegensten Theile der Haide, wohin er wohl eine Viertelstunde zu gehen hatte – zeigte ihnen nun das ganz Land der Väter, und nahm es ein mit der Schärfe des Schwertes. Dann wurde es unter die Stämme aufgetheilt, und jedem das Seinige zur Vertheidigung angewiesen.

Oder er baute Babylon, eine furchtbare und weitläufige Stadt – er baute sie aus den kleinen Steinen des Roßberges, und verkündeten den Heuschrecken und Käfern, daß hier ein gewaltiges Reich entstehe, das Niemand überwinden kann, als Cyrus, der morgen oder

übermorgen kommen werde, den gottlosen König Balsazar zu züchtigen, wie es ja Daniel längst vorhergesagt hat.

Oder er grub den Jordan ab, d. i. den Bach, der von der Quelle floß, und leitete ihn anderer Wege – oder er that das alles nicht, sondern entschlief auf der offenen Fläche, und ließ über sich einen bunten Teppich der Träume weben. (*Der Heideknabe*, 150)

Thema dieser Ausführungen ist die kindliche Phantasiewelt des Heideknaben. Hierbei können Stifters Beschreibungen als literarische Darstellung einer Aktivität beschrieben werden, die sich unter dem Begriff des „Spiels“ (vgl. hierzu einführend Oerter 2011) genauer fassen lässt. Für den Spiel-Begriff im Rahmen psychologischer Definitionsversuche gilt, dass sich im Spiel stets ein Wechsel der Realitätsebenen – anders gesagt: der Modus einer ‚Als Ob‘-Handlung in relativer Distanz zur Wirklichkeit – vollzieht (vgl. ebd., 117).

In der zitierten Textpassage lassen sich unterschiedliche Spielaspekte voneinander differenzieren. Zunächst wird Felix als Akteur einer Art Phantasie- oder Fiktionspiel gezeigt, wenn von seinem „Fadennetze von Gedanken und Einbildungen“ die Rede ist. Die folgenden Passagen zeigen Felix in kindlich-konkrete Spielhandlungen verstrickt, in die die nähere Umwelt einbezogen wird (unter anderem eine Steinplatte als „Rednerbühne“) oder in denen Felix konkrete Rollen (hier: der alttestamentliche Figuren Moses, Josua u.a.) einnimmt. Von diesen in längeren Sequenzen organisierten konkreten Rollenspielen muss wiederum jene Tätigkeit unterschieden werden, in der Felix im Rahmen von Konstruktionsspielen als eine Art kindlicher Baumeister der eigenen Spielwelt in Erscheinung tritt und diese durch konkrete Gegenstände im Raum erzeugt („er baute Babylon“) oder verändert („er grub den Jordan ab“).

Allen im Text angeführten Spielen ist gemeinsam, dass sie Einzelspiele bleiben. Kooperative Rollenspiele werden nicht erwähnt. Felix wird als ein in der Einsamkeit der Heide mit sich selbst spielendes Kind vorgestellt, das lediglich mit den ihn umgebenden Tieren kommuniziert. Dieses deutlich herausgestellte Autonomie-Motiv kann im Hinblick auf seine Funktion für den Gesamtplot der Novelle betrachtet werden, es öffnet sich aber auch für eine ideengeschichtliche Kontextualisierung. Im Kontext der Künstlernovellenhandlung lässt es sich mit der Figur des erwähnten Dichters im Umfeld von Autorschaftsmodellen des ‚Genies‘ oder des ‚Poeta Vates‘ verbinden (hierzu Kaiser 1977, Gann 2018). Damit verzahnt ruft Stifter mit der Figur des einsam spielenden Kindes auch zentrale Motivelemente des romantischen Kindheitsbildes auf, wie es von Novalis, Jean Paul und anderen Autoren der Zeit um 1800 konzipiert worden war.

Bereits in seinen Schriften der 1770er-Jahre hatte Johann Gottfried Herder eine Kindheitsvorstellung entworfen, in der sich das Kind als ein über eine ‚ursprüng-



liche Poesie‘ verfügendes Wesen auszeichnet. An diese Idee, wie auch an Friedrich Schillers Formel vom ‚Spiel‘ als Modus des ästhetischen Zustands anknüpfend, formuliert um 1800 eine Vielzahl von Autoren ein poetologisches Programm. In kritischer Absetzung von Subjektentwürfen der Aufklärung und Aufklärungspädagogik formiert sich ein zumeist unter dem Begriff des ‚romantischen Kindheitsmythos‘ oder der ‚romantischen Idee des Kindes‘ gefasster Ideenkomplex (dazu grundlegend Assmann 1978, Ewers 1989).

In vielen Schriften des späten 18. Jahrhunderts wird das Kind zum Vorbild für die poetisch-phantasiebegabte Existenzform des Dichters. Für das Dichterbild der Romantik führt Aleida Assmann zusammenfassend aus:

Die Identität mit sich selbst, die Kontinuität des Lebens aus der Kindheit, bildet eine Grundvoraussetzung seines Schaffens. Die Spontaneität der Phantasie, die prophetische Tiefe der Vision, die kosmische Integrität des Wesens: in all diesen Punkten ist der Dichter bemüht, es dem Kinde gleichzutun. (Assmann 1978, 120)

Stifters Felix-Figur trägt in vielerlei Hinsicht die Züge einer solchen, in eine frührealistisch-biedermeierliche Erzählwelt versetzten Idealfigur. Felix‘ in der Erstfassung der Novelle geschilderter Lebenslauf wird die romantische Idee eines wesenhaften Zusammenhangs von Kind und Dichter auf ebenso mustergültige wie zugleich trivial anmutende Weise umsetzen. Vom spielenden Hirtenkind entwickelt er sich zum berühmten, weithin geschätzten Dichter. Mit dieser Tendenz zum Realismus tritt Stifters Text zur romantischen Kindheitsidee zugleich in ein Spannungsverhältnis. Während die Romantiker, nach einer Formulierung von H.-H. Ewers, eine „Überführung der anthropologischen Kindheitstheorie in eine Metaphysik der Kindheit“ (Ewers 1989, 260) leisteten, wird das Kindheitsthema bei Stifter in ein biedermeierlich-detailreiches Genrebild rückübersetzt. Die bereits bei Herder betonten anthropologischen Aspekte von Kindheit gewinnen dadurch erneut an Gewicht.

### **Poesie des Alten Testaments. Stifter und Herder**

In der Konzeption der Hauptfigur des Lesebuchtextes wird dieser Transformationsprozess im Rückgriff auf Herder in unterschiedlichen Aspekten deutlich. Nicht nur der um 1850 bereits topisch gewordene Assoziationszusammenhang Kind-Phantasie-Dichter wird in Stifters Felix-Figur aufgerufen, vielmehr zeichnen sich Felix‘ Spiele und Phantasien durch eine weitere Besonderheit aus: das Vorherrschen von religiösen Motiven. Alle Spiele der kindlichen Hauptfigur bewegen sich in einem biblischen Stoff- und Themenraum. Die ausschließliche Stoffgrundlage

bilden dabei die Geschichts- und Prophetenbüchern der hebräischen Bibel. In seinen Spielen verwandelt Felix die karge Heidelandschaft in eine biblische Szenerie, in der er selbst als Prediger, Prophet und Kriegsführer auftritt. Wie Mose wirkt er als prophetischer Redner („er beschrieb ihnen das gelobte Land“). Wie Josua auf dem Landtag zu Sichem teilt er das Land in einzelne Territorien auf.

Fragt man nach den ideengeschichtlichen Hintergründen dieser prägnanten Verschränkung von Kindheit und hebräischem Bibeltext, so zeichnet sich nicht nur das allgemeine, für christlich-religiöse Themen- und Stoffbezüge jeder Art günstige Klima des Spätbiedermeier in Österreich ab. Für Stifters Text ist auch eine konkretere Referenzlinie in Betracht zu ziehen, die sich wiederum mit den Schriften Herders verbinden lässt.

Herders spekulative Thesen zur poetischen Verfasstheit der Sprache des Kindes können hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden. Allgemein bekannt ist seine Denkfigur einer Analogsetzung von individueller Entwicklung und kollektiver Menschheitsgeschichte, von Onto- und Phylogenese, der zufolge alle sogenannte ‚Volkspoesie‘ in ihrer Anknüpfung an den kindlichen Zustand eines sinnlich-poetischen Weltbezugs verstanden werden kann. Entscheidend für die Untersuchung des Textkomplexes „Das Haidedorf“/„Der Haideknabe“ ist, dass als Träger ‚wahrer Poesie‘ im Geschichtsmodell Herders insbesondere die Texte der hebräischen Bibel in den Blick treten.

In ihrer universalhistorischen Begründung und in ihren theologischen und interpretatorischen Konsequenzen führt Herder sein Konzept einer biblischen ‚Volkspoesie‘ ausführlich in der Schrift *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes* von 1782/1783, aber auch in einer Reihe weiterer Texte, die in die 1770er- und 1760er-Jahre zurückreichen, aus. Die theologischen Debatten über den ‚poetischen‘ Status der heiligen Schrift waren im 18. Jahrhundert insbesondere von den 1753 erschienenen *Vorlesungen über die Heilige Poesie der Hebräer (Praelectiones Academicae de Sacra Poesi Hebraeorum)* des englischen Bischofs Robert Lowth initiiert worden, die der Göttinger Orientalistik-Professor Johann David Michaelis in den Jahren 1758/1761 ins Deutsche übersetzt hatte. An Lowth und Michaelis, aber auch an den Poesie-Begriff Hamanns und andere Quellen knüpft Herder an, wenn er die poetischen Qualitäten der hebräischen Bibeltexte hervorhebt und sie damit für einen kultur- und literaturhistorischen Zugriff öffnet. Anders als Lowth, für den der poetische Wert der hebräischen Texte noch Beweis für ihre göttliche Abkunft war, verbindet Herder die Texte im Rahmen dieser Anknüpfung mit anthropologisch-universalgeschichtlichen Überlegungen. Die Poesie der Hebräer charakterisiert Herder als eine ‚Hirtenpoesie‘.

Die Vorstellung einer hebräischen Hirtenkultur wird in Herders Schrift in immer neuen Anläufen den Lesern vor Augen gestellt. Hebräisch sei die Sprache eines „Hirtenstamm[s]“ (*Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 989), die biblischen Texte des *Genesis*-Buchs seien „schöne Hirtensagen“ (ebd., 990). Das Attribut des Hirtenhaften verbindet Herder dabei auch mit einem Assoziationskomplex von Reinheit, kultureller Ursprünglichkeit und Authentizität der religiösen Überlieferung. Im noch in Dialogform abgefassten ersten Buch zur *Ebräischen Poesie* heißt es:

eben diese Semitischen Stämme, die Araber mit eingeschlossen, haben das Verdienst um die Welt, daß sie die Einheit Gottes und die reinsten Ideen von Religion und Schöpfung mit einem Eifer erhalten und fortgebreitet haben, die ihnen die höchste Stammesehre schien. [...] Die meisten der Semiten blieben lange Hirtenvölker, oder erhielten sich wenigstens, auch bei andern Einrichtungen der Einfalt nahe: und Sie sehen, wie gut das für die Sprache und Sage der Urwelt war. Sie wurde nicht verkünstelt, nicht verschwemmt und verdorben; einfältig und abgesondert wie das Zelt, blieb sie auch Väterheiligtum im Zelte. (Ebd., 907)

Wenn Adalbert Stifter die Felix-Figur als davidgleichen Hirtenknaben in einem dem ‚heiligen Land‘ ähnelnden, zivilisatorisch kaum erschlossenen, ländlichen Raum vorstellt, dann bewegt er sich mit diesem Figurentwurf nicht nur in den biedermeierlich-frührealistischen Vorformen des Heimat-Genres wie Dorfgeschichte und Bauernroman, sondern eröffnet auch einen poetologischen Subtext, der Verbindungen zu Herders Ausführungen zur *Ebräischen Poesie* aufweist. Analog zu den Texten des Hirtenvolks der Hebräer, die von Herder in den Worten Jan Loops „als Produkte einer von außen ungestörten, ‚autonomen‘ Entwicklung gedacht wurden“ (Loop 2008, 182f.), zeichnet sich auch die Biografie von Stifters Heidekind durch ein Aufwachsen in zivilisatorischer Abgeschiedenheit aus.<sup>6</sup> Wenn Stifter zudem Moses und David in ein enges Bezugsverhältnis zu seiner Felix-Figur setzt, greift er damit gerade jene Figuren auf, die bereits Herder in seiner Schrift von 1782/1783 als die beiden großen biblischen Repräsentanten von Prophetie und Psalmendichtung herausgestellt hatte. Auch weitere der prophetischen Attribute, die Felix in den beiden Erzählfassungen von 1840 und 1844 zum Teil zugeschrieben werden (s. dazu unter anderem Kaiser 1977, Gann 2018), lassen sich im Kontext eines Herder-Bezugs deuten. Der Figur des poetisch inspirierten „Dichter-Propheten“ (*Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 1005) widmet der Weimarer Autor in seiner Studie umfangreiche Ausführungen.

Während in Herder einer der für Stifter zentralen Referenzautoren der Goethezeit ausgemacht werden kann, – auch im Lesebuch ist der Dichter, Philosoph und Theologe mit unterschiedlichen Beiträgen (Gedichten, Texten oder Textauszügen) einer der am häufigsten vertretenen Autoren<sup>7</sup> – ist die Kontextualisierung der Bibel

im Raum ‚orientalischer‘ Literatur, verzahnt mit einer gleichzeitigen Poetisierung des ‚Orients‘ als einer zeitlich, sprachlich und territorial höchst vage gefassten Größe, zugleich ein grundsätzliches Konjunkturphänomen des 18. Jahrhunderts. Herders bibelpoetische Interessen stehen im Kontext eines von Jan Loop nachgezeichneten, „sich im 17. und 18. Jahrhundert vollziehenden Prozesses der ‚Orientalisierung der Bibel“ (Loop 2008, 162), der sich unter anderem auch in einer von J. D. Michaelis federführend konzipierten Orientexpedition niederschlug. Die Übersetzungen und Kommentierungen des französischen Orientalisten Antoine Galland (*Tausendundeine Nacht* u.a.) lieferten darüber hinaus literarische Einflussfaktoren für eine Poetisierung des ‚Orients‘. Auch die Editions- und Übersetzertätigkeit Herders steht mit dieser literarischen ‚Orient‘-Mode des 18. Jahrhunderts in engem Zusammenhang. Er gibt eine zunächst in seinen *Zerstreuten Blättern* erschienene, nach Herders Tod unter dem Titel *Blumenlese aus morgenländischen Dichtern* publizierte Sammlung freier Übersetzungen und Nachdichtungen hebräischer, indischer, persischer und arabischer Überlieferungen heraus. Aus einer Teilsammlung hiervon, den von Herder selbst nachdichtend bearbeiteten biblischen Stoffen (Herder nennt seine biblisch inspirierten Paramythien in Unterscheidung vom biblischen Text „Dichtungen aus der morgenländischen Sage“), wird auch Stifter mehrere Stücke in das Lesebuch aufnehmen (vgl. Stifter/Aprent 1854, 103-111). Außerdem tritt der Weimarer Superintendent als Initiator von kinder- und jugendliterarischen Adaptionen ‚orientalischer Dichtung‘ in Erscheinung. So im Fall der von ihm mit einem Vorwort ausgestatteten Sammlung *Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend* aus dem Jahr 1786, die als populäre Erzählsammlung der Kinder- und Jugendliteratur bis weit in die Mitte des 19. Jahrhunderts gelesen wird. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts trägt darüber hinaus auch der für Stifter zentrale Autor Goethe mit seinem *West-östlichen Divan* zu einer Idealisierung des ‚Orients‘ als „Land der Dichtung“ bei.

Fand im Rahmen dieser breiten Konjunktur literarischer Bezüge der Topos vom ‚Morgenland‘ als Ursprungsland der Dichtung einen ebenso vielfältigen wie inhaltlich vagen Widerhall, so unterlegt Stifter diese literarische Konvention mit einem religiös gefassten Subtext, wenn er in „Das Haidedorf“ den zukünftigen (Ideal-)Dichter Felix von der heimatlichen Heide eine langjährige Reise in die Wüsten Ägyptens und ins Heilige Land, in „die Wüsten und die Einöden des Orients“ (*Das Haidedorf*, 199) unternehmen lässt. Ebenso wie der Orient von Herders *Geist der Ebräischen Poesie* ist Felix’ Reiseziel weniger als konkreter geografischer Raum zu bestimmen, vielmehr als imaginäre Größe einer kulturhistorisch fernen Vergangenheit. Als Ort von Felix’ Entwicklung zum Dichter repräsentiert er, gelesen vor der geschichtsphilosophisch-theologischen Folie Herders, auch den Ort

des ‚Ursprungs‘ von Religion und Poesie. Damit stimmt zusammen, dass Stifter die konkreten Schauplätze der von Felix unternommenen Morgenlandfahrt im Gegensatz zur im 18. Jahrhundert beliebten literarischen Subgattung der ‚morgenländischen Erzählung‘ für seine Novelle nicht nutzt. Der von seiner Figur bereiste Raum wird nur in Form einer kurzen, listenartigen Aufzählung erwähnt. Als einzelne Stationen treten mit Jerusalem, Bethlehem, dem Jordan-Fluss, Ägypten u.a. chiffrenhafte Schauplätze der biblischen Texttradition in den Blick. Stifiers Erzählung will keine Orientierung bieten, sie übersetzt Herders poetologische ‚Ursprungs‘-Spekulation in ein novellistisches Handlungsschema. Im Rahmen dieser Übersetzung einer Gedankenfigur in die Raumstrukturen der erzählten Welt ist der biblische ‚Orient‘ kein Gegenmodell zur Heidelandschaft aus Felix’ Kindheit. Beide Teilräume, heimatliche Provinz und ferner Orient, stehen, ähnlich wie in Herders Verschränkung von Onto- und Phylogenese, vielmehr in einem Analogie- und Steigerungsverhältnis. Das ‚Heilige Land‘ ist kein Gegen- oder Kontrastmodell zur Heidelandschaft aus Felix’ Kindheit, stattdessen liefern beide Räume komplementäre Varianten von „Haide“-Landschaften. Als Orte poetischer Inspiration und Resonanzräume einer biblischen ‚Hirtenpoesie‘ im Sinne Herders wirken sie auf Felix in gleichsam symbiotischer Weise.

### **Bibel und literarische Sozialisation**

In seiner Vorrede zu den bereits erwähnten *Palmbüchern* erwähnt Herder, wie er in seiner Kindheit C. F. Gellerts Verserzählung „Als Moses einst vor Gott auf einem Berge trat“<sup>68</sup> gelesen habe und damals durch ihre „hohe Einfalt“ tief gerührt worden sei (vgl. Herder 1979, 15). Mehrfach wird auch in seiner Schrift zur *Ebräischen Poesie* eine Verbindung zwischen Phylo- und Ontogenese, zwischen dem spezifisch ‚Kindlichen‘ der hebräisch-biblischen Texte und einer konkreten Empfänglichkeit kindlicher Rezipienten für diese gezogen. Er spricht von der „Wirkung dieser Poesie auf alle zarten Kindesherzen“ (*Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 884). Die hebräische Poesie entspreche der „Empfindungs- Sprach- und Sehart eines Kindes“ (ebd., 965). „Lasset sie [die Hebräer, d.V.] sich an einfachen Bildern lange verweilen, diese wiederholen, anstaunen und ins Gigantische malen: so sehen, so sprechen und empfinden Kinder.“ (Ebd.)

Wenn Herder auf der einen Seite den ‚poetischen‘ Wert des kindlichen Zustands in seiner *Ebräer*-Schrift wiederkehrend hervorhebt, so liegt in diesem Lob aus anthropologische-entwicklungstheoretischer Sicht jedoch zugleich auch ein unausgesprochen bleibendes Defizitargument. Herders rhetorisch vielgestaltige Aufwertung von Kindheits- und Ursprungszuständen kann nicht darüber hinweg-

täuschen, dass sie – anders als im Fall des romantischen Kindheitsmythos – in partiellem Konflikt zu seiner universalgeschichtlichen Bildungsidee einer gottgewollten Selbstbildung der Menschheit mit der Zielperspektive einer „vollendeten Humanität“ (zum Begriff s. Buntfuß 2004, 44) steht.

Auch Stifter hat mit seiner Felix-Figur eine in ihren Eigenschaften widerspruchsvolle Figur konzipiert. Selbst wenn man dem Autor die Intention einer religiös-,erbaulichen‘ Rezeptionswirkung der Textfassungen von 1840, 1844, 1854 – zumindest im Sinne einer Interpretationshypothese – unterstellen kann, bleibt sein Text unabhängig hiervon von einer deutlichen Ambiguität gekennzeichnet. Gerade dort, wo die Erzählung eine religiöse Aufwertung und Überformung ihrer erzählten Räume und Figuren vornimmt, kommt in ihr auch der entgegengesetzte Effekt einer tendenziellen Anthropologisierung und damit ‚Profanierung‘ biblischer Referenztexte zum Tragen. Während die Felix-Figur auf der einen Seite die idealisierenden Zuschreibungen sowohl der Herder’schen Bibelpoesie als auch des romantischen Kindheitsmythos trägt, was ihr im Rahmen der Novelle mitunter die Züge eines inspirierten Propheten verleiht, gleicht ihr Verhalten in anderen Aspekten denen eines gewöhnlichen Kindes. Dies betrifft vor allem die Beschreibungen von Felix’ Spielhandlungen. Aus stofflicher Sicht erweisen sich diese gänzlich von biblischen Stoffen durchdrungen. Aus psychologischer Sicht erscheinen sie indes als entwicklungstypisch kindlich. Durchgängig beschränken sie sich auf kurze, ausschnittshafte Episoden einzelner Bibeltexte. In ein ‚heilsgeschichtlich‘ deutbares Gesamtgeschehen sind sie nicht integriert. Deutlich erkennbar wird in Stifters Beschreibung der kindlichen Fiktionsspiele vielmehr deren wunscherfüllender Charakter. Felix verrichtet heroische Taten und artikuliert Phantasien eigener Befehlsgewalt, Macht und Stärke.<sup>9</sup> Das Kind identifiziert sich mit mächtigen Figuren aus der Geschichte Israels und tritt im Spiel an deren Stelle. Inhalt seiner Spiele sind nicht zuletzt Kriegsszenarien, in denen Felix „mit Feuer und Schwert“ (*Der Haideknabe*, 149) agieren kann. Neutestamentliche Erzählstoffe scheinen sich für diese Artikulationen von Größe und Heldentum weniger zu eignen. Im Text werden sie an keiner Stelle erwähnt.

Gibt Stifter in der Beschreibung des kindlichen Spiels der stark idealisierten Hauptfigur seiner Erzählung also zugleich anthropologisch-psychologischen Dimensionen Raum, so gilt dies ebenso für die Frage, weshalb die biblischen Texte überhaupt zu den Spiel-Inhalten der Felix-Figur werden. Auch diesem Aspekt widmet „Der Haideknabe“ eine ausführliche Beschreibung.

Dem Knaben erzählte sie [die Großmutter] die heiligen Geschichten. Da saß er nun oft an Sonntagnachmittagen gekauert an dem Holunderstrauch – und wenn die Wunder, und

die Helden kamen, und die fürchterlichen Schlachten, und die Gottesgerichte – und wenn sich dann die Großmutter in die Begeisterung geredet, und der alte Geist die Ohnmacht seines Körpers überwunden hatte – und wenn sie nun anfieng, zurückgesunken in die Tage ihrer Jugend, mit dem welken Munde zärtlich und schwärmerisch zu reden, mit einem Wesen, das er nicht sah, und in Worten, die er nicht verstand, aber tiefergriffen instinktmäßig nachfühlte, und wenn sie um sich alle Helden der Erzählung versammelte, und ihre eigenen Verstorbenen einmischte, und nun alles durcheinander reden ließ: da grauerte er sich innerlich entsetzlich ab, und um so mehr, wenn er sie gar nicht mehr verstand – allein er schloß alle Thore seiner Seele weit auf, und ließ den phantastischen Zug eingehen, und nahm des andern Tags das ganze Getümmel mit auf die Haide, wo er alles wieder nachspielte. (*Der Haideknabe*, 153)

Was Felix in seinen Phantasien auf seine Umgebung projiziert und in selbstgeschaffenen Spielen umformt, sind, wie in dieser Passage zu erfahren ist, jene Geschichten, die er an Sonntagnachmittagen von seiner Großmutter erzählen hört. Anders als in der zu Beginn zitierten Textpassage, in der sich Felix' Spielhandlungen noch als ein gleichsam religiös inspiriertes Spiel deuten lassen, treten sie hier als ein Phänomen (früh-)kindlicher ‚literarischer Sozialisation‘ in den Blick. Damit berühren sich Felix' literarisch inspirierten Spiele auch mit jenem Wirkungsraum von Literatur, der mit der Textsorte eines an Schüler adressierten Lesebuchs verbunden ist. Mit der Wiedergabe der Erzählung in einer schulischen Textanthologie kommt es gleichsam zu einer Reproduktion von Felix' literarischer Sozialisations-erfahrung.

Noch ein weiterer Aspekt verleiht der zitierten Textpassage im Hinblick auf die Frage nach Gründen für die verweigerte Approbation des Lesebuchs Brisanz. Eine religiös-didaktische Intention, – jene Intention, die ein schulisches Lesebuch, neben dem ‚vaterländischen Element‘, in den Augen des Wiener Unterrichtsministeriums vermutlich vornehmlich oder zumindest in Ansätzen zu erfüllen gehabt hätte<sup>10</sup> – scheint Felix' Großmutter bei ihren Erzählungen nicht zu verfolgen. Sie redet sich, wie die Textpassage ausführt, „in die Begeisterung“ und artikuliert in diesem quasi-prophetischen Bewusstseinszustand eine in ihrer Ambivalenz unheimlich wirkende Vermischung von biblischem Text und einer imaginären Totenwelt. Eine ‚erzieherische‘ Wirkung im Sinne der Vermittlung christlicher Glaubensinhalte scheinen die Erzählungen auf Felix nicht auszuüben, vielmehr „grauete er sich innerlich entsetzlich ab“, wie der Text ausführt. Statt als konservierendes Medium einer zwischen den Generationen vermittelnden Überlieferung religiöser Glaubensinhalte tritt Felix' Großmutter als eine tendenziell numinos-unheimliche Figur in Erscheinung („ewig einsam und ewig allein in der Gesellschaft ihrer Todten, und zurückspinnend an ihrer innern ewig langen Geschichte“ (*Der Haideknabe*, 152), „wundersam spielend in Blödsinn und Dichtung, in Unverstand und Geistesfülle“ (ebd.). Mit der Ausmalung eines „phantastischen

Zugs“, der in Form eines amorphen „Getümmels“ qua Erzählen in Felix’ „Seele“ eindringt, kippt die Schilderung deutlich von einem idyllischen Genrebild in eine Beschreibung frühkindlicher Angstszenerien, wie sie Stifter aus der Prosa E.T.A. Hoffmanns kannte. Damit aber rücken auch die ‚biblisch‘ inspirierten Spiele und Phantasien der Hauptfigur unter mehrdeutige Vorzeichen. In seinen Kommentaren zeichnet auch der Erzähler ein ambivalentes Bild, wenn er Felix’ Gedanken und Einbildungen als potentiell verstrickendes „Fadennetz[ ]“ (ebd., 150) beschreibt, in Felix’ Augen eine „dunkle glutensprühige Phantasie“ (ebd., 149) erkennt und diese als „gefährvolle[s] Element“ (ebd.) ausweist. Die Attribute dunkel und glutensprühig signalisieren ein vom Erzähler im Modus der Andeutung belassenes Spannungs- und Gefahrenmoment. Mit den Herder’schen Attributen einer hebräischen Hirtenpoesie (ursprünglich, kindlich, einfältig u.a.) kommen sie an dieser Stelle nicht zur Deckung.

Im Hinblick auf die Aussagen zum Status biblischer Texte und ihrer potentiell ‚poetischen‘ Qualitäten bietet der Textkomplex „Das Haidedorf“/„Der Haideknabe“ also das Bild mehrdeutiger Argumentations- und Bezugslinien. Entgegen der in der Forschung häufig anzutreffenden Deutung der Erzählung im Kontext christlich-biedermeierlicher Wertvorstellungen, so auch noch in Eva Eßlingers literaturhistorisch befundreicher „Haidedorf“-Lektüre, wonach „Stifters Held dem Gebot [gehört], immer und überall bei sich zu bleiben, und das heißt hier konkret: Teil einer Generationenkette zu bleiben, die die christlichen Glaubensinhalte tradiert“ (Eßlinger 2014, 230), sind es gerade die Ausformungen ‚christlicher Glaubensinhalte‘, die Stifters Text – zumindest aus orthodoxer Sicht – zum Problem werden lassen. Statt sie lediglich affirmativ aufzurufen, stellt der Text religiöse Elemente und Motive in einen gleichsam vexierbildhaften Aussagezusammenhang. Einerseits wird auf christliche Glaubensformen nicht nur durch wiederkehrende Motive wie Kreuzzeichen, Gebete, Gottesdienstbesuche und die bereits erwähnten biblischen Referenzen verwiesen. Andererseits wird das Textkorpus der hebräischen Bibel dem ‚poetischen‘ und psychologischen Raum kindlicher Prozesse literarischer Sozialisation zugeschrieben und damit potentiell anthropologisiert bzw. ‚säkularisiert‘. Die angesichts des Stifter’schen Werks immer wieder beschworene Generationenkette kultureller und religiöser Überlieferung ist in „Der Haideknabe“ bei genauerem Hinsehen eine brüchige. Als Stoff-Substrat für ‚dichterische‘ Phantasieschöpfungen erweisen sich die biblischen Erzählungen in erster Linie als Fallobjekte des imaginativen, damit jedoch auch potentiell ‚dunklen‘ Potentials fiktionaler Literatur. Sie werden zum Bezugsfeld einer „dunkle[n] glutensprühige[n] Phantasie“ (*Der Haideknabe*, 149) – eröffnen damit aber auch Anknüpfungspunkte für gängige Argumente der Religionskritik. Nicht zuletzt dies wurde den biblischen Texten in den religionskritischen Systemschriften des 18.



Jahrhunderts zum Vorwurf gemacht, dass sie durch die menschliche Neigung zum Wunderbaren entstanden und letztendlich Trugbilder der Einbildungskraft seien.<sup>11</sup>

Im Hinblick auf die theologisch-dogmatischen Debatten des 19. Jahrhunderts wird Herders Thematisierung der hebräischen Bibel als Dokument *Ebräischer Poesie* auf ein geteiltes Echo stoßen und eine Fortsetzung nur in Teilbereichen finden. Zum einen auf dem philologisch-professionalisierten Feld einer historisch-kritischen Bibelexegese, wie sie bereits Herders Zeitgenosse Johann Gottfried Eichhorn vertrat. Zum anderen auf dem Feld einer vornehmlich ästhetisch-emotional grundierten Glaubenspraxis, wie sie in der protestantischen ‚Erfahrungstheologie‘ eines Friedrich Schleiermacher oder Wilhelm M. L. de Wette weitergedacht wurde (vgl. Buntfuß 2004). Angesichts der sich im 19. Jahrhundert zuspitzenden konfessionellen Gegensätze zwischen dem Positionsspektrum eines liberalen Protestantismus auf der einen und eines an den orthodoxen Festlegungen des Tridentinums orientierten Katholizismus auf der anderen Seite waren letztere Positionen, zumindest für ein offizielles Schulbuch zur Zeit des österreichischen Konkordats, allerdings eine kaum vertretbare Option; auch wenn Herder weiterhin ein kanonischer Autor für Schullesebücher beider Konfessionen blieb.<sup>12</sup> Ein weiterer Indikator für das kirchlich-religiöse Konfliktpotential von Stifters Text ist mit dem Metonymie-Verhältnis der Topoi ‚Poesie‘ und ‚Phantasie‘ gegeben. Von der Bibel als ‚Poesie‘ bei Herder zur Bibel als ‚Phantasie‘ bei Stifter ist es nur ein assoziativ kleiner, aber aus kirchlich-dogmatischer Sicht durchaus problematischer Schritt.

### **Biblische Texte in Stifters *Lesebuch***

Wenn Stifters *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* aus schulpolitischer Sicht ein ‚verfehltes‘ Vorhaben darstellt, so kann auch sein eigener Textbeitrag „Der Haideknabe“, interpretiert man ihn im Sinne eines programmatischen Kristallisationspunkts des Buchs, über die potentielle Brisanz von Stifters Unternehmen Aufschluss geben. Der im Lesebuch titelgebende Topos *humane Bildung* gewinnt seinen Sinn, folgt man dieser Lesart, vor allem in seinem Spannungsverhältnis zu den staatlich-institutionellen Vorstellungen christlicher Bildung. Stifters Bezugsautor J. G. Herder hatte der ‚Bildung zur Humanität‘ im Rahmen seiner Anthropologie zwar noch ein religiöses Fundament gegeben und sie als eine Form der geschichtlichen Offenbarung Gottes gefasst, doch auch das Religionsverständnis Herders war, wie gezeigt, nicht ohne Weiteres mit dem katholischen Lehramt zu vereinbaren.

Aussagen über die genauen Umstände der zeitgenössischen Zensur- und Bewil-

ligungsverhältnisse lassen sich aus rückblickender Sicht nur zum Teil treffen und bleiben zu einem guten Teil spekulativ (dazu bereits Fischer 1962, 472-474). Aus kirchlich-katholischer Sicht potentiell ‚anstoßerregende‘ Textzusammenstellungen finden sich auch in anderen österreichischen Schullesebüchern der Zeit. Eine ausgewiesen protestantisch geprägte, in vieler Hinsicht auf dem Religions- und Literaturverständnis Herders fußende Textauswahl (Texte Luthers, Paul Gerhards, Herders, Stücke aus der Literatur ‚der Perser und Araber‘ u.a.) zeigt sich etwa in Theodor Vernalekens in drei umfangreichen Bänden erschienenem, offiziell zugelassenen *Litteraturbuch* der 1850er-Jahre (Vernaleken 1855).<sup>13</sup>

Mit dem Befund einer potentiell problematischen Unterrepräsentation christlich-katholischer Positionen stimmen jedoch auch andere Aspekte der Textauswahl von Stifters Lesebuch zusammen. Mit der Schwerpunktsetzung auf Goethe, Herder, Schiller und W. v. Humboldt geht einher, dass Stifter auf prominente Autoren der religiösen Romantik (Novalis, Schlegel, Brentano, Eichendorff, Görres u.a.) fast gänzlich verzichtet. Stattdessen dominieren im Lesebuch neuhumanistische Autoren sowie nationale Stoffe einer ‚deutschen‘ Nationalphilologie (*Das Nibelungenlied*, Auszüge aus Grimms *Deutsche Sagen* und aus Vilmars *Geschichte der deutschen National-Literatur*) die Auswahl.

Die Frage nach den Gründen für die ablehnende Haltung der Behörde hat bereits Sepp Domandl in einer kleinen Monografie ausführlicher diskutiert. Domandl, der die Begutachtungsmaßstäbe anhand eines Vergleichs unterschiedlicher Lesebücher der Zeit um 1850-1855 detailliert nachzeichnet, formuliert die Vermutung, dass Stifters ‚humanistische‘ Schwerpunktsetzung der Textauswahl den ministeriell geforderten Wertmaßstäben der österreichisch-dynastischen und der kirchlich-religiösen Ausrichtung zu wenig entsprochen habe: „Man lehnt die autonome Ethik Stifters [...] ab und vermißt eine ausgesprochen christliche Ethik.“ (Domandl 1976, 61)

Durchaus enthält Stifters Lesebuch auch vereinzelt religiös-erbauliche Stücke (ein Textauszug des katholischen Reformtheologen Johann Michael Sailer „Über die Tugend“, entnommen der Vorrede von Sainers *Handbuch der christlichen Moral*; Auszüge aus Matthias Claudius' Brief „An meinen Sohn Johannes“ von 1799), dennoch ist Domandl zuzustimmen, wenn er konstatiert, dass dem Lesebuch nur „dürftige[] Hinweise auf das Christentum“ (Domandl 1976, 61) zu entnehmen seien. Mit diesem Befund stimmt auch zusammen, dass Stifter und Aprent biblische Texte nur der hebräischen Bibel, d.h. dem Alten Testament entnehmen. Ebenso wie im Fall des „Haideknabe“-Textes ist Gott vor allem ein Gott der hebräischen Tradition, mithin ein Gott der *Ebräischen Poesie* im Sinne Herders.

## Literatur

### Primärliteratur

- Helfert, Josef Alexander (1853): Über Nationalgeschichte und den gegenwärtigen Stand ihrer Pflege in Österreich. Prag: J.G. Calve.
- Herder, Johann Gottfried (1979): Vorrede. In: Morgenländische Erzählungen. Aus der Sammlung ‚Palmbblätter‘ [EA 1786ff.]. Nach der von J. G. Herder und A. J. Liebeskind besorgten Ausgabe neu herausgegeben von Hermann Hesse [EA 1914]. Frankfurt am Main: Insel, S. 9-17.
- Herder, Johann Gottfried (1993): Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes [EA 1782/1783]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Hgg. von Günter Arnold et al. Band 5: Schriften zum Alten Testament. Hgg. von Rudolf Smend. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 661-1308.
- d’Holbach, Paul Henri Thiry (1960): System der Natur (Système de la Nature ou Des Loix du Monde Physique et du Monde Moral [EA frz. 1770]), Berlin: Aufbau.
- Stifter, Adalbert / Aprent, Johannes (Hgg.) (1854): Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen und in andern zu weiterer Bildung vorbereitenden Mittelschulen. Pest: Gustav Heckenast 1854.
- Stifter, Adalbert (1954): Der Haideknabe. In: Stifter / Aprent (Hgg.) 1854, a.a.O., S. 147-154.
- Stifter, Adalbert (1918a): Brief an Gustav Heckenast vom 6. April 1854. In: ders.: Sämtliche Werke, 25 Bde. Hgg. von August Sauer et al. Bd. 18: Briefwechsel. Zweiter Band. Hgg. von Gustav Wilhelm. Prag: J.G. Calve, S. 201-204.
- Stifter, Adalbert (1918b): Brief an Gustav Heckenast vom 13. Mai 1854. In: ders.: Sämtliche Werke, a.a.O., S. 206-211.
- Stifter, Adalbert (1918c): Brief an Gustav Heckenast vom 2. Januar 1855. In: ders.: Sämtliche Werke, a.a.O., S. 229-235.
- Stifter, Adalbert (1980): Das Haidedorf [1844]. In: ders.: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Hgg. von Alfred Doppler et al. Bd. 1,4: Studien. Buchfassungen. Hgg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, S. 174-207.
- Stifter, Adalbert (2015): Amtliche Schriften zu Schule und Universität. In: ders.: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Hgg. von Alfred Doppler et al. Bd. 10,4: Amtliche Schriften zu Schule und Universität. Apparat und Kommentar, Teil I. Hgg. von Walter Seifert. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- Vernaleken, Theodor (1855): Litteraturbuch. Deutsches Lesebuch nebst den Anfängen der Litteraturgeschichte, Mythologie und Poetik. Für höhere Bildungsanstalten. II. Theil: Aus der mittlern Zeit. 3., gänzlich umgearb. Auflage. Wien: Braumüller.

## Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (1978): Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee. In: *Antike und Abendland* 24, S. 98-124.
- Blasberg, Cornelia (1998): *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Pech, Klaus-Ulrich (1997): Einleitung. In: dies. (Hgg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850*. Stuttgart: Metzler, Sp. 1-116.
- Buntfuß, Markus (2004): *Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Domandl, Sepp (1976): *Adalbert Stifters Lesebuch und die geistigen Strömungen zur Jahrhundertmitte*, Linz: Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.
- Ehlers, Swantje (2006): *Der literarische Kanon im Volksschullesebuch Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: Korte, Hermann / Zimmer, Ilonka (Hgg.): *Das Lesebuch 1800-1945. Ein Medium zwischen literarischer Kultur und pädagogischem Diskurs*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, S. 103-121.
- Engelbrecht, Helmut (1986): *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Eßlinger, Eva (2014): „Stifters Orient. Dichtung und Diplomatie im *Haidedorf*“. In: *Poetica* 46, S. 197-238.
- Ewers, Hans-Heino (1989): *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck*. München: Wilhelm Fink.
- Ewers, Hans-Heino (2012): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- Fischer, Kurt Gerhard (1962): *Die Pädagogik des Menschenmöglichen. Adalbert Stifter*. Linz: OÖ. Landesverlag.
- Gann, Thomas (2018): *Zur Krise des poeta vates im Biedermeier. Adalbert Stifters Das Haidedorf (1840/44)*. In: *Weimarer Beiträge* 2, S. 185-201.
- Kaiser, Gerhard (1977): *Der Dichter als Prophet in Stifters Haidedorf*. In: ders.: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 240-256.
- Loop, Jan (2008): „Von dem Geschmack der morgenländischen Dichtkunst“. *Orientalistik und Bibelexegese bei Huet, Michaelis und Herder*. In: Daniel Weidner (Hgg.): *Urpoesie und Morgenland. Johann Gottfried Herders Vom Geist der Ebräischen Poesie*. Berlin: Kadmos, S. 155-183.
- Oerter, Rolf (2011): *Psychologie des Spiels*. 2. Auflage. Weinheim u.a.: Beltz.
- Reinstadler, Felix (2017): *Adalbert Stifter als Rhetorikschüler. Zu den Fassungen des „Haidedorfs“*. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 24, S. 131-153.

Seifert, Walter (1996): *Literaturidee und Literaturdidaktik bei Adalbert Stifter*. In: Hartmut Lauffhütte / Karl Möseneder (Hgg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpflger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen: Niemeyer, S. 157-184.

### Anmerkungen

- 1 In dieses Problemfeld stellen das Lesebuch Stifters bereits die Untersuchungen von Sepp Domandl (1976), Walter Seifert (1996) und Cornelia Blasberg (1998), auf denen ich in vielerlei Hinsicht aufbaue. Zu den schulpolitischen Entwicklungen im Kontext der k. k.-Monarchie der 1850er-Jahre vgl. grundlegend Engelbrecht 1986.
- 2 Zur Gattung vgl. Brunken / Hurrelmann / Pech 1997, Sp. 46f.: „Im Zentrum der biedermeierlich-kinderliterarischen Idyllen steht das unschuldige Kind, fromm und zutraulich, ausgestattet mit Sanftmut und Allsympathie und heiterem Blick auf die Welt – ein in den Alltag zurückgenommenes Substrat des romantischen Kindheitsbildes, das verengt ist auf ein Klischee vom ‚süßen‘ Kind. Wie das Kind, so erfreut sich auch die Familie als Hort bisher unbekannter Privatheit hoher Wertschätzung.“
- 3 Vgl. exemplarisch Ludwig Tiecks „Runenberg“- oder Joseph von Eichendorffs „Taugenichts“-Novelle.
- 4 Mit Stücken aus Grimms *Deutschen Sagen*, Fabeln nach Aesop, Hebels Kalendergeschichten finden sich in der Anthologie durchaus gängige Lesebuchtexte der Zeit. Dies gilt auch für Gedichte und Balladen von Klopstock, Goethe, Schiller und Uhland.
- 5 Vgl. hierzu Ewers 2012, 30: „Von einer solchen kann erst dann die Rede sein, wenn es sich bei den ihnen [Kindern und Jugendlichen, d.V.] rezipierten Botschaften auch um an Kinder und Jugendliche adressierte Botschaften handelt.“
- 6 Beide Novellenfassungen, die Fassung von 1840 sogar in Form einer deutlichen Polemik gegen das Schulsystem, verbinden die Darstellungs der ländlichen Erzähwelt mit einem an Rousseaus ‚negative Pädagogik‘ erinnernden Erzählerkommentar, der auf die Natur als wahre Erzieherin des Kindes abhebt: „Die Wiese, die Blumen, das Feld und seine Aehren, der Wald und seine unschuldigen Thierchen sind die ersten und natürlichen Gespielen und Erzieher des Kinderherzens. Ueberlaß den kleinen Engel nur seinem eigenen innern Gotte, und halte bloß die Dämonen ferne, und er wird sich wunderbar erziehen und vorbereiten.“ (Stifter 1980, 181) In der *Lesebuch*-Fassung hat Stifter diese kommentierenden Einschübe zur Pädagogik gestrichen.
- 7 Statt eines Hinweises auf das alle geschlechtlichen Formen umfassende *generische Maskulinum* muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass sich unter den Autoren des Lesebuchs ausschließlich männliche Autoren befinden.
- 8 Vgl. Gellererts Verserzählung „Das Schicksal“ in seiner Sammlung *Fabeln und Erzählungen* (1746-48).
- 9 Befunde von Freud, Wygotski und Piaget aufgreifend, betont Rolf Oerter in seiner *Psychologie des Spiels* den wunscherfüllenden Charakter des kindlichen Spiels: „Da das Phantasie-(Symbol-)spiel der Kinder vordringlich der Kompensation der eigenen Schwachheit und der fiktiven Gewinnung von Macht und Status dient, bewegt sich die allgemeine Handlungsrichtung auf die Gewinnung von Allmacht zu [...]“ (Oerter 2011, 38) Übergeordnete Gegenstandsbezüge des kindlichen Spiels sind für Oerter aus entwicklungspsychologischer Sicht vor allem Allmacht und Kontrolle: „Sobald das Kind die Vorstellungen zum Als-ob-Spiel einsetzen kann, eröffnen sich ihm Wege zum nahezu mühelosen Erreichen beliebiger Ziele, was nichts anderes heißt als zur Erlangung von Allmacht. Es kann fiktiv Handlungen mit fiktiven Gegenständen ausführen und sich illusionär in die Rolle von mächtigen Personen begeben. Diese stellvertretende Wunscherfüllung und Zielerreichung, wie sie sowohl von Wygotski (1933) als auch von Piaget (1969) als Ursache des Spiels gesehen wird, bedeutet eine illusionäre Form von Kontrolle.“ (Ebd. 211)
- 10 Als politische Intentionen, die um die Jahrhundertmitte mit dem schulischen Literaturunterricht verknüpft wurden, können mit Blick auf Untersuchungen, wie dem von Swantje Ehlers unternommenen Vergleich von deutschsprachigen Volksschullesebüchern der Zeit um 1850, wiederkehrende Ziele wie „Sicherung von Loyalität und Integration“ (Ehlers 2006, 104) und „Bindung an Ordnungsmuster wie Vaterland und Religion“ (ebd.) herausgestellt werden. Für den engeren Kontext der behördlichen Beurteilung von Stifters Lesebuch lassen sich analoge Forderungen unter anderem in den Schriften des k. k. Unterstaatssekretärs im Unterrichtsministerium, Josef Alexander Helfert, finden, der hinsichtlich der programmatischen Ausrichtung künftiger Schulbücher von der Notwendigkeit des Ineinandergreifens des ‚religiösen‘ und des ‚vaterländischen‘ Elements spricht (vgl. Helfert 1853, 32; hierzu auch Domandl 1976, 87).
- 11 Vgl. exemplarisch d’Holbach 1960, 298ff. Auch die christliche Apologetik nannte die Götter anderer Religionen bekanntlich traditionell: menschliche Fiktionen.

- 12 Dies belegt bereits ein Blick auf die Schulbücher, die zu Stifters eigener Gymnasialzeit am Stiftsgymnasium der Benediktiner in Kremsmünster in Verwendung waren (vgl. hierzu Moritz Enzinger 1950, 59) oder auch auf die Lesebücher von Stifters ‚Schulbuchkonkurrenten‘ Theodor Vernaleken.
- 13 Für Domandl gilt es als ungeklärt, wie Vernalekens *Litteraturbuch* die Zensurgrenzen überhaupt passieren konnte (vgl. Domandl 1976, 49).

Thomas Gann, Studium der Fächer Deutsche Sprache und Kultur, Philosophie und Soziologie an der Universität Hamburg. 2006 Promotion im Fach Neuere deutsche Literatur. 2009-2010 Postdoktoranden-Stipendium am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Seit 2009 Lehrbeauftragter an der Universität Hamburg und an der Hafen-City Universität Hamburg. Seit 2017 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Leuphana Universität Lüneburg (Lehrstuhl für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik). Zahlreiche Publikationen zu Adalbert Stifter, unter anderem: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Paderborn Fink 2017 (Hg. zusammen mit Marianne Schuller).  
gann@leuphana.de



# Hans Christian Andersen zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen Kindergeschichten oder Erwachsenenliteratur<sup>1</sup>

## Hans Christian Andersen between folk tales and literary fairy stories Children's stories or literature for grown-ups

Sven Hakon Rossel

Die Märchen des dänischen Dichters Hans Christian Andersen (1805-75) werden meistens im Ausland fälschlicherweise als Kinderliteratur angesehen. Teils ist Andersen selbst schuld, indem seine ersten Märchensammlungen von 1835 bis 1841 den Untertitel: „fortalte for Børn“ / „erzählt für Kinder“ trugen. Er selbst hatte jedoch eine doppelte Leserschaft vor Augen: Kinder und Erwachsene, und die meisten seiner Texte, v.a. die, die nicht von den Volksmärchen inspiriert waren, sind ausschließlich für Erwachsene bestimmt. Dies gilt v.a. für spätere Texte, wie z.B. *Der Schatten*, *Die Geschichte einer Mutter*, *Der Gärtner und die Herrschaft* und *Tante Zahnweh*, die sich mit Themen wie Leben und Tod, Ewigkeit und Vergänglichkeit, künstlerische Inspiration und soziale Gerechtigkeit beschäftigen. Es handelt sich hier eher um Kurzgeschichten, die sich mit dem Ideengut der Romantik auseinandersetzen, auf den Realismus und Naturalismus nach 1850 hinweisen und Andersen somit zu einem modernen Autor macht.

Alltagssprache, Kinderliteratur, Kunstmärchen, Naturalismus, Realismus, Romantik, Volksmärchen

The tales by the Danish writer Hans Christian Andersen (1805-75) are – more so abroad than in Denmark – regarded as children's literature. Andersen himself is partly to blame as he gave his earliest collections of tales from 1835-41 the subtitle „fortalte for Børn“ / „told for children“. He himself had a dual readership in mind: children and grown-ups, and most of his texts, especially those not inspired by folktales, are exclusively intended for adults. This is, in particular, the case for instance with *The Shadow*, *The Story of a Mother*, *The Gardener and the Lord and Lady* and *Auntie Toothache*. They deal with issues such as life and death, eternity and transitoriness, artistic inspiration and social justice. Here we are dealing with short stories, which argue with the ideas of romanticism pointing towards realism and naturalism after 1850 and thus turn Andersen into a writer of modernity.

children's literature, everyday language, folktale, literary tale, naturalism, realism, romanticism.



Betreten Sie eine Buchhandlung in Wien und fragen Sie nach Hans Christian Andersens Märchen, werden Sie meistens in die Abteilung für Kinder- und Jugendbücher weitergeleitet. Dies ist nicht nur in Wien der Fall, sondern in den meisten Ländern außerhalb Dänemarks, dem Heimatland des Märchendichters. Ich möchte noch folgende Beobachtungen hinzufügen: in der Abteilung für Kinder- und Jugendbücher der Wiener Buchhandlung angekommen, finden Sie sicher eine Reihe von Andersen-Bänden; diese sind aber vorwiegend – falls nicht alle – in der Form von farbenprächtig illustrierten Bilderbüchern zu kaufen, d.h. für die jüngste Altersgruppe bestimmt.

Besuchen Sie dagegen eine dänische Buchhandlung und fragen Sie dort nach Andersen, werden Sie erst nach der Altersgruppe, die in Frage käme, gefragt, und wünschen Sie ganz einfach Andersen-Texte, weist man Sie in Richtung „Allgemeine Belletristik“. Hier finden Sie dann nicht nur verschiedene Märchenausgaben in wissenschaftlichen Editionen, sondern auch andere Werke von Andersen, wie z.B. Reisebeschreibungen, Gedichte, Selbstbiographien und Romane. Andersen-Bilderbücher finden Sie selbstverständlich in der entsprechenden Abteilung für Kinderliteratur.

Was können wir aus diesen Erlebnissen lernen? Nun, erstens, dass Andersen im Ausland fast ausschließlich als Märchenautor bekannt ist und, da Märchen fälschlicherweise fast ausschließlich als eine Gattung für Kinder definiert werden, man daher in die Abteilung für KJL geschickt wird, zweitens, dass Andersen in seiner Heimat eben nicht nur als Kinderbuchautor gelesen wird, und drittens, dass er ferner auch ein Autor von Werken ist, die anderen Gattungen zuzuordnen sind und diese bestimmt nicht für Kinder berechnet sind.

Andersen als Kinderbuchautor? Andersen als Erwachsenenautor? Andersen als beides? Diese Fragen sind die Themen meiner Vorlesung, Themen, die – so wie übrigens auch Andersens Lebenslauf – auch einen Österreichbezug aufweisen. In seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1927-32) beschäftigt sich der Wiener Kulturhistoriker Egon Friedell an mehreren Stellen mit dem dänischen Märchendichter. Insbesondere analysiert Friedell, was er „einen doppelten Boden“ (S. 1279) in den Märchen nennt, eine Distinktion, die sich zum großen Teil mit den beiden Gattungen im Titel dieser Vorlesung deckt. Auf der einen Seite kann man Andersens Märchen lesen, wie es Kinder tun, aber dennoch sind die Texte trotz ihrer sprachlichen Schlichtheit und anscheinender Naivität satirische Aussagen, wie z.B. *Kejserens nye Klæder / Des Kaisers neue Kleider* (1837) und *Den grimme Ælling / Das hässliche Entlein* (1843) gegen eine einengende und kleinbürgerliche Lebensweise. In einer erweiterten Perspektive ist Andersens Grundthema für Friedell ganz eindeutig „der ewige Kampf des Genies gegen das Philistertum, gegen den geistlosen Materialismus“ (S. 1280).<sup>2</sup>

Vorerst sei festzuhalten, dass Hans Christian Andersen (1805-75) selbst zu Beginn seiner schriftstellerischen Karriere ein Signal in Richtung Kinderliteratur schickte. Sein erster kleiner Märchenband aus dem Jahr 1835 – und die folgenden Bände bis 1841 – trugen den Titel *Eventyr/Märchen* (das dänische Wort „eventyr“ ist mit dem engl. „adventure“ verwandt) mit dem wichtigen Untertitel *fortalte for Børn / erzählt für Kinder*, ein Untertitel, der sich als verhängnisvoll erweisen sollte. Mit seiner Märchensammlung aus dem Jahr 1843 ließ er deshalb auch diesen Untertitel aus, und die folgenden Bände bis 1848 hießen ganz einfach *Nye Eventyr/Neue Märchen!* Auch die erste bis zu diesem Zeitpunkt gesammelte Ausgabe aus dem Jahr 1849 mit 45 Texten trug den einfachen Titel *Eventyr!*

Nicht nur das Weglassen des Wortes „Kinder“ aus dem Titel ist in diesem Kontext zu bemerken, sondern auch die Verwendung des Verbs „erzählt“ in den Bänden von 1835 bis 1841. Dieses Verb „erzählt“ ist nämlich eine deutliche Indikation dafür, dass die Texte nicht nur gelesen, sondern eben auch erzählt werden sollen. Ferner ist auch zu bemerken, dass Andersens zwei Sammlungen aus den Jahren 1852-53 den Titel *Historier/Geschichten* trugen – also eine Abwendung von der Märchen-Gattung – und dass alle späteren Sammlungen von 1858-72 unter dem Titel *Eventyr og Historier / Märchen und Geschichten* veröffentlicht wurden. Hier hatte Andersen endlich den ausgewogenen und idealen Titel gefunden, um das – sozusagen – doppelte Publikum, das er sich wünschte, anzusprechen; an sich nicht unähnlich dem Titel der Gebrüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*.

Andersens Distanzierung von dem Kinder-Bezug ist umso bemerkenswerter, als er sein Leben lang gerne und immer wieder seine Märchentexte vor einem Publikum vortrug, das auch Kinder aufwies, ja dadurch ganz gezielt die Wirkung des Geschriebenen auf ein Publikum testen wollte; und Andersen soll ein hervorragender, dramatischer Erzähler gewesen sein – er wollte in seiner Jugend Schauspieler werden – darin sind sich alle Zeitzeugen einig! Dennoch, als ihm gegen Ende seines Lebens seine Bewunderer eine große Statue errichten wollten, die in einer der schönsten Parkanlagen Kopenhagens aufgestellt werden sollte, protestierte er heftig gegen einen der Entwürfe, der ihn von eifrig lauschenden Kindern umgeben darstellte. Er setzte seinen Willen durch und die jetzige Statue zeigt ihn in einsamer Majestät – der Blick und die Andacht der Zuschauer sollten nicht durch die kleinen Kinder abgelenkt werden. Oder steckt mehr hinter Andersens Protest?

Andersen (1805-75) hatte in seiner Jugend, die er in seiner Geburtsstadt Odense auf der Insel Fünen, bis er 14 Jahre alt war, verbrachte, von seiner Mutter, einer Wäscherin, und sicher auch von anderen aus ihrer Umgebung – er wuchs in der armen Unterklasse Odenses auf – Volksmärchen erzählt bekommen. Einige Merkmale dieser Gattung verwendete er für die drei ersten der insgesamt vier Texte

seiner ersten Sammlung aus dem Jahr 1835. Diese sind: *Fyrtojet / Das Feuerzeug, Lille Claus og store Claus / Der kleine Klaus und der große Klaus, Prindsessen paa Ærten / Die Prinzessin auf der Erbse* und *Lille Idas Blomster / Die Blumen der kleinen Ida*.

Der wichtigste generelle Einfluss des Volksmärchens auf Andersens Schaffen ist die Oralität dieser mündlich tradierten Gattung – erinnern Sie sich bitte an den Untertitel „erzählt für Kinder“; doch geht diese Mündlichkeit bei Andersen viel weiter. Es geht bei ihm nicht so sehr um das Erzählen selbst, sondern um die Verwendung der *gesprochenen* Sprache, der *Alltagssprache*, in der damaligen Zeit etwas Revolutionäres, das seine Texte von dem romantischen Kunstmärchen eines Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann oder Adelbert von Chamisso unterscheidet; die Gattung des Kunstmärchens war auch in der dänischen Romantik äußerst geschätzt. Weitere Merkmale des Volksmärchens, die Andersen übernahm, sind in den ersten Texten z.B. das Verlassen der Heimat des Helden; die Begegnung mit einem Widersacher, jedenfalls mit einem Hindernis; dieses muss besiegt oder überwunden werden, oft mit Hilfe magischer Helfer oder Gegenstände, um schließlich das Happy End herbeizuführen: er bekommt sie – oder in späteren Texten – sie bekommt ihn, eine grandiose Hochzeit wird gefeiert und alle leben glücklich und zufrieden. Ein weiteres Merkmal wäre schließlich die Verwendung der magischen Zahl „drei“.

Wichtig ist es, in diesem Kontext nachzuspüren, inwiefern sich Andersen an diese Techniken des Volksmärchens hält oder ob er sie nicht einfach als Ausgangspunkt seiner eigenen künstlerischen Entwicklung verwendet und sich im steigenden Maße von ihnen distanziert oder sie nach seinem Gutdünken umgestaltet. Bemerkenswert ist von Anfang an, wie spärlich Andersen die formelhafte Sprache des Volksmärchens verwendet. Wir finden nur ganz selten die übliche Anfangs- und Schlussformel: „Es war einmal...“ und „Sie lebten noch lange glücklich und vergnügt“. Stattdessen kann es am Ende eines Andersen-Märchens zu einer negativen Reaktion kommen, wie z.B. dem Gejammer der hochnäsigen Prinzessin im Märchen *Svinedrengen / Der Schweinehirt* (1841), als sie vom Prinzen, den sie abgelehnt hatte, verlassen wird: „Ach, du lieber Augustin, Alles ist weg, weg, weg“. (*Märchen und Geschichten* 1, 156)

Schauen wir uns Andersens erstes Märchen an, *Das Feuerzeug*. Ohne die Anfangsformel, aber auch ohne die übliche traditionelle, eher umständliche Introduction beginnt er in medias res: „Auf der Landstraße kam ein Soldat dahermarschirt: Eins, zwei! Er trug seinen Tornister auf dem Rücken und einen Säbel an der Seite, denn er war im Krieg gewesen und wollte jetzt nach Hause.“ (*Märchen und Geschichten* 1, 7.) Sie haben sicher bemerkt, dass Andersen seinen Helden nicht in die Welt *hinausziehen* lässt, sondern ganz umgekehrt in Verhältnis zur Volksmärchentradition *nach Hause* kehren lässt.

In Übereinstimmung aber mit der Tradition ist die darauf folgende Begegnung mit einer Hexe, die typische helfende oder auch böse Gestalt des Volksmärchens, die ihm daraufhin eine Belohnung in Aussicht stellt, wenn er ihr eben hilft. Dies tut der Soldat – anscheinend – und sammelt sich im hohlen Baum einen Schatz aus Münzen, der von drei Hunden bewacht wird. Doch wichtiger ist für die Hexe ein Feuerzeug, welches der Soldat versprochen hat, ihr aus dem Baum zu bringen. Jedoch bricht unser Held sein Wort -ist also kein tugendhaftes Vorbild für die zuhörenden Kinder – und behält das Feuerzeug: „Du hast ja nun Geld bekommen“ fleht die Hexe. „Gibt nur das Feuerzeug her!“ Statt in erbaulich-pädagogischer Art und Weise der Hexe eben das Feuerzeug zu übergeben, haut ihr der Soldat, ohne mit der Wimper zu zucken, den Kopf ab: „Da lag sie nun“, (*Märchen und Geschichten* 1, 10) teilt uns Andersen kurz und unsentimental mit – und ich kann Ihnen versichern, dass etwaige zuhörende Kinder an dieser Stelle laut auflachen werden.

Andersen ist viel subversiver, als man denkt oder als allgemein bekannt ist, was auch am Ende des Märchens zum Ausdruck kommt. Doch bevor es so weit ist, geht der Soldat weiter in die Stadt mit seinem Gold im Rucksack. Hier sieht er, wie es sich in der Volkstradition gehört, eine schöne Prinzessin, in die er sich sofort verliebt, lebt auf großem Fuß, bis er sein Vermögen aufgebraucht hat, und nun folgt eine typische Andersen-Formulierung, deren Doppelbödigkeit Kinder *nicht* verstehen würden und die seine bekannte Aussage: „Ich greife eine Idee für die Älteren auf – und erzähle dann für die Kleinen, wobei ich daran denke, dass Vater und Mutter oft mit zuhören; und ihnen muss man etwas zum Nachdenken geben“,<sup>3</sup> wunderbar illustriert: nachdem der Soldat sein Vermögen mit Wein, Weib und Gesang verpulvert „musste [er] seine schönen Zimmer verlassen und in ein winziges Kämmerlein ziehen, ganz oben unterm Dach, musste seine Stiefel selbst bürsten und mit einer Stopfnadel zusammennähen, und“ – hier folgt der wichtige Satz – „keiner seiner Freunde kam ihn besuchen, denn es waren so viele Treppen zu steigen“. (*Märchen und Geschichten* 1, 11) Diese Erklärung ist dem Wortlaut nach eindeutig für das Kind bestimmt, während der *wahre* Sinn dem Erwachsenen vorbehalten ist. Ich wiederhole das vorherige Zitat: „Ich greife eine Idee für die Älteren auf – und erzähle dann für die Kleinen, wobei ich daran denke, dass Vater und Mutter oft mitzuhören; und ihnen muss man etwas zum Nachdenken geben.“ Nachdem der Soldat nun sein Vermögen und seine Freunde verloren hat, entdeckt er die magischen Kräfte des Feuerzeugs, womit er stets die Dienste der drei Hunde aus dem hohlen Baum, die die Schätze dort bewacht hatten, in Anspruch nehmen kann. Nicht nur helfen sie ihm, die schlafende Prinzessin *nachts* (!) zu ihm zu bringen – honi soit qui mal y pense – sondern sie retten auch sein Leben! Denn das tête-à-tête wird aufgedeckt und der vermessene Soldat soll daraufhin hingerichtet

werden. Wir wissen alle, dass dies *nicht* geschieht – der Held des Volksmärchens wird auch immer in der letzten Sekunde irgendwie vor dem Tod gerettet – doch *wie* dies bei Andersen geschieht, entgeht den meisten Lesern:

„Jetzt helf mir, damit ich nicht aufgehängt werde!“ sagte der Soldat, und da stürzten sich die Hunde auf die Richter und den ganzen Rat, packten den einen an den Beinen und den anderen an der Nase und warfen sie viele Klafter hoch empor, und als sie zu Boden fielen, wurden sie ganz und gar zerschmettert. (*Märchen und Geschichten* 1, 15)

Nach diesem Massenmord versucht nun der König sein Leben zu retten: „’Ich will nicht!’ sagte der König. Doch der größte Hund packte ihn samt der Königin und warf sie allen anderen hintendrein.“ (*Märchen und Geschichten* 1, 15)

Nun sollte man meinen, dass die Prinzessin ihren umgebrachten Eltern zumindest ein wenig nachtrauern würde. Doch nein: „Die Prinzessin kam aus dem Kupferschloss heraus und wurde Königin, und das gefiel ihr sehr! Die Hochzeit dauerte acht Tage.“ (*Märchen und Geschichten* 1, 15) Diesen Schluss muss man sich auf der Zunge zergehen lassen: Die Prinzessin heiratet ohne Vorbehalte, ja kaltblütig den Mörder ihrer Eltern. Und dies soll – nach Andersen – „ein Märchen für Kinder erzählt“ sein?

Diese ausführliche Darstellung des Märchens vom *Feuerzeug* dient als paradigmatisches Beispiel für Andersens künstlerischen Weg vom Volksmärchen zur eigenen künstlerischen Originalität. Auch in anderen Texten seines ersten Bandes bedient er sich der Elemente des Volksmärchens; aber es ist interessant festzustellen, dass er, wenn er dem Muster des Volksmärchens sklavisch folgt, wie in dem zweiten Märchen des Bandes, *Der kleine Klaus und der große Klaus*, nicht über das Niveau eben des unterhaltenden Volksmärchens hinauskommt – dieses Märchen ist daher nur wenig bekannt und auch nicht von bemerkenswerter Qualität!

Sobald Andersen jedoch das Volksmärchen nur als Ausgangspunkt nimmt, ja es sogar sowie im *Feuerzeug* sozusagen auf den Kopf stellt, schafft er seine wahren Kunstwerke. Dies ist der Fall im dritten Text des Erstlingsbandes, *Die Prinzessin auf der Erbse*. Statt den Helden nach dem Vorbild des Volksmärchens hinaus in die Welt ziehen zu lassen, um hier seine Prinzessin und somit sein Glück zu finden, lässt er umgekehrt und mit äußerst dramatischen Folgen die Prinzessin den Helden aufsuchen. Sie kennen das kurze Märchen, das nur *eine* Seite lang ist und doch so viel beinhaltet – in der es überhaupt nicht um eine Happy-End Geschichte geht, sondern um die Darstellung menschlicher – und Andersens eigener – Eitelkeit. Auch dieser Text ist ein Beispiel für den Doppelaspekt bei Andersen: Er ist für Kinder *und* für Erwachsene bestimmt. Man könnte es auch so ausdrücken: die Kinder fokussieren auf die winzige Erbse und die Erwachsenen auf die blauen Flecken der überempfindlichen Prinzessin.

Bereits der vierte und letzte Text des ersten Bandes, *Die Blumen der kleinen Ida*, ist von der Volkstradition total distanziert und stellt einen von E.T.A. Hoffmann inspirierten Versuch dar, das romantische literarische Märchen nachzuahmen; das direkte Vorbild ist Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig* (1819). Trotz der virtuosen Darstellung der Interaktion zwischen einer menschlichen Welt und einer Welt der leblosen Gegenstände, die aber nachts zum Leben erweckt werden, fehlt der künstlerische Überbau – Andersen konnte sich *nicht* von der literarischen Tradition distanzieren – so wie er sich im Märchen vom *Kleinen Klaus und großen Klaus* auch nicht vom Volksmärchen distanzieren konnte.

Durch diese fehlende Distanz zu ihren Vorbildern gehören beide Texte auch nicht zu den bedeutenderen in seinem Märchenkorpus, und man ist fast versucht zu behaupten, dass die künstlerisch wertvollsten und spannendsten Texte bei ihm eben die sind, in denen er sich bewusst subversiv vor allem den traditionellen Volksmärchengattung gegenüber verhält. Diese Behauptung illustriert z.B. ein Vergleich zwischen dem wohl populärsten Andersen-Märchen *Den lille Havfrue / Die kleine Meerjungfrau* (1837) und der Geschichte *Skyggen / Der Schatten* (1847). Bemerken Sie bitte, dass ich in diesem letzten Fall nicht von einem Märchen spreche, sondern von einer *Geschichte*, und ferner mache ich noch einmal darauf aufmerksam, dass Andersens Sammlungen ab 1852 entweder den Titel *Geschichten* oder *Märchen und Geschichten* tragen. Für den ersten Text, *Die kleine Meerjungfrau*, der auf das Thema Sehnsucht nach einer unsterblichen Seele baut, ließ sich Andersen von Friedrich de la Motte-Fouqués romantische Erzählung *Undine* (1811) inspirieren – auch hier geht es nämlich um diese Thematik, eingebettet in der tragischen Liebesgeschichte zwischen einer übernatürlichen Gestalt und einem Menschen. Doch gelingt es Andersen – trotz einer großartigen sprachlichen Leistung – nicht, ein künstlerisches Meisterwerk zu schaffen; er bleibt vielmehr in der Sentimentalität hängen. Während die Einleitung der *Kleinen Meerjungfrau* mit ihrer Schilderung der Meereswelt in ihrem ständigen, aber *indirekten* und trotzdem anschaulichen Vergleich mit *unserer* Welt fast künstlerisch genial ist, schließt das Märchen mit sentimentalem Moralisieren. Die Einleitung lautet:

Weit draußen im Meer ist das Wasser so blau wie die Blüte der herrlichsten Kornblume und so klar wie das reinste Glas. Aber es ist sehr tief, tiefer als irgendein Ankertau reicht; viele Kirchtürme muss man übereinander stellen, um vom Grund bis zur Oberfläche zu gelangen. Dort unten wohnen die Meerleute. (*Märchen und Geschichten* 1, 68)

Dagegen endet das Märchen folgendermaßen, nachdem die kleine Meerjungfrau durch Andersens sentimentales Herz vor der Auslöschung gerettet wurde, indem sie den treulosen Prinzen als ihre Rettungsmöglichkeit *nicht* tötet:

Unsichtbar [...] stieg [sie] mit den übrigen Kindern der Luft auf die rosenrote Wolke, die durch die Luft segelte. „In dreihundert Jahren schweben wir auf solche Art in Gottes Reich!“ „Schon früher können wir dahin kommen“, flüsterte eins. „Wir schweben unsichtbar in die Häuser der Menschen, wo es Kinder gibt, und für jeden Tag, an dem wir ein gutes Kind entdecken, das seinen Eltern Freude macht und ihre Liebe verdient, wird unsere Probezeit von Gott verkürzt. Das Kind merkt nicht, daß wir durchs Zimmer fliegen, und wenn wir dann vor Freude lächeln, wird ein Jahr von den dreihundert abgezogen. Doch wenn wir ein unartiges und böses Kind erblicken, dann müssen wir vor Kummer weinen, und jede Träne verlängert unsere Probezeit um einen Tag.“ (*Märchen und Geschichten* 1, 95)

Hier wendet sich Andersen viel *direkter* als im plastischen Öffnungsabschnitt wieder an die zuhörenden Kinder, doch mit deutlich erhobenem Zeigefinger: Falls ihr euch nicht ordentlich benehmt und früh schlafen geht, wird die süße kleine Meerjungfrau bestraft! Somit gelingt es ihm hier *nicht* den erzählerischen Doppelaspekt: Kind-Erwachsener künstlerisch zu verarbeiten.

In der späteren Kurzgeschichte *Der Schatten* kann man zwar auch eine literarische Quelle als Inspiration finden, nämlich Adelbert von Chamisso's Erzählung vom verkauften Schatten, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Doch dadurch, dass Andersen die Thematik vom Loslösen des Schattens von dem Menschen jedenfalls teilweise in die Schablone des Volksmärchen stellt – und diese umkehrt (und übrigens findet sich die übergeordnete Thematik auch bereits in der Volksdichtung, die auch Chamisso's Quelle war)- schafft er ein absolutes Meisterwerk nicht nur der skandinavischen, sondern der Weltliteratur. An dieser Stelle sei zu bemerken, dass Andersen in zwei literaturhistorischen Epochen gelebt hat: in der Romantik und dem Realismus/Naturalismus. Gerade in den Jahren, als *Der Schatten* veröffentlicht wurde, um etwa 1850 und in den Jahren davor, findet in Dänemark der Übergang von der Romantik zum Realismus/Naturalismus statt!

Andersen war sich seiner Position zwischen zwei Lebensanschauungen durchaus bewusst, so kannte er die radikale Bibelkritik eines David Friedrich Strauß (*Das Leben Jesu*, 1835), las Karl Marx' *Das kommunistische Manifest* (1848) und setzte sich im späteren Roman *At være eller ikke være* (1857; *Sein oder nicht sein*) damit auseinander, abweisend, da die Abwendung vom romantischen Idealismus eine Gefahr beinhaltete. Nichtsdestoweniger war er selbst ein begeisterter Befürworter der modernen Technologie- im Märchen *Vanddraaben / Der Wassertropfen* (1848) verwendet er ein Mikroskop, in *Den store Søslange / Die große Seeschlange* (1872) beschreibt er das Telegraphenkabel unter dem Atlantik und bereits 1852 beschreibt er in der Science Fiction- Geschichte *Om Aartusinder / In Jahrtausenden*, wie junge Amerikaner auf „auf Dampfesflügeln“ (*Märchen und Geschichten* 2, 40) denselben Atlantik überqueren und Europa in acht Tagen besichtigen – mehr Zeit haben sie nicht! Doch hielt er inne, wenn er meinte, dass der Fortschritt den Sieg der Ma-

terie über den Geist mit sich führen könnte: ”Læs dit Fadervor” („Sprich dein Vaterunser!”)<sup>4</sup> lautet dann die Ermahnung.

Gleichzeitig wusste Andersen aber auch – und vergessen Sie bitte nicht, dass er aus den ärmsten Verhältnissen stammend der erste Proletarier der dänischen Literatur war, – dass die guten alten Zeiten für ihn nicht unbedingt die guten alten Zeiten waren. Folgendes ist der Kommentar der alten Frau im Märchen – oder sollte ich sagen der Kurzgeschichte? – *Hvad man kan hitte paa / Was man erfinden kann* (1869) zur Sehnsucht eben nach den guten alten Zeiten eines jungen Mochtégern-Dichters: „,Nein’, sagte die Frau, ,in alter Zeit wurden die klugen Frauen verbrannt, und die Poeten hatten einen leeren Magen und ein Loch am Ellenbogen. Unse Zeit ist gerade gut, sie ist die allerbeste! Aber du hast nicht den rechten Blick, du hast kein geschärftes Gehör und’ – hier folgt wieder Andersens erhobener Zeigefinger – betest wohl niemals abends dein Vaterunser“. (*Märchen und Geschichten* 2, 267) Es ist also in Ordnung die realistische Schule der Zeit anzuhören – der Text wurde 1869 geschrieben – doch den metaphysischen Aspekt darf der Dichter nicht negieren.

Im Gegensatz Idealismus und Realismus finden wir wieder den Doppelaspekt bei Andersen. Dies wird wiederum in den weiteren Ratschlägen der alten Frau hervorgehoben:

Hier [in unserer Zeit] gibt es in jeder Hinsicht vollauf zu dichten und zu erzählen, wenn man zu erzählen versteht. Du kannst es aus den Gewächsen und Pflanzen der Erde herauslösen, du kannst es aus dem fließenden und dem stillstehenden Wasser schöpfen, aber du musst es verstehen, musst verstehen, einen Sonnenstrahl einzufangen. Probier einmal meine Brille aus, steck dir mein Hörrohr ins Ohr, bete dann zum lieben Gott und denke nicht an dich selbst. (*Märchen und Geschichten* 2, 267)

Wieder einmal werden Idealismus und Realismus angesprochen – und Andersen erfüllte mit seinem Œuvre generell beide Forderungen der alten Frau: Er schrieb Texte, die dem romantischen Idealismus zuzuordnen sind, und solche, die eindeutig dem Realismus zugehörig sind – aber niemals dem Naturalismus, falls wir diese Richtung als Realismus, in eine Lebensanschauung verwandelt, definieren.

Und wieder einmal können wir feststellen, dass Andersen das künstlerisch Vollendete erreicht, wenn er verschiedene Möglichkeiten auslotet und sich vielleicht sogar zwischen zwei Polen positioniert, seien es künstlerische, seien es ideologische. Dies geschieht in seinem Meisterwerk *Der Schatten*.

Aus dem kalten Norden in das warme Napoli geflüchtet, versucht der Held der Erzählung, ein gelehrter Mann, ein Werk über das Gute, Schöne und Wahre zu schreiben – in einer Formel zusammengefasst das Ideengut der Romantik –, doch niemand kümmert sich darum. Eines Tages bittet er seinen Schatten, die mysteri-



öse junge Frau im Haus gegenüber zu besuchen, um herauszufinden, wer sie ist, und es zeigt sich, dass sie die Verkörperung der Poesie ist. Der Schatten löst sich von seinem Herrn und von nun an verfolgt der Leser mit Staunen, wie dieser Schatten – ein Wesen ohne eigentliche Substanz -als der typische Märchenheld in die Welt hinauszieht und mit der nicht gerade erbaulichen Einsicht zurückkehrt, dass die Welt korrupt und böse ist. Der gelehrte Mann kann dies nicht akzeptieren – glaubt er doch an das Gute, Schöne und Wahre –, doch der *realistische* Schatten hat kein Problem damit. Er stellt sich nun in den Dienst seines *idealistischen* Herrn, zieht stets mehr Aufmerksamkeit und Respekt auf sich und gewinnt auch an Substanz, während sein Herr immer dünner und unbedeutender wird und schlussendlich vom Schatten *als dessen* Schatten ausgegeben wird.

Der neue Herr, d.h. der *alte* Schatten, beschließt, eine Kur zu machen, und am Kurort, wo er von seinem alten Herrn, dem *neuen* Schatten und nun auch seinem Diener, begleitet wird, trifft er eine Prinzessin, die ursprüngliche Prinzessin des Volksmärchens. Sie leidet an der „Krankheit [...]“, dass sie allzu scharf sah“, (Märchen und Geschichten 1, 268) doch gerade den Schatten durchschaut sie nicht – ein typischer Seitenhieb Andersens auf die Dummheit der Aristokratie. Die Prinzessin verliebt sich vielmehr in den Schatten, und die Erzählung kann folgendermaßen schließen:

Das war eine Hochzeit! Die Königstochter trat mit dem Schatten auf den Balkon, um sich zu zeigen und noch einmal Hurra zu hören. – Der gelehrte Mann hörte von alledem nichts, denn man hatte ihn ums Leben gebracht. (*Märchen und Geschichten* 1, 272)

Dies ist also die Gegenwart, beherrscht von Oberflächlichkeit und Materialismus, d.h. von einer nihilistischen Verneinung aller Werte, für Andersen eben die Trends nach 1850, die – um mit seinen Worten zu sprechen – das Vaterunser in Vergessenheit geraten lassen!

Wir haben bemerkt, wie Andersen auch in diesem Text teilweise das Gerüst des Volksmärchens verwendet – aber wieder einmal umdreht: der Held geht zwar in die Welt hinaus, verliert aber seine Identität, und ein Hochstapler und nicht *er* gewinnt die Prinzessin. Nicht der böse Mensch wird hingerichtet, wie im Volksmärchen und in der Romantik, sondern der gute Mensch, eine Umwertung aller Werte. Und – auch diese Botschaft wird von *keinem* Kind verstanden – der gelehrte Mann ist sogar selbst an seinem Schicksal schuld. *Er* war es ja, der seinem Schatten ursprünglich befohlen hatte, sich loszulösen, um die Nachbarin auszuspähen. Und es ist kein Zufall, dass diese Nachbarin die Poesie verkörpert, die wahre Poesie, die totale Romantik, die er, der gelehrte Mann, zu bequem war näher kennen zu lernen. Er begnügte sich damit, *über* die Poesie zu schreiben, statt sich ihr zu widmen; sie wird ja schließlich von Andersen als eine äußerst attraktive Frau dargestellt!

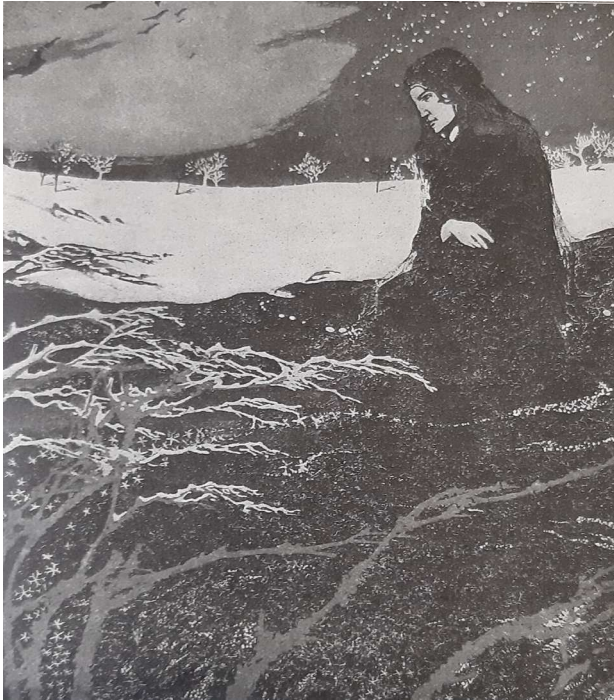


Abb. 1 zu Die Geschichte einer Mutter – in: Andersens Märchen. Bilder von Hugo Steiner-Prag. Texte gesichtet von Hans Fraungruber. Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig 1923 [EA 1905]. (= Gerlachs Jugendbücherei, Bd. 15), S. 13.

Genauso raffiniert – wenn nicht noch raffinierter wegen der Mehrdeutigkeit der Schlusszene – ist er in seiner Erzählung (auch hier weigert man sich von einem Märchen zu sprechen) *Historien om en Moder / Die Geschichte einer Mutter* aus demselben Jahr wie *Der Schatten*, 1847. Auch hier gibt es Elemente des Volksmärchens: Wie *Das Feuerzeug* hat auch diese Geschichte nur einen Helden bzw. hier eine Heldin, die in die Welt hinauszieht, nicht um einen Prinzen zu finden, sondern ihr kleines Kind, welches der Tod ihr zu Beginn der Erzählung geraubt hat. Auch begegnet die Mutter – wiederum nach dem Muster des Volksmärchens – drei Helfern, die ihr den Weg zeigen sollen, den der Tod mit ihrem Kind genommen hat: der Nacht muss sie die Lieder vorsingen, die sie ihrem Kind gesungen hat; einen frierenden Dornbusch muss sie an ihre Brust drücken um ihn zu erwärmen; und endlich weint sie sich ihre Augen aus, damit der See sie zum anderen Ufer lässt. Die Opferbereitschaft der Mutter ist bis jetzt eher unkompliziert gewesen. Doch

nun überschreitet oder verletzt Andersen die Struktur des Volksmärchens und verwandelt seinen Text in ein existentielles und zeitloses Drama: Am anderen Ufer findet sie nämlich nicht ihr Kind, sondern hier steht das Gewächshaus des Todes, das von einer alten Frau bewacht wird. Sie stellt der verzweifelten Mutter folgende Frage: „Wie hast du nur hierher finden können, und wer hat dir dabei geholfen?“ Mit der Antwort hat Andersen eindeutig den Bereich des Volksmärchens verlassen, denn nicht die Nacht, der Dornbusch und der See waren die eigentlichen Helfer: „'Der liebe Gott hat mir geholfen!' sagte die Mutter“. (*Märchen und Geschichten* 1, 293) Wir sind sozusagen wieder einmal beim Vaterunser angelangt, doch zeigt sich, dass die Sachlage – so wie im *Schatten* – weit über die romantische Metaphysik, den romantischen Idealismus hinausweist. Auf die Frage der Mutter, wo sich ihr Kind befindet, antwortet nämlich die alte Frau, dass ihr Kind in eine der Blumen im Gewächshaus verwandelt worden ist und dass der Tod nun kommen und die Blume mit sich nehmen werde.

Nun könnte Andersen seine Erzählung mit einem Happy End versehen, indem die Opferbereitschaft der Mutter den Tod dazu bringen würde, ihr das Kind wieder zurückzugeben. Aber so einfach – und dies wäre nach dem Muster des Volksmärchens – setzt er nun *nicht* fort. Als der Tod erscheint, greift die Mutter nach der Blume, von der sie meint, sie sei ihr Kind, um sie zu beschützen:

Da blies der Tod auf ihre Hände, und das war kälter als der kalte Wind, und da fielen sie matt herab. „Gegen mich kannst du doch nichts ausrichten!“ sagte der Tod. „Aber der liebe Gott kann es!“ sagte sie. „Ich tue nur, was er will“, sagte der Tod. „Ich bin sein Gärtner. Ich nehme alle seine Blumen und Bäume und pflanze sie in den großen Paradiesgarten im unbekanntem Land, aber wie sie dort wachsen und wie es dort ist, das darf ich dir nicht verraten.“ (*Märchen und Geschichten* 1, 295)

Als die verzweifelte Mutter nun in Panik reagiert und gleich zwei Blumen ausreißen will, lautet die Warnung des Todes: „Rühr sie nicht an! [...] Du sagst, dass du so unglücklich bist, und jetzt willst du eine andere Mutter genauso unglücklich machen!“ (*Märchen und Geschichten* 1, 295-96) Der unbarmherzige Tod will aber nicht verraten, welche Blume *ihr* Kind ist – hier wäre dann wiederum ein Happy End in Sicht. Stattdessen erlaubt er ihr, in die Zukunft der beiden Kinder, die sie mit dem Ausreißen der beiden Blumen zerstört hätte, zu schauen, indem er ihr ihre Augen zurückgibt. Die Zukunft des einen Kindes wäre voller Glück und Freude, die des anderen voller Kummer und Not. Darauf schreit die Mutter vor Entsetzen:

„Welche davon war mein Kind? Sage es mir! [...] Erlöse mein Kind von all dem Elend! Trag es lieber weg! Trag es in Gottes Reich. Vergiß meine Tränen, vergiß meine Bitten und alles was ich gesagt und getan habe!“ Ich verstehe dich nicht!“ sagte der Tod. „Willst du dein

Kind wiederhaben, oder soll ich es in jenes Land tragen, das du nicht kennst?“ Da rang die Mutter ihre Hände, fiel auf die Knie und betete zum lieben Gott: „Höre mich nicht an, wenn sich mein Gebet gegen deinen Willen richtet, denn der ist der beste! Erhöre mich nicht! Erhöre mich nicht!“ – Und sie senkte den Kopf in ihren Schoß. Und der Tod ging mit ihrem Kind in das unbekannt Land. (*Märchen und Geschichten* 1, S. 296-97)

Andersens Fazit ist, dass wofür sich auch die Mutter entscheiden würde, das Ergebnis zwangsläufig zur Katastrophe führen würde: eines der Kinder wird in Elend zu Grunde gehen; doch sie erfährt *nicht*, welche der Blumen *ihr* Kind ist. Die Wahlmöglichkeit wird somit absurd, alle menschlichen Anstrengungen sind vergebens. Hilflös wird der Mensch mit der Absurdität des Daseins konfrontiert, und was die Zukunft bringt, bleibt unbekannt. Weiter entfernt von der hellen und optimistischen Atmosphäre von Andersens erstem Märchen *Das Feuerzeug*, das so endet: „Die Hochzeit dauerte acht Tage, und die Hunde saßen mit am Tisch und machten große Augen“, (*Märchen und Geschichten* 1, 15) kann man wohl nicht kommen.

„Die Geschichte einer Mutter“ ist ein Beispiel dafür, dass Andersen das typische Ende des Volksmärchens, „Sie lebten noch lange glücklich und vergnügt“ auch so hätte enden lassen können: „Und der Held heiratete die Prinzessin und zusammen lebten sie glücklich bis ans Ende – oder bekamen sie einander überhaupt?“ Und eine solche eher negative Feststellung wird tatsächlich in dieser Erzählung ohne jegliche Sentimentalität und mit anderen Worten formuliert – ich wiederhole die letzte Zeile: „Und der Tod ging mit ihrem Kind in das unbekannt Land.“ Wir sind hier total im Bereich der nüchternen Erwachsenenliteratur und gleichzeitig weit entfernt von jeder romantischen Lebensanschauung!

Ein eingehendes Studium der wichtigsten Andersen-Märchen, so wie eben *Die Geschichte einer Mutter* und *Der Schatten*, aber auch die Weihnachtsgeschichte – so wird dieser Text nämlich verstanden – *Grantræet / Der Tannenbaum* (1844) und Andersens letztes Märchen überhaupt, *Tante Tandpine / Tante Zahnschmerz* (1872), enthüllt, dass seine Lebensanschauung überhaupt nicht so kindisch-naïv, romantisch, Biedermeier-idyllisch, optimistisch und harmonisch ist, wie es im allgemeinen angenommen und dargestellt wird, sondern vielmehr eine außerordentlich pessimistische, realistische ja sogar modernistische Dichtung hervorgebracht hat. Wie der rastlose und egozentrische Tannenbaum – eine raffinierte Variation des Don Juan-Motivs – strebte auch Andersen stets nach Abwechslung, stets danach, im Zentrum der Ereignisse zu stehen und anerkannt zu werden: Doch wie der Tannenbaum fürchtete er auch, dass er seine Glanzzeit als Künstler jeden Augenblick überschreiten könnte. Jeden Tag glaubte der sehnsuchtsvolle Tannenbaum, dass er wieder als geschmückter Christbaum bewundert werden würde – doch es kommt ganz anders. Zuerst wird er auf den Dachboden geworfen, wo er die Zeit damit verbringt, den Mäusen und Ratten ein Märchen zu erzählen. Doch als er immer



Abb. 2 zu Der Tannenbaum – in: Andersens Märchen. Bilder von Hugo Steiner-Prag. Texte gesichtet von Hans Fraungruber. Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig 1923 [EA 1905]. (= Gerlachs Jugendbücherei, Bd. 15), S. 65.

nur dasselbe Märchen erzählen kann – er hörte es am Heiligen Abend in der festlichen Stube, wo er als Christbaum gestanden hatte – hören die kleinen Tiere, sein Publikum, auf zu kommen und der Baum ist nun gänzlich alleine. Er wird in den Hof hinunter getragen und eines Tages taucht der Hausknecht auf

und hackte den Baum in kleine Stücke, bis ein ganzer Haufen dalag. Herrlich loderte er unter dem großen Braukessel auf. [...] Er dachte an den Weihnachtsabend [...] – und dann war er verbrannt. Die Jungen spielten im Hof, und der kleinste hatte sich den Goldstern an die Brust geheftet, den der Baum an seinem glücklichsten Abend getragen hatte. Der war jetzt vorbei, und mit dem Baum war es vorbei, und mit der Geschichte auch – vorbei, vorbei, so geht es mit allen Geschichten! (*Märchen und Geschichten* 1, S. 192)

Nicht einmal ein unbekanntes Land, wie in der „Geschichte einer Mutter“, wird hier angedeutet!

In der ursprünglichen Fassung von *Tante Zahnschmerz*, Andersens letztem Märchen aus dem Jahr 1872, lässt er das Märchen – oder ist es nicht eher eine Erzählung – folgendermaßen enden: „Tante ist tot; der Student ist tot, der, von dem die Gedankenfunken [eben der Text selbst] in den Eimer gingen. Alles endet im Eimer“. (Rossel 1996, S. 53) Nicht eher als beim Lesen der letzten Fahnenkorrekturen, strich Andersen diesen letzten Satz und ersetzte ihn durch einen anderen, um den düsteren Pessimismus des Textes etwas abzuschwächen: „Dies ist das Ende der Geschichte – der Geschichte von Tante Zahnschmerz“ (*Märchen und Geschichten 2*, 307) – und dennoch bleibt jedenfalls für den erwachsenen Leser oder Zuhörer ein abgrundtiefer Pessimismus spürbar; diese Geschichte beschreibt ja nichts anderes als unser eigenes Leben: „Alles ist einmal im Eimer“. (*Märchen und Geschichten 2*, S. 307)

Jedoch ist es charakteristisch für Andersens Märchenwelt, dass jede Idee, jede Stimmung sogleich ihren Gegensatz hervorruft. Dem Schluss vom *Tannenbaum*, „[...] vorbei, vorbei – so geht es mit allen Geschichten!“ (*Märchen und Geschichten 1*, 192) hat er das Märchen *Hørrer / Der Flachs* (1849) gegenübergestellt, in dem ein überströmender Optimismus zum Vorschein kommt. Obwohl der Flachs auf seiner Lebensreise viel Leid und Schmerz erduldet, kann er, als er dabei ist, als Papier zu verbrennen, ausrufen: „Das Lied ist niemals aus! Das ist doch das Allerschönste am Ganzen! Ich weiß es, und deshalb bin ich der Allerglücklichste.“ (*Märchen und Geschichten 2*, 18)

Die ergreifende *Geschichte einer Mutter*, die vergebens alles aufopfert, um ihr Kind vom Tod zurückzugewinnen, ist eine Demonstration der Erbarmungslosigkeit des Daseins. Doch das Böse, die Absurdität, kann auch bekämpft und überwunden werden, wie es die kleine Elise in *De vilde Svaner / Die wilden Schwäne* (1838) – das Märchen gibt es in verschiedenen Volksmärchenversionen auch bei den Gebrüder Grimm<sup>5</sup> – zeigt, als sie durch die Güte ihres Herzens ihre verzauberten Brüder, die Schwäne, in ihre menschliche Gestalt zurückzubringen vermag.

Aus dem Gedanken an den Tod entspringt so die Lebenslust, aus Pessimismus Optimismus, aus dem Bösen das Gute, und deshalb sind Andersens Märchen und Geschichten in ihrer Komplexität oder sogar in ihrer möglichen Relativierung aller Werte eben viel mehr als bloße Unterhaltung – und jedenfalls keine bloße Unterhaltung für Kinder!

Wie das Märchen von der *Kleinen Meerjungfrau* enthält auch *Die wilden Schwäne* ein nicht zu übersehendes Maß an Sentimentalität v.a. in der Schilderung des Leidens der kleinen Elise. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass diese Sentimentalität *nicht* vorhanden ist in den Texten, die eine soziale Thematik enthalten.



Abb. 3 zu Die wilden Schwäne – in: Märchen. [Von] Hans Christian Andersen. Ausgewählt und mit Anmerkungen versehen von Lida Schonka. Zeichnungen von H. Rosenberg. Gerlach und Wiedling, Wien 1914. (= Volksschatz 13), S. 43.

Ich möchte auf *Den lille Pige med Svovlstikkerne / Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1846) hinweisen. Das mitleidlose und gleichgültige Bürgertum in der kalten Stadt lässt das Mädchen in Lumpen gekleidet am Silvesterabend zu Tode frieren, kaufen ihr nicht einmal ein paar Schwefelhölzer ab, während sie selbst in der warmen Stube genüsslich ihren Gänsebraten verspeisen – und lesen *Sie* den Text, werden *Sie* auch nicht die geringste Spur von Sentimentalität finden: So endet die drei-seitige Geschichte: „Doch in der kalten Morgenstunde saß im Winkel am Haus das kleine Mädchen mit roten Wangen, mit einem Lächeln um den Mund – tot, erfroren am letzten Abend des alten Jahres.“ (*Märchen und Geschichten* 1, 286) Und daraufhin folgt zwar eine metaphysische Konklusion, denn Andersen war nun einmal kein Sozialkritiker im Stil von Charles Dickens: „Niemand wusste, was sie

an Schönem gesehen hatte [in der Flamme der Schwefelhölzer], in welchem Glanz sie mit ihrer alten Großmutter zur Neujahrsfreude eingegangen war!“ Doch auch hier ist keine Sentimentalität zu verspüren!

Das kleine Mädchen war ein Außenseiter der Gesellschaft, und auch Andersen sah sich selbst als ein Außenseiter und war tatsächlich sein Leben lang nie vollständig im Stande, sein soziales Trauma zu überwinden. Die Glorifizierung seines Lebenslaufs im Märchen vom *Hässlichen Entlein* ist somit nur teilweise gültig. Das Entlein verwandelt sich zwar in einen wunderschönen Schwan, fällt somit nicht länger aus der Norm; letztendlich wird es sogar bewundert und bejubelt, jedoch als *gezähmtes* Tier, und empfängt sein Futter als Almosen aus den Händen der *Kinder* – ein entscheidendes Detail, das meistens übersehen wird, das aber das Happy End in ein fragwürdiges Licht rückt! Wollte Andersen sein Schicksal als Dichter in die Hände der Kinder legen? Wollte er uns bereits zu eigenen Lebzeiten mitteilen, dass er zum Kinderbuchautor geworden war? Und dankbar dafür sein sollte? Die Ironie ist selbstverständlich, dass kein Kind im Stande ist, die Konklusion des Märchens in dieser Art zu interpretieren. Also ist *Das hässliche Entlein* doch kein Kindermärchen? Wieder einmal die Doppeldeutigkeit eines Andersen-Textes!

Jedenfalls behandelt er in diesem autobiographischen Märchen – so wie er es teilweise auch im Märchen vom *Tannenbaum* getan hatte, das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, mithin die Frage nach der künstlerischen Unabhängigkeit, aber auch die Frage der gesellschaftlichen Anerkennung des Künstlers Andersen. Das Außenseitertum des Entleins, d.h. Andersens, wird in zwei späteren Texten, Geschichten und nicht Märchen, wieder aufgegriffen und in einem weiteren Angriff auf die indifferente Oberklasse eingebettet. In *Hun duede ikke / Sie taugte nichts!* (1855) zeichnet er ein schonungslos realistisches Portrait seiner eigenen Mutter als einer trunksüchtigen Wäscherin. Der Titel greift das Urteil des heuchlerischen Bürgertums auf: „Sie taugte nichts“, wogegen der Dichter aber kräftig protestiert: „Doch, sie hat sehr wohl etwas getaugt [denn sie war eine gute Mutter]“, ein Protest, der aber nichts nützte. So erzählt Andersen über ihr Schicksal, das weit vom Happy End eines Märchens entfernt ist:

Gerade war sie ins Wasser gestiegen, da überkam sie ein Zittern, eine Ohnmacht; krampfhaft versuchte sie sich festzuhalten, machte einen Schritt aufs Ufer zu und stürzte. Ihr Kopf lag auf dem trockenen Land, doch die Füße waren noch im Fluss, die Holzschuhe, mit denen sie im Wasser gestanden hatte – jeder war mit einem Wisch Stroh ausgestopft – trieben mit der Strömung davon. (*Märchen und Geschichten* 2, 76)

Die zweite Außenseitergestalt ist der Gärtner Larsen [d.h. natürlich Andersen] in der Geschichte *Gärtneren og Herskabet* / *Der Gärtner und die Herrschaft* (1872). Larsen wird für seinen wunderschönen Garten und seinen Obstbau von allen Men-



schen gelobt, ja sein Ruhm dringt sogar bis zum königlichen Hof vor, wo seine Melonen ob ihrer Qualität gepriesen werden – Könige und Königshäuser, aber nicht die Aristokratie blieben meistens von Andersens Kritik verschont. Doch Larsens eigene Herrschaft enthält sich jeden Lobes ihres Angestellten. Andersen legt ihnen folgende Worte in den Mund:

„Für Alles, was dieser Larsen [d.h. Andersen] tut“, sagte die Herrschaft, wird die Trommel geschlagen. Das ist ein glücklicher Mann! Wir müssen ja beinahe stolz darauf sein, dass wir ihn haben!“ Aber sie waren gar nicht stolz darauf! Sie fühlten sich als die Herrschaft. (*Märchen und Geschichten* 2, 294)

Und Andersen schließt die Erzählung mit bitterer Ironie „Sie konnten Larsen seine Stelle kündigen, aber sie taten es nicht. Sie waren gute Menschen, und es gibt so viele gute Menschen wie sie, und das sollte jeden Larsen glücklich machen.“ (*Märchen und Geschichten* 2, 294) Es mag nicht wundern, dass ein solcher Text in *keiner* Textauswahl für Kinder zu finden ist und wohl auch nicht, dass Andersen zu den Lieblingsdichtern eines so herausragenden sozialkritischen Autors wie Maxim Gorkij gehörte. (Braude, 17)

Weder *Sie taugte nichts* noch *Der Gärtner und die Herrschaft* sowie eine Reihe von anderen Andersen-Texten sind Märchen im traditionellen Sinne des Wortes – und jedenfalls keine Volksmärchen. Falls wir ferner dazu tendieren, diese Gattung als eine Gattung für Kinder zu betrachten – was wir nicht tun sollten, denn ursprünglich waren Märchen, sowohl Volksmärchen als auch Kunstmärchen, eher für ein erwachsenes Publikum gedacht – liegen diese Texte außerhalb der Kinderliteratur. Aber, und ich hoffe dies gezeigt zu haben, auch die eher *märchenhaften* Texte in Andersens Œuvre können nicht ausschließlich als Kinderliteratur eingestuft werden. Sicher haben viele von ihnen eine mündliche Qualität, die sie hervorragend zum mündlichen Vortrag geeignet macht, und sicher können eine Reihe von ihnen durch ihre bunte und spannende Handlung auch an Kinder appellieren – denken Sie nur an *Das Feuerzeug, Klods-Hans / Tölpel-Hans* (1855) und *Die kleine Meerjungfrau*.

Doch Andersen hat immer ein erwachsenes Publikum vor Auge gehabt und wollte auch vor allem für ein erwachsenes Publikum schreiben – die zeitgenössische Kritik reagierte denn auch mit Entsetzen auf seine erste Sammlung, die sich ihrer Meinung nach wahrhaft nicht für Kinder eignete, und viele seiner Texte – es sind wohl auch die besten – denken Sie hier an den *Schatten*, *Die Geschichte einer Mutter*, *Tante Zahnweh* und eben *Der Gärtner und die Herrschaft* – können nur von Erwachsenen verstanden werden.

Eine Antwort auf die Frage, ob Andersen nun Kindergeschichten oder Erwachsenenliteratur geschrieben hat, kann vielleicht am besten mit dem bereits präsen-

tierten Zitat beantwortet werden: „Ich greife eine Idee für die Älteren auf – und erzähle dann für die Kleinen, wobei ich daran denke, dass Vater und Mutter oft mit zuhören; und ihnen muss man etwas zum Nachdenken geben.“

Ferner hat Andersen eine künstlerische Innovation hinterlassen, die diesen Doppelaspekt seiner Märchendichtung bestätigt: die erzählerische Leichtigkeit, mit der er seine existentiellen Botschaften vermittelt: eine mündlich-dramatische Sprache, die der (in meiner Einleitung erwähnten) Alltagssprache nachgebildet ist und sich vom Vokabular der romantischen Literatur distanziert, und die Verwendung konkreter Bilder statt abstrakter Beschreibung.

Ich schließe mit einem Beispiel, das uns jedenfalls teilweise wieder zurück zu den Kindern als seine aufmerksamen Leser und Zuhörer führt, nämlich ein Beispiel aus dem Erstlingsmärchen *Das Feuerzeug*, womit ich meine Vorlesung begann – und womit der Kreis geschlossen wird. Hier sind die Augen der drei Hunde, denen der Soldat in dem hohlen Baum begegnet, nicht nur groß, sondern, in einer dramatischen Steigerung, groß wie Teetassen, dann groß wie ein Mühlenrad, und endlich beim dritten Hund so groß wie der Runde Turm von Kopenhagen, den alle dänischen Kinder kennen. Und mit dem Geld, das der Soldat im Baum findet, kann er nicht einfach nur die ganze Stadt kaufen, sondern, wie Andersen schreibt, die Stadt und auch „die Zuckerferkelchen der Kuchenweiber, alle Zinnsoldaten, Peitschen und Schaukelpferde auf der ganzen Welt“ – lauter konkrete Beispiele, die Andersen heute wahrscheinlich durch Lego-Bausteine und Computerspiele ersetzen würde. Doch die Reaktion der lesenden und lauschenden Kinder bliebe wohl die gleiche: „Wow!“ Und „Wow“ kann man auch als Erwachsener nur sagen!

## Literatur

- Andersen, Hans Christian: *Eventyr og Historier* 1-7. Herausgegeben von Erik Dal et al. Kopenhagen: Det danske Sprog- og Litteraturselskab/Hans Reitzels Forlag, 1963-90.
- Andersen, Hans Christian: *Märchen und Geschichten* 1-2. Herausgegeben und übersetzt von Gisela Perlet. München: Eugen Diederichs Verlag, 1986.

## Sekundärliteratur

- Braude, L. Yu. (1975): Hans Christian Andersen and Russia. In: *Scandinavica*, 14.
- Eskelund, Lotte (1979): „... sah ich zum erstenmal die Donau“. Hans Christian Andersen in Österreich. Wien/München: Jugend und Volk.
- Friedell, Egon (2009): Kulturgeschichte der Neuzeit. Zürich: Diogenes Taschenbuch 2009, S. 1279-84.
- Rossel, Sven Hakon (1996): Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. Wiener Vorlesungen Bd. 44. Wien: Picus Verlag.

Rossel, Sven Hakon (2004): „Reisen ist Leben, dann wird das Leben reich und lebendig“. Der dänische Dichter Hans Christian Andersen und Österreich. Wien: Edition Praesens 2004.

Seibert, Ernst (2005): „Der andere Herr Andersen. H.C.Andersen aus der Sicht von Egon Friedell.“ In: libri liberorum, H. 19/20, S. 5-10.

## Anhang

Bibliographie zu den in Wien erschienenen Werken von Hans Christian Andersen, von der Jahrhundertwende bis 1938 – basierend auf dem Handbuch von Friedrich C. Heller: Die Bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938. Christian Brandstätter Verlag, Wien 2008. (Die in Winkelklammern nachgesetzten Zahlen bezeichnen die fortlaufenden Nummern der Bibliographie; Pr für Privatdruck, R für Reihe)

Ernst Seibert

Die Prinzessin und der Schweinehirt. Illustr. von Heinrich Leffler. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1897. <6>

Andersens Märchen. Bilder von Hugo Steiner-Prag. Texte gesichtet von Hans Fraungruber. Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig o.J. [1905]. (= Gerlachs Jugendbücherei, Bd. 15). <57 R>

Andersens Märchen. Zweiter Teil. Bilder von Franz Wacik. Texte gesichtet von Hans Fraungruber. Gerlach und Wiedling, Wien und Leipzig o.J. [1909]. (= Gerlachs Jugendbücherei, Bd. 25). <109 R>

Der große und der kleine Klaus. Geschrieben von Hedwig Denk. o.O.u.J. [1910]. <118 Pr>

Vier Märchen. Von Hans Christian Andersen. Unter Benützung der Übersetzung von H. Denhardt bearbeitet von Georg Terramare. Mit Bildern von Bianca Glossy. Carl Konegen, Wien o.J. [1912]. (= Konegens Kinderbücher 22). <178 R>

Märchen. [Von] Hans Christian Andersen. Ausgewählt und mit Anmerkungen versehen von Lida Schonka. Zeichnungen von H. Rosenberg. Gerlach und Wiedling, Wien 1914. (= Volksschatz 13). <243 R>

Vier Märchen. Von Hans Christian Andersen. Unter Benützung der Übersetzung von H. Denhardt bearbeitet von Georg Terramare. 16.-25. Tsd. [Bilder von Paul Walter Stix]. Konegens Jugendschriftenverlag (G.m.b.H.), Wien und Leipzig o.J. [1919]. (= Konegens Kinderbücher Neu 22). <419 R>

Andersens Märchen. Bilder von Norbertine Breßlern-Roth. Gerlach und Wiedling, Wien und Leipzig 1920. (= Gerlachs Jugendbücherei Bd. 34). <458 R>

Die Blumen der kleinen Ida. [Von] Hans Christian Andersen. Rikola Verlag, Wien 1922. [Vier Lithografien (von Rudolf Großmann)]. <567>

Die schönsten Märchen von Hans Christian Andersen. Eine Auswahl für die Jugend. Buchschmuck und Einband von Fritz Löw. Kunstverlag von Anton Schroll & Co., Wien 1922. <571>

Andersens Märchen I. Ausgewählt und durchgesehen von Else Kuthmayer. Bildschmuck von Mila Luttich. Österreichischer Schulbücherverlag, Wien 1923. <689 R>

- Der fliegende Koffer. [Von Hans Christian Andersen]. Sesam Verlag, Wien-London-New York 1924. (= Sesam-Bücher 48). <830 R>
- Des Kaisers neue Kleider. Großmutter. [Zwei Märchen von H. Chr. Andersen.] Sesam Verlag, Wien-London-New York 1924. (= Sesam-Bücher 52). <833 R>
- Die Prinzessin auf der Erbse. [Von Hans Christian Andersen.] Sesam Verlag, Wien-London-New York 1924. (= Sesam-Bücher 49). <839 R>
- Die roten Schuhe. [Von Hans Christian Andersen.] Sesam Verlag, Wien-London-New York 1924. (= Sesam-Bücher 47). <840 R>
- Fairy Tales. By Hans Andersen. Edited by Muriel M. Morrow. Illustrations by Grace Cruttwell. Sesame Publishing Company. Vienna-London-New York o.J. (1924). (= World Library of Children 11). <850 R>
- H. C. Andersen. Zwei Märchen. Sesam-Verlag, Wien-London-New-York 1924. (= Sesam-Bücher 51). <856 R>
- Märchen [von] Hans Christian Andersen. Ausgewählt von J. F. Pöschl. Mit Bildern von Maria Cyrenius. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1926. (= Der Brunnen 23). <1068 R>

#### Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz beruht auf einem Beitrag zur Ringvorlesung *Kulturelle Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur* an der Universität Wien aus dem Wintersemester 2011/12. Die Vortragsform wurde weitgehend beibehalten.
- 2 Vgl. dazu Seibert, Ernst: „Der andere Herr Andersen. H.C. Andersen aus der Sicht von Egon Friedell.“ In: *libri liberorum*, 19/20, 2005, S. 5-10.
- 3 Aus einem Brief an B.S. Ingemann vom 20. November 1843. Zitiert nach Rossel 1996, S. 25.
- 4 Aus dem Märchen *Hvad den gamle Johanne fortalte / Was die alte Johanne erzählte* (1872). *Eventyr og Historier*, V. S. 184. Meine Übersetzung.
- 5 *Kinder- und Hausmärchen* (1812-14); *Die sieben Raben* (Nr. 5), *Die zwölf Brüder* (Nr. 9) und *Die sechs Schwäne* (Nr. 49).

Sven Hakon Rossel, em. o.Prof., Dr., geb. 1943 in Bangkok/Thailand, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Kopenhagen 1962-68, Lektor für dänische Sprache und Literatur in Hamburg und Kiel 1968-71, Forschungsstipendium in Kopenhagen 1971-74, Professor of Scandinavian Studies and Comparative Literature, University of Washington, Seattle, 1974-96, Ordinarius für Neuere Skandinavistik, Universität Wien 1996-2012. Autor und Herausgeber von etwa 50 Monographien, Literaturgeschichten, Anthologien, Sammelbänden und Übersetzungen sowie von etwa 170 Aufsätzen in wissenschaftlichen Zeitschriften. Forschungsschwerpunkte: Mittelalterballaden, Ludvig Holberg, Hans Christian Andersen, Johannes V. Jensen, Europäische Romantik, Neuere skandinavische Literatur.  
sven.hakon.rossel@univie.ac.at



# *Waldblumen* von Otilie Friedmann als prekäre Literatur Eine exemplarische Revision nichtkanonisierter Erzählungen des 19. Jahrhunderts

## Otilie Friedmann's *Waldblumen* as precarious literature An exemplary revision of non-canonized stories in the 19th century

Maren Conrad

Die exemplarische Analyse der Erzählungen der heute vergessenen Autorin Otilie Friedmann (*Waldblumen*, Wien 1862) dient hier der Erschließung einer vergessenen KJL im ‚langen 19. Jahrhundert‘ und zeigt zentrale Kriterien der Nichtkanonisierung für Werke der KJL auf. Im Zentrum steht dabei die Untersuchung einer prekären Literatur als Ort der literalen Kodifizierung gesellschaftlich brisanter Wissensbestände und -dynamiken. Der Aufsatz bietet einen Einblick in ein laufendes Projekt zu prekären Literaturen (1830-1900), das die Erschließung und Systematisierung nichtkanonisierter Erzähltexte im 19. Jahrhundert leisten möchte.

Prekäre Literatur, nichtkanonisierte kinderliterarische Erzähltexte, 19. Jahrhundert, Otilie Friedmann, Friedrich Fröbel

This paper focuses on the long forgotten stories of the author Otilie Friedmann (*Waldblumen*, Vienna 1862) which are analysed as texts which illustrate a corpus of forgotten children's literature of the 19th century. The main agenda of this close reading is to access and systematize texts which were highly regarded, influential, and widely read among contemporaries and whose 19<sup>th</sup> century authors are, however, largely unknown today and whose works can be described as 'precarious literature'. The analysis is part of a larger research project which aims to examine precarious literature in the context of a socio-cultural space in which controversial fields of knowledge and their dynamics are codified and waiting to be unlocked.

Precarious Literature, Non-Canonical Narrative Childrens Literature, 19th Century, Otilie Friedmann, Friedrich Fröbel

Jenseits der fest kanonisierten Literaturen des 19. Jahrhunderts besteht ein umfangreiches Korpus an nicht oder kaum erfassten, aber literarhistorisch und kultursemiotisch wirkmächtigen Texten der Kinder- und Jugendliteratur (KJL), die bisher zumeist als vermeintliche ‚zweite und dritte Reihe‘ der Literatur subsumiert

wurden. Dazu zählen insbesondere vergessene Werke der Kinder- und Jugendliteratur, die innerhalb ihrer Entstehungszeit durch das Aufweisen innovativer Vermittlungsformen einerseits und die Vermittlung von aktuellem wie subversivem Weltwissen andererseits nach Seibert in Anlehnung an Ewers als ‚Schlüsseltexte‘ (2007, 106) gelten sollten. Durch diese als ‚prekär‘ zu identifizierenden Merkmale der Subversion und Innovation kam es jedoch zugleich zu einer Negativkanonisierung (vgl. Winko 1998), weshalb diese zeitgenössisch durchaus wirkmächtigen Texte nicht als Traditionstexte markiert wurden und dementsprechend bis heute jenseits ihrer zeitgenössischen Popularität diachron in der Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte nicht mehr bzw. noch nicht wahrgenommen wurden.

Dieses Korpus beinhaltet auch eine große Zahl an Sammlungen kurzer Erzählungen einzelner AutorInnen innerhalb der Kinderliteratur, die „innovative und formprägende Eigenschaften“ aufweisen (Winko 2002, 22), bei denen es sich aber augenscheinlich um ‚naive‘, für kindliche LeserInnen gestaltete Naturerzählungen und (Kunst-)Märchen handelt. Eine Vielzahl solcher Texte erscheinen insbesondere um 1850/60 auf dem literarischen Markt. Einem Zeitraum, in dem sich erstmals die spezifische Kinderliteratur etabliert, die mit O’Sullivan „etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts [...] zur dominanten Form geworden“ ist (O’Sullivan 1997, 91).

Erzählungen dieser Provenienz verorten sich zugleich an dem von Seibert identifizierten spezifischen historischen Ausgangspunkt der Entstehung eines „dritten Kindheitsbildes“ innerhalb der „postromantischen Zeit“ und im Übergang zum Realismus. Dieses dritte Kindheitsbild positioniert sich jenseits der „Dichotomie eines aufklärerischen und eines romantischen Kindheitsbildes“ (Seibert 2007, 106). Zentrales Merkmal der heute vergessenen, in ihrem zeitgenössischen Publikationsfeld aber hochpopulären Erzählungen, die einen Aufbruch traditioneller Kindheitsbilder wagen, sind daher vor allem Formen einer „Thematisierung (postromantischer) Entfremdung, die in Traditionstexten wenn, dann eher latent, in Schlüsseltexten manifest angesprochen ist.“ (Seibert 2007, 106).

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung, die einen Auszug aus einem größeren Forschungsprojekt zur erzählenden KJL als prekäre Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt, steht eine exemplarische Revision und Neulektüre dieser Literatur, hier konkret die Relektüre der heute fast vergessenen Kinder- und Jugendliteraturautorin Otilie Friedmann (geb. Schmieder), die um 1860 in Wien durchaus erfolgreich in mehreren Publikationen österreichische Kinderliteratur veröffentlichte. Die Popularität ihrer Werke lässt sich nicht zuletzt aus dem zwei Tage nach ihrem Tod in der *Neuen Freien Presse* veröffentlichten Nachruf rekonstruieren, in welchem festgehalten wird, dass ihre „trefflich geschriebene[n] Kinder-Erzählungen und Märchen unter dem Titel *Waldblumen* und *Was die Mutter erzählt* „zu dem

Besten gehören, was in dieser Art für die Jugend verfaßt wurde.“ (NFP 1891, 6). Die exemplarische Untersuchung der um 1860 publizierten Werke Otilie Friedmanns steht hier, mit der Konzentration auf eine Literatur der Umbruchphase ab 1830 bis 1890, stellvertretend für das Anliegen der daran angeschlossenen Studie, „das Problem des Zusammenspiels von Textmerkmalen und Kontextwissen“ (Winko 2002, 22) zu reflektieren, und eine Revision des kanonisierten Feldes der Kinder- und Jugendliteratur dieser Phase zu leisten. Den Mittelpunkt dieses Vorgehens bilden die Untersuchungen von Werken der KJL, die nach der Definition Seiberts (2008) als ‚Schlüsseltexte‘ und im Sinne Mulsows (2012) als eine ‚prekäre Literatur‘ klassifiziert werden könnten – beide Begriffe werden im Folgenden kurz erläutert. Anliegen der Untersuchung ist es also, anhand der Kontext- und Einzeltextanalyse die Entwicklung eines Begriffes von vergessenen Texten der KJL als ‚prekäre Literatur‘ zu erproben und eine systematische Überprüfung, Revision und Erweiterung einer (Erzähl-)Textbasis für die vorhandenen, hoch selektiven und (implizit) normativen Periodisierungen der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts zu leisten. Die exemplarische Analyse und Verortung der Textmerkmale der *Waldblumen* von Otilie Friedmann und des Kontextwissens zu ihren Publikationen um 1860 erfolgt unter der Engführung der vorab erarbeiteten Kategorien von Nicht-Kanonisierung, Schlüsseltext und prekärer Literatur. Anschließend gilt es aufzuzeigen, inwiefern das Werk Otilie Friedmanns in Verbindung mit ihrem gesellschaftlichen Engagement den Kategorien des Prekären entspricht und wie ihre Texte unter dieser Fokussierung für die literaturgeschichtliche Betrachtung des Feldes neu erschlossen werden können.

## Prekäre Literatur

Prekäre Literatur wird verstanden als Ort der literalen Kodifizierung gesellschaftlich brisanter Wissensbestände und -dynamiken und als Unterkategorie eines ‚prekären Wissens‘ nach Mulsow (2012). Das Prekäre manifestiert sich im literarischen Feld vor allem rückblickend durch die Flüchtigkeit oder Kurzlebigkeit der Werke und die Bekanntheit ihrer AutorInnen. Der Begriff skizziert die Textmenge einer bisher als randständig ausgeblendet oder als vermeintliche „zweite und dritte“ Reihe klassifizierten Literatur, mithin die ‚dekanonisierte‘ (vgl. Winko 1996) Literatur des 19. Jahrhunderts. Im Rahmen der Analyse steht der Begriff der ‚prekären Literatur‘ damit auch für eine Textmenge, die sich aus einem im Verlauf der Periodisierung wie Kanonisierung der Literatur zunehmend ausgeblendet ‚Umfeld‘ des kanonisch verengten literarischen Feldes von Biedermeier, ‚Zwischenphase‘ (Sottong 1992) und Realismus rekrutiert, das spätestens ab



1900 ex post konstruiert wurde und bis heute in seiner Verengung auf den Kanon der ‚Traditionstexte‘ als wirkmächtig scheint. Der Begriff des ‚Prekären‘ trägt dabei mehreren Ebenen einer ‚Flüchtigkeit‘ (Temporalität) und ‚Fragilität‘ (Medialität und Materialität) sowie ‚Relevanz‘ (soziale Bedeutung und Sachdimension) Rechnung, die Martin Mulsow als Kriterien für ein ‚prekäres Wissen‘ identifiziert, das hier als Dachkategorie verstanden werden muss. Bei Mulsow sind zunächst nicht erzählende Texte, sondern allgemeine gesellschaftsgeschichtliche Wissensbestände gemeint, die geheim, emanzipatorisch oder radikal innovativ sind. Dass solches Wissen potenziell politische und religiöse Macht destabilisiert, macht es ‚inferentiell brisant‘, das heißt die Einspeisung solchen Wissens in bestehende Modelle hätte das Potenzial, „eine signifikant große Zahl dort etablierter Wahrheiten in diesem Bestand umzustürzen“, was entsprechend durch eine Nichtkanonisierung vermieden wird (Mulsow 2012, 32). Die von Mulsow für das ‚prekäre Wissen‘ konstatierte Brisanz erreichen literarische Texte nur bedingt, befinden sie sich mit den veränderten Zensurbedingungen nach 1848 doch ohnehin in einem ganz anderen, eigenen Kontrollkomplex (vgl. Siemann 1995). Die entscheidende Analogie aber besteht darin, dass auch in der literarhistorischen Periodisierung, speziell einer „Kanonrevision“ (Schneider 2005, 9), wie sie das 19. Jahrhundert erfahren hat, das Fehlen solcher Texte „einen klaren Verzerrungseffekt verursacht“ (Mulsow 2012, 57). Mulsow vergleicht diese Löschung von Informationsträgern aus einem Wissensverbund mit dem Aussterben von Tier- oder Pflanzenarten; es geht „Konstitutionskomplexität“ (Mulsow 2012, 11) verloren, die durch die Revision des Feldes hier entsprechend wiederhergestellt werden soll. Für die Untersuchung des Feldes der Kinder- und Jugendliteratur lässt sich Mulsows Begriff des ‚prekären Wissens‘ daher um das Subsystem einer ‚prekären Literatur‘ erweitern.

### **Schlüsseltexte als prekäre Literatur**

Entsprechend Seiberts Vorschlag, dass „das Begriffspaar Traditionstexte und Schlüsseltexte [...] in besonderer Weise geeignet“ scheint, „Desiderate in der österreichischen Kinder- und Jugendliteraturgeschichte nicht nur zu erkennen, sondern erkennbar zu machen“ (Seibert 2008, 29), soll hier angenommen werden, dass die Werke Friedmanns sich zwischen diesen beiden Kategorien verorten lassen und Merkmale der traditionellen Texte wie der Schlüsseltexte aufweisen, aufgrund ihres Status als ‚prekäre Literatur‘ aber auch als repräsentativ für eine nichtkanonisierte Literatur des sie umgebenden Literatursystems gelten können. Denn nach Seibert ist Schlüsseltexten das Moment des Vergessens und damit auch das ‚Prekäre‘ bereits inhärent, die Merkmale überschneiden sich unmittelbar: „Im

Allgemeinen geraten Schlüsseltexte so verstanden schneller in Vergessenheit, als Traditionstexte, weil das ihnen inhärente Spannungsverhältnis zur allgemeinen Literatur erhöhten Zeitbezug aufweist“, was üblicherweise „eben nicht das Merkmal von Kinderliteratur“ ist (Seibert 2008, 35). Wobei hier angemerkt werden muss, dass die Prägung des Begriffspaares „Traditions- und Schlüsseltexte“, genauer (kinder)literarischer Traditionskanon und (kinder)literaturhistorische Schlüsseltexte, auf Hans-Heino Ewers zurückgeht und von Seibert mit Blick auf die österreichische Kinderliteraturgeschichte diskutiert wurde. Insofern trifft für die KJL als schon per Genre-Definition tendenziell ‚prekäre‘ Literatur des 19. Jahrhunderts die von Plumpe für die Literatur des 19. Jahrhunderts formulierte programmatische „Moderne-Abwehr“ (1990) einerseits und „Entfremdungsverweigerung“ (Seibert 2005, 105) andererseits als Dispositiv einer Kanonbildung ebenso zu, wie sie im Umkehrschluss im deutschsprachigen Realismus einen Negativkanon heute vergessener Literaturen erzeugt und das Vergessen großer Teile der KJL des 19. Jahrhunderts begründet.

Werke dieses Negativkanons widmeten sich zumeist explizit prekären, d.h. hier flüchtigen, weil auf Aktualität abgestellten Themen und auf potenzielle Ablehnung ausgerichteten Wissensinnovationen. Dies trifft insbesondere auf die Texte Otilie Friedmanns zu, da diese ein neues Kinderbild entwerfen, nicht zuletzt, da sie unter dem starken Einfluss der pädagogischen Ideen Friedrich Fröbels entstanden. Auf einer ästhetisch-thematischen Ebene weisen alle diese Texte das für Schlüsseltexte konstitutive Merkmal auf, ein „traditionelles, unreflektiertes Kindheitsbild in Frage zu stellen“ und damit einer Tendenz zu folgen, die sich auch in der allgemeinen Literatur nachweisen lässt, in der „sich nicht selten manche Werke nicht in das gängige Konzept eines Epochenverständnisses fügen“, indem diese „sich vom Mainstream [...] abheben [...] oder auch gegenläufig dazu innovative Konturen aufweisen“ (Seibert 2008, 35). Otilie Friedmanns *Waldblumen* lassen sich stellvertretend für die Gruppe der – trotz ihrer relativ hohen zeitgenössischen Prominenz – heute nahezu verschwundenen Werke eingliedern. Die von Seibert als „gewichtige poetologische Differenz“ (Seibert 2008, 30) identifizierte Unterscheidung von kindheitsliterarisch und kinderliterarisch steht dabei in einem besonderen Spannungsverhältnis im Werk von Otilie Friedmann, da die Innovationen der Autorin sowohl ihr Schreiben für Kinder als auch ihren Gegenstand Kindheit betreffen. Sie selbst ist zudem über ihre Biographie innerhalb des politischen und gesellschaftlichen Systems ihrer Zeit gleich mehrfach in einer ‚prekären‘ Peripherie verortet, die mit ihrem Bemühen um ein neues Verständnis von Erziehung und Kindheit einhergeht und einen wesentlichen Beitrag zur kindheitshistorischen Veränderungen der Zeit leistet.

## Kontextwissen: Ottilie Friedmann (1815-1891)

Der Aspekt der kulturell-gesellschaftlichen Dimension des Prekären wird bei Friedmann rasch evident. Ihre strategische Dekanonisierung findet nicht zuletzt auch ideologische Ursachen in der Revision ihrer Biographie im Nationalsozialismus, durch ihre explizite Brandmarkung und die damit einhergehende Degradierung ihres Schreibens als ‚Unterhaltung‘. So wird sie in dem antisemitischen Werk *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft* von Adolf Bartels über die Begründung ihrer in der nationalsozialistischen Weltansicht als ‚prekär‘ identifizierten gesellschaftlichen Position dekanonisiert: „Jüdisch verheiratet war die Unterhalterin Ottilie Friedmann, geb. Schmieder (aus Dresden 1815 bis 1891)“ (Bartels 1925, 91).

Ottilie Friedmann erscheint in ihrer gesellschaftlichen Positionierung als eine in allen Bereichen des alltäglichen Lebens außergewöhnliche Persönlichkeit, die sich beständig in der Diaspora positioniert, was den Normalismus der sie umgebenden Gesellschaft ausmacht. So vereint sie in einer Person zugezogene Österreicherin, schreibende Frau, Ehefrau eines jüdischen anti-monarchisch orientierten Publizisten, engagiertes Mitglied in mehreren Wiener Frauenvereinen, Anhängerin der pädagogischen Lehren Friedrich Fröbels und Mitbegründerin der ersten ‚Kindergärten‘ (statt bis dahin: Kleinkinderbewahranstalt) Deutschlands. Schon diese kurze Liste zeigt, weshalb es für das Kontextwissen hier zentral ist, die Biographie der Werkanalyse voranzustellen.

Detaillierte Daten ihres Lebens sind dabei in der Forschungsliteratur kaum dokumentiert und basieren im Folgenden vor allem auf den Angaben, die sich zum einen in dem *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen* (Blumesberger 2014, 319) sowie dem *Lexikon Österreichischer Frauen* (Korotin 2016, 923-924) und den darin entsprechend angegebenen früheren Quellen finden. Diese müssten in einer vertiefenden Archivarbeit sicherlich erweitert und validiert werden. Die Angaben des Handbuchs geben einen ersten Überblick über die wichtigsten Stationen:

1850 ging sie zu Friedrich (Wilhelm August) Fröbel nach Marienthal und gründete später einen Kindergarten in Kiel, den sie einige Zeit selbst leitete. Sie lebte in Hamburg und ab 1855, nach ihrer Heirat, in Wien. Sie war Mitarbeiterin mehrerer Zeitschriften und beschäftigte sich v. a. mit der Frauenbewegung, über die sie auch in mehreren Zeitschriften schrieb (Blumesberger 2014, 319).

Friedmanns erstes Kinderbuch erscheint dabei erst 1862, als sie bereits 47 Jahre und ihre zweite Tochter sechs Jahre alt ist. Die Ursache für diesen späten Beginn des Schreibens findet sich in einer bewegten Lebensgeschichte. Mit 16 zum ersten Mal verheiratet, bringt sie mit 17 ihre Tochter Angelika zur Welt und wird mit 21

von ihrem ersten Mann geschieden. Die Erziehung der Tochter übernimmt sie nun bis zur Ehe mit dem Wiener Publizisten Otto Bernhard Friedmann im Jahr 1852 alleine. Alleinerziehend sticht sie schon als junge Frau aus der Menge verheirateter bürgerlicher Existenzen zu Beginn des 19. Jahrhunderts heraus, indem sie lange alleinerziehende Mutter und währenddessen immer auch selbstständige Erzieherin und Schülerin Friedrich Fröbels war.

## Prekäres Wissen – Die Fröbel-Bewegung

Im starken Kontrast zu dieser eher dürftigen Quellenlage über Friedmann als Autorin steht die Dokumentation ihres Engagements als Otilie Schmieder für Friedrich Fröbel (vgl. König 1990, 359-360). Bis zu Fröbels Tod 1852 gehört sie entsprechend zu seinem engsten Vertrautenkreis und hält zu ihm eine beständige Korrespondenz aufrecht. Als Otilie Schmieder ist Friedmann in der Forschungsliteratur daher weitaus präsenter. Eine erstmalige Erwähnung findet sich in Fröbels Bericht über sie in einem Brief an Direktor Hiecke in Greifswald vom 7. März 1851:

Eine Dresdner noch junge, wenn auch schon eine 16jährige Tochter besitzende Dame widmet sich ganz aus freier innerer Selbstbestimmung, getrieben vom Geiste der Sache, der Verbreitung derselben und gedenkt zu diesem Ende einen Muster-Kindergarten in Hamburg oder Kiel in Gemeinsamkeit mit ihrer Tochter (es ist dieß wie Sie sich erinnern müßten der 2. Fall) auszuführen. (Heiland 2008)

Die Schülerin Fröbels gründet 1850 den ersten Kindergarten in Kiel. Die Gründung und Leitung des Kindergartens und die intensive Beschäftigung mit dem Prinzip ‚Kindergarten‘ definiert sie dabei für sich als ideologische Arbeit, mithin „die Möglichkeit, ein Ideal verwirklicht zu sehen“ (König 1990, 270), das auf die Erziehungserwartungen der Erwachsenen reagiert. Hier findet sich ein zentrales Leitmotiv, das auch ihre Kinderliteratur dominieren wird. Nach der Gründung des Kindergartens in Kiel schreibt Otilie Schmieder am 24. Juni 1851 an Fröbel, es sei den Eltern

der Kindergarten wahrhaft wie das Paradies der Unschuld und Freude erschienen. Und diese Kinder, die wirklich nur Sinn für das Reine und Schöne zeigten, hatten sich nur meist bis zum Kindergarten auf der Strasse in rohen Spielen herumgetrieben. Ich kann Ihnen nicht sagen, welche Begeisterung die Eltern dieser Kinder für die Idee der Kindergärten hegen. Sie wachen gleichsam nach den Täuschungen der letzten Jahre wieder zu neuer Hoffnung auf. (König 1990, 269)

Implizit formuliert Schmieder hier das Programm eines postromantischen, an Idealen eines reformierten Elternschafts- und Kindheitsbildes ausgerichteten Modells des Einübens von Kind-Sein als Teil des Erwachsen-Seins, mit dem sie in der Öffentlichkeit als aktive Verfechterin der Pestalozzi-Ideale auftritt. Sie folgt damit den Erziehungsidealen, die von Friedrich und Louise Fröbel in der deutschsprachigen und insbesondere preußischen Erziehungslandschaft etabliert werden sollten. Ottilie Schmieder steht damit zusammen mit dem Kreis um die Eheleute Fröbel auch im Zentrum der politischen Konflikte, die sich 1851, kurz vor ihrer Heirat und Übersiedlung nach Wien, um das staatlich verhängte Verbot von Kindergärten durch die preußische Regierung entspinnen, das erst zehn Jahre später, 1860 aufgehoben wird. (Thorun 1997, 115-116) Aus diesem Kreis geht wahrscheinlich auch der Kontakt zu ihrem zukünftigen Ehemann hervor, der ebenfalls mit Fröbel bekannt ist und in seinen Korrespondenzen mit Luise Levin ab 1849 regelmäßig Erwähnung findet (vgl. Heiland 2008). Ihr Engagement gibt sie, wie man den weiteren Ausführungen des obigen Briefes Fröbels von 1850 bereits entnehmen kann, auch nach ihrer Heirat und ihrem Umzug nach Wien nicht auf, obgleich die offenbar in Norddeutschland so leicht zu realisierenden Gründungen der Kindergärten in Wien um 1850 unmöglich scheint:

Fr: Ottilie Schmieder, so heißt diese begeisterte Vertreterin der Sache wollte für dieselbe erst in Wien auftreten, deshalb schrieb sie eine kleine Schrift an die Frauen Wiens. Doch die neuen Constellationen in Wien bestimmten sie diesen Plan aufzugeben. (Fröbel an Hiecke am 07.03.1851; Heiland 2008)

Diese „neuen Constellationen“ bringen das weitaus rigidere politische Klima Wiens zur Jahrhundertmitte zum Ausdruck, in welchem sie nach Heirat und Umzug nach Österreich schließlich gesellschaftlich und politisch in der äußersten Peripherie verortet ist, ist sie doch dort weiterhin journalistisch und schriftstellerisch tätig und zudem nun mit dem zehn Jahre jüngeren, jüdischen Journalisten Otto Bernhard Friedmann verheiratet, der politisch radikal auftritt und mehrmals Haftstrafen und Verurteilungen in Kauf nimmt, um seine Positionen zu markieren. Hier beginnt auch ihre Laufbahn als Autorin von Kinderliteratur.

### **Prekäre Autorinnenschaft und politisches Engagement**

Weniger im Kontext ihres Engagements für Fröbel als vielmehr in ihrer Funktion als Frauenrechtlerin und Schriftstellerin tritt sie ab 1852 im öffentlichen Leben in Wien auf. Die konsequente Dekanonisierung ihres Schaffens steht dabei im starken Kontrast zu der umfangreichen Dokumentation der Publikationen ihres

Mannes. Otto Bernhard Friedmann (1824-1880, geboren und gestorben in Wien) begann seine journalistische Laufbahn motiviert durch die Revolution 1848. Als Gründer des radikalen Blattes *Gerad' heraus* musste er nach Deutschland fliehen, wo er Otilie über Fröbel und über die Schriftstellerei kennenlernte. Nach der Hochzeit mit Otilie 1852 und der Geburt der beiden gemeinsamen Kinder (1856 und 1860) sowie der Rückkehr nach Österreich arbeitete er bei der *Ostdeutschen Post* und gründet erst das *Wiener Wochenblatt*, dann 1859 die *Neuesten Nachrichten* (später *Wiener Lloyd*). Für sein politisches Engagement wurde er mehrmals angeklagt und auch verurteilt. In den Jahren 1868/1869 war Friedmann Vizepräsident des Journalisten- und Schriftstellervereins „Concordia“ (vgl. Stern/Ehrlich 1909, 25 / ÖBL 1954).

Insgesamt stellt sich in Anbetracht dieser Ambivalenz des offensichtlichen gesellschaftlichen, journalistischen und schriftstellerisch ambitionierten Engagements Otilie Friedmanns einerseits und der kaum vorhandenen Überlieferung ihrer Texte andererseits die Frage, wie sehr möglicherweise ihre Arbeiten im Schatten des Ehemannes in sein Engagement amalgamiert wurden. Damit verknüpft ist auch die Frage, wie viel Einfluss und vielleicht auch Teilhabe sie in den Folgejahren an den politischen Schriften und den Publikationen ihres Mannes insgesamt hatte. Immerhin weigert sich Otto Bernhard Friedmann in zahlreichen Gerichtsverfahren immer wieder, die Identität einiger Autoren bzw. Autorinnen von Artikeln und Beiträgen in seinen Publikationen und Zeitschriften preiszugeben. Die Vermutung, dass Otilie Texte mit zu verantworten hatte, ist hier naheliegend und wäre in einem vertiefenden Forschungsprojekt sicherlich ein Kernanliegen einer eingehenden Untersuchung.

Ihre bereits vor den Kinderbüchern veröffentlichten Romane finden dabei als vermeintlich gescheiterte Experimente in einer lässigen, auf das Lob der Kinderbücher folgenden Randnotiz Erwähnung: „Sie hat sich auch in Belletristik versucht und im Jahre 1853 den Roman ‚Ein Diplomat‘ und im Jahre 1873 zwei Bände ‚Novellen‘ unter dem Pseudonym Oskar Brandt veröffentlicht“ (*Neue Freie Presse* 1891, 6). Der 1853 erschienene erste Roman Otilie Friedmanns stellt dabei sicherlich ebenfalls ein wichtiges Indiz für ihr über das Verfassen literarischer Texte realisiertes politisches und gesellschaftliches Engagement dar. *Ein Diplomat* hinterlässt dementsprechend noch weniger Spuren als ihre Kinderbücher in den Archiven und in der Literaturwissenschaft, obgleich die wenigen zeitgenössischen Erwähnungen durchaus positiv sind.

Erst neun Jahre später folgt die nächste Veröffentlichung des ersten Kinderbuches in Wien. Ihr erstes Kinderbuch mit dem Titel *Waldblumen* erscheint 1862 und ist ihrer damals sechsjährigen Tochter im Vorwort gewidmet. Friedmanns zweites Buch erscheint, als der Sohn vier Jahre alt ist, im Jahr 1864 unter dem Titel *Was*

*die Mutter erzählt*. Nach dem großen Erfolg ihrer beiden Kinderbücher im Österreich der 1860er-Jahre schreibt Friedmann nun erneut literarische Texte, die sie als *Novellen* 1873 in zwei Bänden und – wie schon ihren Roman zuvor – unter dem Pseudonym Oskar Brandt und auch nicht in Wien, sondern in Jena veröffentlicht. Dokumentiert ist dann erst wieder 1879 ein unter dem irritierend reduzierten Autorinnennamen ‚Tante Ottilie‘ publiziertes *Prämienbuch zur Belohnung und Aufmunterung für brave und fleißige Kinder in mittlerem Alter*, das unter dem Obertitel *Für die liebe Jugend* erscheint. Auch diese Publikation wird nicht mehr in Wien, sondern erneut in ihrer Heimat, im Verlag C.G. Roßberg in Frankenberg in Sachsen herausgegeben (Blumesberger 2014, 319). Weitere Publikationen im Anschluss an diese letzte von 1879 sind nicht dokumentiert. Nach dieser Publikation finden sich keine weiteren Angaben zu den (schriftstellerischen) Tätigkeiten Friedmanns. Ihr Ehemann Otto Bernhard Friedmann stirbt 1880 im Alter von 56 Jahren. Ottilie Friedmann stirbt 1891, elf Jahre nach ihrer letzten Publikation, im Alter von 77 Jahren.

Bereits die hier zusammengetragenen Zugänge zu dem vorhandenen Kontextwissen, die auf den Einfluss von sowohl politisch als auch gesellschaftlich prekärem Wissen ab 1850 in die Arbeiten Friedmanns verweisen, bieten einen ersten Ausgangspunkt für die Revision ihrer Werke als eine ‚prekäre Literatur‘. Die Publikationen Friedmanns stehen dabei in enger Korrelation mit ihrer Autorinnenschaft und dem damit verknüpften, biographisch ebenfalls prekären Status der Verfasserin. Sie deuten zudem das Potenzial ihrer Texte an, als „kleine Archive“ (Frank et al. 2009) für ein zeitgenössisch prekäres Wissen zu fungieren.

### **Textmerkmale: *Waldblumen* als prekäre Literatur**

Die *Waldblumen*, die mit ihrem Untertitel *Erzählungen für Kinder von sechs bis zehn Jahren* eine klare Altersspezifik vorgeben, bestehen aus einem einseitigen Vorwort sowie elf Erzählungen, wobei die Erzählungen neun und zehn im Inhaltsverzeichnis als „Märchen“ markiert sind. Bereits die Titelgebung signalisiert dabei den „Umstrukturierungsprozess“ (Brunken 2008, 26) um 1850, der einhergeht mit dem „Bedeutungsverlust in den vorangegangenen Epochen“, der „kinder- und jugendliterarische Genres, literarische Innovationsschübe und Ausdifferenzierungen neuer Genres im Kontext des literarischen Realismus“ betrifft und die „Schärfung der Adressatenspezifika im Hinblick auf das Alter, das Geschlecht und das soziale und kulturelle Milieu der Leserschaft“ mit sich bringt (Brunken 2008, 27). Die *Waldblumen* folgen mit ihrem Titel zudem einer im Feld der österreichischen (und parallel dazu auch deutschen) Kinderliteratur spätestens seit Leopold Chimani fest

etablierten Tradition, in der die programmatische Titelgebung der Texte mit Naturartefakten korreliert, wie diese auch Adalbert Stifter mit seinem Zyklus *Bunte Steine* (1853) und *Feldblumen* (1841) einem breiten Publikum und über das 19. Jahrhundert hinweg bis heute bekannt gemacht hat.<sup>1</sup>

Die elf Erzählungen fallen mit einem Gesamtvolumen des Bandes von 316 Seiten, inklusive sieben colorierter Illustrationen, deren Urheber/in nicht benannt ist, relativ umfangreich aus. Die Erzählungen umfassen im Schnitt jeweils 20 Seiten, wobei die erste Erzählung mit 69 Seiten die längste darstellt und das erste Märchen des Bandes mit nur neun Seiten als kürzester Text erscheint. In der Geschichtensammlung Friedmanns wird eine experimentelle Abfolge von kindlichen Lebenskonstellationen und intrapersonellen Konflikten rasch evident, spielen ihre elf Erzählungen doch in immer wechselnden Szenarien kindlicher Selbstfindung: Sie sind das Ergebnis der erfolgreichen kindlichen Selbstregulation innerhalb eines ebenfalls spezifisch kindlichen Weltmodells, das fast immer vollkommen außerhalb des Einflussbereiches der Eltern und Erwachsenen verortet ist, wobei diese Freiheit von den Kindern zumeist eingefordert werden muss. Die Eltern und das häuslich-bürgerliche Leben erscheinen als Rahmung und oft als Störung. Dies geschieht in einer von Friedmann etablierten und sprachlich wie strukturell routiniert durchgeführten experimentellen Systematik, welche auf ein für die Literatur der frühen Moderne konstitutives Gestaltungsmoment vorauszuweisen scheint, so etwa in der Prosa Arthur Schnitzlers, der in seinen Texten immer wieder verschiedene Figuren-, Gesellschafts- und Raumkonstellationen mit vergleichbaren psychologischen Entwicklungsaufgaben kombiniert. Ebenso organisieren Friedmanns Erzählungen die festen Konstellationen von Geschwistern, Stiefgeschwistern, Ziehkindern und kindlichen Freundeskreisen sowie bestimmte Formen der Erwachsenenwelt in immer wieder neuer Weise. Der Text arrangiert diese Elemente dann stets um eine einzelne Figur und ihre Entwicklungsaufgabe als Anlass für Mikrokonflikte, wobei hier stets ein einzelnes Kind, auf das auch eine interne Fokalisierung gerichtet wird, im Mittelpunkt der Erzählung steht.

### **Kindheit ohne Eltern – Perspektiven, Leitmotive und Struktur der Erzählungen**

So inszenieren die Erzählungen eins und vier, *Die guten Geschwister* und *Die lieben blauen Augen*, jeweils eine Zweierkonstellation, in der ein Bruder und eine Schwester, von denen in der ersten Geschichte die jüngere Schwester von ihrer übermäßigen Abhängigkeit vom Bruder, in der zweiten der jüngere Bruder von dem schlechten Einfluss seiner Schulkameraden durch die Liebe und Geduld der



Schwester ‚kuriert‘ wird. Im Zentrum steht dabei stets die Sorge der Kinder füreinander, wobei das ältere Geschwisterkind mit einer internen Fokalisierung versehen die eigene Entwicklung an der Sorge um die Entwicklung des Geschwisterchens ausrichtet. Die Elterngeneration erfährt in dieser Konstellation eine starke Marginalisierung und ist in Nebensätzen als übermäßig besorgtes, zumeist nur beobachtendes Element inszeniert. Eltern haben in diesem Band vor allem die Funktion, den Kindern ein Maximum an Freiheit und Vertrauen entgegenzubringen, was sich insgesamt als ein zentrales Leitmotiv aller Erzählungen benennen lässt. Dieser Befund lässt sich zudem verbinden mit der Feststellung einer „Entfremdung zwischen Kindheit und Erwachsenenwelt, begleitet von Aufhebung oder Infragestellung der Autorität und einer damit verbundenen neuen Funktionalisierung von Kindheit“, die Ernst Seibert als konstitutiv für den „dritten Kindheitsentwurf“ identifiziert (Seibert 2007, 107). In Friedmanns Texten geht diese Entfremdung so weit, dass es sogar Erzählungen gibt, in denen die Kinder die Rolle der Sorgenden und mündig Agierenden vollständig übernehmen, während die (in diesen extremen Formen zumeist alleinerziehenden) Eltern als passiv und störrisch erscheinen und von den Kindern ein mündiges Handeln vorgeführt bekommen, das als positives Vorbild dargestellt wird.

### **Kindliche Normenkonflikte zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘**

Die oft titelgebenden Parallelsetzungen von Naturphänomen und kindlicher Entwicklung lassen sich dabei als ein zentrales Gestaltungsprinzip aller Texte benennen. Besonders prägnant geschieht die Parallelisierung von Natur und Kind in den Geschichten drei und fünf, *Der Wildfang* und *Der Schneeberg*. Diese stellen jeweils ein Mädchen als problematisch trotziges Einzelkind in den Mittelpunkt einer Narration, die dann in beiden Fällen Selbsterkenntnis und Selbstregulation durch äußere Isolation und innere Einsicht vorführt. Bemerkenswert sind in diesen Erzählungen die Naturmetaphern, die im Mittelpunkt der Selbstregulation installiert werden. So sind der Stolz und der unbezwingbare Hochmut in *Wildfang* mit einem jungen Pferd und dem Erklettern eines Kirschbaumes visualisiert. Bezeichnenderweise wird das Mädchen schließlich beide Male abgeworfen. Im *Schneeberg* wird der für ein Kind nicht zu bewältigende – aber in der kindlichen Wahrnehmung als problemlos ohne Eltern machbare – Bergaufstieg die zentrale Metapher für das Scheitern eines kindlich illusorischen Autonomiebegehrens. Damit greifen diese Erzählungen Kernelemente bereits etablierter und sich später zur Backfischliteratur ausweitender traditioneller Mädchenerzählungen auf; bemerkenswert dabei ist aber die starke Variation, indem die dargestellten Mädchenfiguren nicht aus dem

Zustand des Kindlichen heraustreten und keine Adoleszenzerfahrung machen, sondern zurück in eine Art mündige Kinderrolle finden, die der Position der Eltern moralisch gleichberechtigt scheint.

Fast vollkommen selbstständige Kinder jenseits der Elternwelt inszeniert die achte Erzählung vom „kleinen Ring“, in der das Verlorengelangen eines Kindes, wenn es sich ohne elterliche Aufsicht von zu Hause entfernt, inszeniert und ausdekliniert wird. Die Erzählung erscheint damit eher an Erwachsene als an kindliche Lesende adressiert, denn erneut finden sich ungewöhnlich selbstständige und erwachsen agierende Kinder, die hier mit einem unmündigen und ungerechten Verhalten der Erwachsenenwelt konfrontiert und zum Korrektiv für diese werden. Ähnliches zeigt auch die sechste Geschichte, *Die kleine Helferin in der Noth*. Beide Geschichten vereinen zudem das ungewöhnliche Motiv alleinerziehender Eltern, in der ersten ist es eine Mutter, die erkrankt, in der zweiten ein arbeitender Vater. Beide vernachlässigen ihre Aufsichts- und Sorgepflicht und beide Eltern scheitern jeweils an ihrer Aufgabe, das Kind zu schützen und sicher aufwachsen zu lassen. Die Verfehlung der Elterngeneration muss in beiden Erzählungen daher durch die übermäßige Güte, Geduld und Leidensfähigkeit der jeweiligen Halbweisen ausgeglichen werden, ja sogar durch ein Maß an Selbstregulation, das das der Eltern weit übersteigt: „Jetzt hatte die arme Agnes schon lange immer still sein und mit Allem, was sie dachte, selbst fertig werden müssen.“ (Friedmann 1862, 217). Damit sind hier durchaus noch Elemente einer frühen KJL um 1800 enthalten, die sich Gestaltungsprinzipien der sittlich-religiösen Erzählung in der Inszenierung der Tugendhaftigkeit bedienen, diese werden aber in einen realistischen Erzählraum ausgelagert, wodurch Märchen- und Novellenmotive hybridisiert werden. Auch ist die in den übrigen Erzählungen nur implizite Inszenierung einer schwachen Elterngeneration hier explizit ausgeformt.

### **Prekäre Kindheit – Zwischen Tradition und Innovation**

Ein zentrales Leitmotiv, das irritierend diametral zu der Titelgebung der *Waldblumen* der Geschichtensammlung steht, dominiert alle Texte des Bandes und ist für die KennerInnen der Biographie Friedmanns wenig überraschend: Im Mittelpunkt des Geschehens steht in allen Erzählungen der Raum des Gartens als Realisierungsort eines flexiblen Normalismus, der als Raum der Freiheit, Selbstfindung und kindlichen Welterfahrung codiert ist. Vorgeführt wird innerhalb dieses (Kinder-)Gartenraumes die Selbstregulation des Kindes als Teil einer hier konstitutiven und im Realismus als Norm geforderten „Konstanz der Person“ (Krah 2007, 85). Inszeniert wird der Gartenraum beständig als Visualisierung der inneren Vorgänge

des je fokussierten Kindes. Der Garten wird somit als semantischer Raum der potenziellen Konfliktlösung, Freiheit und Harmonie sowie der kindlichen bzw. geschwisterlichen kollektiven Selbstfindung beschrieben. In *Die guten Geschwister*, der ersten Erzählung des Bandes, wird dieser Garten programmatisch als Raum der kindlichen Autonomie und Freiheit eingeführt, der gegen die Eltern als Raum der autonomen und sorgenfreien Kindheit regelrecht verteidigt werden muss:

„Komm heraus, Schwester! Ich zeig dir etwas Hübsches; ich bitte dich, Mama, gib sie zum Fenster heraus.“ – „Es ist noch zu früh für die Kleine,“ wandte die Mutter ein. „O gib ihr den Mantel um,“ bat Otto. „Und im Garten ist’s für Adelheid zu feucht,“ fuhr die Mutter fort. Aber Otto wußte für alles einen Rath. „Zieh’ ihr vor mir Stiefel an!“ drängte er. Nun also, das kleine Mädchen wurde möglichst gut eingepackt und richtig zum Fenster hinausgeschoben. Als die Mutter aber „Anna!“ rief, um Adelheid in den Garten zu folgen, bat Otto wieder: „Gute Mama, schicke die Kindsfrau nicht mit, ich achte schon selbst auf meine Schwester, es soll ihr nichts geschehen.“ (Friedmann 1862, 4-5)

Hier dient die errungene Freiheit und die anschließende Welterklärung, die der große Bruder seiner kleinen Schwester ohne Einflussnahme der Eltern anbietet, als exemplarische gemeinschaftliche Entschlüsselung von Weltwissen, aber auch als Erlangen von Selbstadjustierungswissen gegenüber der Elterngeneration. Die Richtigkeit seines Handelns wird zum Schluss hin durch die gelungene Selbstregulation der Kinder bestätigt, die es sogar erlaubt, ein Ziehkind liebevoll aufzunehmen und zu heilen. Die Spannbreite der Metaphern für innere emotionale Vorgänge der Kinder, die im Raum des Gartens als Ort der kindlichen Autonomie erprobt werden, reicht dabei von der Zähmung des bedrohlichen Hundes Fingal an seiner Kette bis hin zu den eigenen gärtnerischen Tätigkeiten. Die kindliche Interaktion innerhalb dieses sozial umzäunten, also regulierten, aber die Elternsorgen immer wieder explizit ausschließenden Raumes markiert damit den häuslichen Garten beständig als einen innerpsychischen Ort des sicheren und selbstbestimmten Heranwachsens. Nur zwei Erzählungen – die oben erwähnten, in denen die Heldinnen die Defizite ihrer jeweils alleinerziehenden Eltern durch eigene übermäßige Mündigkeit substituieren müssen – kommen programmatisch ohne den Garten als Dingsymbol der kindlichen Reifung aus.

Als Konfliktträume, aber auch als Räume der kindlichen Selbstfindung, erscheinen ‚wilde‘ Naturräume jenseits des Gartens, die beständig mit den Attributen ‚Wasser‘ oder ‚extreme Höhe‘ semantisiert werden. Wald, Wiesen, Bäche, Flüsse, Seen und Berge werden hier genannt, die in allen Erzählungen die maximale Gefährdung von Leib und Leben des Kindes darstellen. So droht den Kindern in *Der Findling*, *Der Wildfang*, *Die kühnen Schwimmer* und *Die Schwäne* der Tod durch Ertrinken, dem Mädchen in *Der Schneeberg* der tödliche Absturz; dieser ist, wie auch die anderen Bedrohungsszenarien, klar mit der psychischen Bedrohung und dem Selbstverlust

des Kindes korreliert und erinnert in seiner Semantik an zahlreiche zeitgenössische Intertexte: „Plötzlich wandte sie ihren Blick in die Tiefe, die sich ihr zur Seite öffnete, um zu ermesen, wie fern sie schon von den Ihren sei; aber es schwindelte ihr, als sie hinabschaute. Ganz jäh ging es hinunter in den Abgrund.“ (Friedmann 1862, 200) Friedmanns in den Konstellationen der Figuren durchaus traditionelle Erzählungen bedienen sich damit insbesondere in ihrer Raumsemantisierung klar einer Poetik des Realismus, indem die auf die kindliche Selbstfindung fokussierenden Kernnarrationen kombiniert werden mit einer für den Realismus charakteristischen Auslagerung von Bedeutung in spezifische Raumorganisationen; dadurch findet eine „Strukturierung der ‚Realität‘ in ‚Oberfläche/Tiefe‘, ‚innen/außen‘, ‚Natur/Kultur‘, [...] als Träger solcher ideologisch-ästhetischer Textargumentationen“ statt (Krah 2007, 78).

Das encodierte gesellschaftspolitische Programm hinter den hier entworfenen Inszenierungen von Kindheit und der Kombination dieses Kindheitskonzeptes mit der im Realismus als Norm geforderten „Konstanz der Person“ (Krah 2007, 85) wird damit in Verbindung mit dem oben beschriebenen Wissenskontext zu den ideologischen Anliegen der Autorin in den Werken Friedmanns klar ersichtlich. Dabei weisen ihre Werke aber eine literarische Qualität auf, die sich in der Präzision, etwa der Beschreibung des bürgerlichen Lebensraumes zu Beginn der Erzählung *Die guten Geschwister*, durchaus mit der Prosa Theodor Storms oder Gottfried Kellers messen ließe. Die Schilderungen der Korrelation von Kindheit und Garten, Tiefe und Höhe weisen beispielsweise klare Parallelen zu den Inszenierungsstrategien in *Der grüne Heinrich* (1855), *Viola Tricolor* (1874) oder *Immensee* (1849) auf. Traditionell erscheinen die Erzähltexte dabei vor allem im Hinblick auf die Inszenierung der Eltern- und Erziehergeneration, die in ihren Sorge- und Wertekomplexen als konservativ bis archaisch semantisiert und als überängstlich die Unmündigkeit der Kinder produzierende Instanzen dargestellt werden. Durchaus der von Dagmar Grenz benannten Programmatik einer Kinderliteratur und insbesondere der Mädchenliteratur in der Mitte des 19. Jahrhunderts entsprechend, versuchen sich die Erzählungen daher an der Realisierung des Ideals, dass darin „[n]icht mehr die nach innen gewandte Schilderung der sittlichen und religiösen Bildung“ im Mittelpunkt steht, „sondern das menschliche Verhalten in der Realität“ (Grenz 1981, 206). Gleiches gilt für den Wechsel im Erzählstil von einem „hohen empfindsam-idealistischen“ Stil hin zu einem „um Einfachheit und Schlichtheit bemühtes Erzählen“ (Grenz 1981, 207).

Als innovatives Erzählelement steht diesen traditionellen Elementen aber eben die Darstellung der Kindergeneration und die moderne und progressive Inszenierung der individuellen Kinderfiguren gegenüber, die selbst innerhalb einer traditionellen Diegese stets als reflektierte und autonome Subjekte agieren. Hierfür

werden sie als kreative und intelligente, sprachlich mündige und selbstreflektierte Individuen inszeniert, die die kleine, sie umgebende Welt stellvertretend für ein umfassendes Weltwissen *en miniature* erkunden und durch ihre Selbsterkenntnis wesentlich erweitern. Kernkonflikte ergeben sich dementsprechend eher aus einem Generationenkonflikt im Sinne einer Übernahme der Ängste der Eltern durch die Kinder – indem ein Kind dann den Erwartungen seines sozialen Umfeldes gemäß negativ agiert, etwa übermäßig ängstlich oder trotzig, eigensinnig oder selbstständig. Diese Handlungen werden aber immer als etwas Fremdes, außerhalb des kindlichen Wesens stehendes markiert, das dem Wunsch der Kinder nach Autonomie und Selbstregulation entgegensteht und entsprechend bedrohlich erscheint, so etwa im Geschwisterkonflikt in *Die lieben blauen Augen*. Ein ebenfalls innovatives, immer wieder markiertes Thema ist das der kindlichen Emanzipation, die explizit auf eine Gleichstellung nicht nur von Eltern und Kindern, sondern auch beider Geschlechter abzielt und dieses Anliegen auch ganz explizit formuliert: „Ich bin ja noch lange kein großes Mädchen, Kinder sind Kinder, die Mädchen treiben so gerne Tollheiten wie die Buben; wenn ich erwachsen bin, werde ich’s schon bleiben lassen.“ (Friedmann 1861, 135) Auch in den wenigen Adressierungen der LeserInnen, die der Text leistet, ist dieser neutrale Blick zentral: „Ihr wißt es ja doch gewiß, meine kleinen Leser, daß die Kinder immer viele Fragen auf dem Herzen haben, die ihnen für sich zu behalten gar schwer werden.“ (Friedmann 1862, 217)

Obwohl alle Erzählungen ein Mädchen in das Zentrum der Ereignisse stellen, weisen die Texte damit eine bemerkenswerte Gleichstellung aller Aktanten auf. Dementsprechend wenige der von Grenz benannten Merkmale für Mädchenliteratur lassen sich auch nachweisen, in denen „direkt auf die moralisch-didaktische Tradition des 18. Jahrhunderts zurückgegriffen“ wird. Die Grundstruktur dieser mädchenliterarischen „Beispielgeschichten“ als „Umkehr- und Abschreckgeschichte[n], in denen sich die moralisch-didaktische Intention direkter aussprechen kann“ und die „gleichberechtigt neben die von der christlich-idealistischen Richtung bevorzugte Vorbild-(Leidens-)Geschichte“ (Grenz 1981, 207) gestellt sind, ist in den Erzählungen Friedmanns dabei durchaus gegeben. Diese Grundstruktur aber wird, wie oben skizziert, immer wieder durch die Inszenierung einer Gleichstellung und Selbstständigkeit der Kindergeneration innovativ gebrochen, die im Sinne eines im Realismus etablierten Normalismus die selbstregulativen Kräfte des Kindes inszeniert, welche eben ohne einen korrigierenden Eingriff der Elterngeneration auskommt. Ja, die Kinder müssen sich zumeist von deren schlechtem Einfluss emanzipieren und sich in ihrer Korrektur an AltersgenossInnen oder Geschwistern ausrichten. Die *Waldblumen* weisen damit offenkundig den „Charakter des aufklärerischen Experiments“ auf (Seibert 2007, 36) und können damit als für

diese Strömung potenziell kinderliterarischer Schlüsseltext angenommen werden. Sie können zugleich im Sinne Mulsows (2012) auch als eine ‚prekäre Literatur‘ gefasst werden, da sie als Ort der literalen Kodifizierung gesellschaftlich brisanter Wissensbestände und -dynamiken fungieren, welche hier in der Aufarbeitung des Wissenskontextes, des preußischen Verbots der Kindergärten im Zeichen der Lehre Fröbels und des in der Biographie der Autorin herausgearbeiteten Engagements, skizziert werden konnten. Die Klassifizierung als ‚prekäre Literatur‘ ist für die *Waldblumen* auch insofern sinnvoll, als die Erzählungen des Bandes traditionelle und innovative Elemente kombinieren und die etablierten Umkehr- und Abschreckgeschichten im Stil eines realistischen Erzählens sowie der Programmatik eines spezifisch realistischen Personen- und Raumkonzeptes aktualisieren und zugleich die Elterngeneration als problematisches und unmündiges Erzählelement in den Blick nehmen. Die Erzählungen können so „weltanschauliche Fragen in einer Weise thematisieren, deren kindliche Transponierung sie dem Tabu enthebt“ (Seibert 2007, 36), indem die Welterkundung als Charakterentwicklung der Protagonistinnen als selbstverständlicher explorativer Teil des kindlichen Gemüts inszeniert wird. Diese Selbsterkundung seinen Kindern zuzutrauen, ist dabei die wesentliche Entwicklungsaufgabe, die in den *Waldblumen* in variantenreicher Wiederholung inszeniert und für Eltern wie Kinder in der kinderliterarisch spezifischen Doppeldressierung encodiert wird.

## Literaturverzeichnis

- Bartels, Adolf (1925): Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft: eine gründliche Erörterung. Leipzig: Verlag des Bartels-Bundes.
- Blumesberger, Susanne (2014): Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. Wien: Böhlau.
- Brunken, Otto (2008): Methoden der historischen Kinderbuchforschung – Zur Genese der Kölner Handbücher. In: Seibert, Ernst / Blumesberger, Susanne (Hgg.) *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung* I. Wien: Praesens, S. 15-28.
- Grenz, Dagmar (1981): Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler.
- Heiland, Helmut (Hg.) (2008): Gesamtausgabe Fröbel Briefe. Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung Berlin/ Fröbel-Forschungsstelle Universität Duisburg-Essen. Online unter: [www.bbf.dipf.de/editionen/froebel](http://www.bbf.dipf.de/editionen/froebel).
- König, Helmut (1990): Mein lieber Herr Fröbel! Briefe an den Kinder- und Menschenfreund. Berlin: Volk und Wissen.

- Korotin, Ilse (2016): *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 01 (A-H)*. Wien: Böhlau.
- Krah, Hans: Die ‚Realität des Realismus. Grundlegendes am Beispiel von Theodor Storms ‚Aquis Submersus‘. In: Marianne Wünsch (Hg.) (2007): *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel: Ludwig, S. 61-92.
- Mulsow, Martin (2012): *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp.
- O’Sullivan, Emer (2000): *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter.
- ÖBL – Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950. Hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften / Wien / Graz: Böhlau 1954-lfd.
- Pataky, Sophie (2014): *Lexikon deutscher Frauen der Feder: Vollständiger Neusatz beider Bände in einem Buch*. Berlin.
- Pech, Klaus-Ulrich (1985): *Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis Realismus*. Stuttgart: Reclam.
- Plumpe, Gerhard (1990): *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink.
- Frank, Gustav / Podewski, Madleen / Scherer, Stefan: Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34 (2009), H. 2, S. 1-45.
- Schneider, Lothar (2005): *Realistische Literaturpolitik und naturalistische Kritik. Über die Situierung der Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Vorgeschichte der Moderne*. Tübingen: Niemeyer.
- Seibert, Ernst (2005): *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Seibert, Ernst: *Kinderliteratur-Akzeptanz – der doppelte Boden des Kanons*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2006/07 (Jahrbuch)*, S. 103-108.
- Seibert, Ernst / Blumesberger, Susanne (Hgg.) (2008): *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung I*. Wien: Praesens.
- Siemann, Wolfram (1995): *Vom Staatenbund zum Nationalstaat. Deutschland 1806-1871*. München: Beck.
- Sottong, Hermann J. (1992): *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*. München: Wilhelm Fink.
- Stern, Julius / Ehrlich, Sigmund (1909): *Journalisten- und Schriftstellerverein Concordia 1859-1909. Eine Festschrift*. Wien: Concordia.
- Thorun, Walter (Hg.) (1997): *Die Fröbelbewegung in Hamburg*. Hamburg: Richter & Hansen.
- Winko, Simone: *Literarische Wertung und Kanonbildung*. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Detering, Heinrich (Hgg.) (1996): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv.
- Winko, Simone (2002): *Literatur-Kanon als ‚invisible hand‘-Phänomen*. In: Korte, Hermann (Hg.) *Literarische Kanonbildung. Sonderband „Text + Kritik“*. München: Richard-Boorberg, S. 9-24.

Winko, Simone (1998): Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Renate v. Heydebrand (Hg.) *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 341-364.

### Internetquellen:

Nachruf auf Otilie Friedmann: Neue Freie Presse vom 21. Oktober 1891, Seite 6, Nr. 9753.  
Online unter:

Heiland, Helmut (Hg.) (2008): *Gesamtausgabe Fröbel Briefe*. Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung Berlin/ Fröbel-Forschungsstelle Universität Duisburg-Essen. Online unter: [www.bbf.dipf.de/editionen/froebel](http://www.bbf.dipf.de/editionen/froebel).

### Anmerkung

- 1 So etwa: Leopold Chimanis Texte, *Maaßlieben. Erzählungen für die Jugend* (Wien 1845), *Blumengewinde nützlicher und lehrreicher Erzählungen für gute Knaben und Mädchen* (Wien 1820), *Samenkörner des Guten und Nützlichen, gestreuet in die zarten Kinderherzen* (Wien 1840), aber auch *Das Blumenkörbchen, eine Erzählung, dem blühenden Alter gewidmet* (Landshut 1823) von Christoph von Schmid, ebenso *Veilchenblätter, zur Erheiterung in trüben, zur Unterhaltung in freien, zur Beschäftigung in müßigen Stunden* (Wien 1825) von Josef Sigmund Ebersberg verzeichnen eine entsprechende Erfolgsgeschichte, an deren programmatische Titelgebung Otilie Friedmann offensichtlich anschließt – und die mit Pech einer programmatischen Kindheitsidylle folgt: „Man liebt die Natur, weil sie den Normen und Konventionen der Zivilisation so fern steht, ohne jedoch eigene Ansprüche zu erheben“, gleichzeitig reduziert die Zuschreibung die romantische Korrelation von Jugend und ursprünglicher Natur aber zu einem durch „Formen und Symbole der Idylle [...] standardisierten Repertoire“ (Pech 1985, 13).


Maren Conrad, Prof. Dr., ist Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur am Department für Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Sie leitet dort das DFG-Netzwerk „Prekäre Literaturen (1830-1900). Zur Erschließung und Systematisierung nichtkanonisierter Erzähltexte im 19. Jahrhundert“, in dessen Rahmen auch die Arbeit zu Otilie Friedmann stattfindet. Die Juniorprofessur für Neuere deutsche Literatur widmet sich dem Schwerpunkt der Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart, insbesondere nicht-kanonisierte KJL des 19. Jahrhunderts. Sie untersucht zudem neuere und neueste Entwicklungen im Bereich der Kinder- und Jugendmedien und beleuchtet diese interdisziplinär aus sprach-, kultur-, medien- und literaturwissenschaftlicher sowie gesellschaftstheoretischer Perspektive. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Utopische Literaturen, performatives und transmediales Erzählen.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0243-6081>

Homepage: [www.germanistik.phil.fau.de/person/conrad-maren/maren.conrad@fau.de](http://www.germanistik.phil.fau.de/person/conrad-maren/maren.conrad@fau.de)





The background of the page is a light gray, ornate floral border. It features a repeating pattern of stylized flowers, leaves, and intricate scrollwork, reminiscent of Art Nouveau or early 20th-century decorative arts. The border frames a central white area where the text is located.

Vom fin de siècle zum finis austriacae  
Die frühen Jahrzehnte  
des 20. Jahrhunderts



# Wie begann das „Jahrhundert des Kindes“ in Österreich?

Kinder- und Jugendliteratur im ersten Jahrzehnt nach 1900

How did the „century of the child“ begin in Austria?  
Children's and Youth Literature in the first decade after 1900

Univ.-Prof. Dr. Friedrich C. Heller zum 80. Geburtstag gewidmet.<sup>1</sup>

Ernst Seibert

Die überragende Bedeutung der frühen Jahre in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts wurde erst durch die Publikation von Friedrich C. Heller 2008 weiteren Kreisen der Kinderbuchforschung bewusst. Während sich Heller vorrangig der künstlerischen Illustration und Buchgestaltung widmet, steht in der vorliegenden Darstellung die Frage nach literaturgeschichtlichen Aspekten im Vordergrund; dabei waren allerdings Hellers Dokumentationen überaus hilfreich. Für das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts lassen sich im Wesentlichen vier einander bedingende Tendenzen herausarbeiten: Zum einen steht einer Reflexion der Psychoanalyse die Aufbereitung von Klassikern der Erwachsenenliteratur für Kinder gegenüber, wobei auch hier neue (analytische) Sichtweisen eröffnet werden; zum andern wird die vaterländisch-patriotische Tendenz begleitet vom Interesse an anderen Ländern und Kulturen.

Beginn des 20. Jahrhunderts, Psychoanalyse, periphere Genese, F.K. Ginzkey, P. Rosegger, A.Th. Sonnleitner, H. Stökl, Gerlachs Jugendbücherei

The outstanding importance of early 20<sup>th</sup> century Austrian children's and youth literature did not become apparent to wider circles of children's book research until Friedrich C. Heller published his seminal-work *Die bunte Welt* in 2008. While Heller's main focus is on artistic illustration and book design, the present study focuses on aspects of literary history; however, Heller's documentations were extremely helpful in this respect. For the first decade of the century, we can identify four interdependent tendencies: On the one hand, a reflection on psychoanalysis is contrasted with the adaption of classics of mainstream classics for children, whereby new (analytical) perspectives are opened up here as well; on the other hand, the tendency towards patriotism is accompanied by an interest in other countries and cultures.

Early 20<sup>th</sup> century, Psychoanalysis, peripheral genesis, F.K. Ginzkey, P. Rosegger, A.Th. Sonnleitner, H. Stökl, Gerlachs Jugendbücherei

Auf der Suche nach rezenten Quellen, die die Kinder- und Jugendliteratur im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg in Österreich zumindest im Ansatz und in einem breiteren Horizont vergegenwärtigen, stößt man in zeitlicher Folge zunächst auf den Ausstellungskatalog *Österreichische Bilderbücher um 1900 und heute*, der anlässlich des Österreich-Schwerpunktes zur Frankfurter Buchmesse 1995 erschienen ist (Patka 1995). Zwei Jahre später folgte der Sammelband über die Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur (Ewers / Seibert 1997), in dem zwei relevante Beiträge zum Zeitraum enthalten sind (Heller und Wintersteiner 1997).<sup>2</sup> In einigem Abstand gab dann Heller sein auf die künstlerischen Kinderbuch-Illustrationen von 1890 bis 1938 fokussierendes Handbuch heraus (Heller 2008), in dem er seine zahlreichen, teils schon weiter zurück reichenden Einzelstudien zu einem opus magnum erweiterte. Der Vergleich der Darstellungen von Werner Wintersteiner und Heller macht einem erst eindringlich bewusst, dass die Annäherung an diese Thematik sich als ein gewagtes Unterfangen abzeichnet, bei dem man im Abstand von über 100 Jahren völliges Neuland betritt. Die Gegenüberstellung ist insofern ein Vergleich von Ungleichelem, als mit Hellers Publikation aus 2008 ein eindrucksvolles Großwerk vorliegt, das auch eine reich kommentierte Bibliographie mit einem sehr differenzierten Lexikon- und Registerteil bietet, auf das noch dankbar zurückzugreifen sein wird; aber auch dann, wenn man den Aufsatz von Wintersteiner, der mit selektivem Blick auf die damaligen Kinder- und Jugend-Zeitschriften argumentiert, mit dem entsprechenden Unterkapitel Hellers aus dem Einleitungsteil vergleicht und damit thematisch Gleiches neben Gleichem positioniert, wird man staunend gewahr, dass in den beiden Perspektiven scheinbar von völlig Verschiedenem die Rede ist. Das spricht nicht für oder gegen die eine oder die andere Darstellung, sondern ist schlicht dem Umstand geschuldet, dass die Kinder- und Jugendliteratur in diesen ersten zehn Jahren des neuen Jahrhunderts noch einer Zeit zuzuschreiben ist, die mit den Begrifflichkeiten auf diesem Sektor, wie sie sich nach 1918 oder dann nach 1945 entwickelt haben, nicht so eindeutig zu klassifizieren ist.

Dieser so ganz anderen Art von Kinder- und Jugendliteratur, die sich, um mit Jan und Aleida Assmann zu sprechen, bereits jenseits des kommunikativen Gedächtnisses befindet, nähert sich Wintersteiner, indem er sich vorgeblich nur mit einem bestimmten Aspekt und einem bestimmten Medium befasst, dem Aspekt politischer Bewusstseinsbildung in Jugendzeitschriften von der Jahrhundertwende bis zum Beginn des Krieges 1914. Sein Beitrag, der auch als eine Pionierarbeit in der kaum noch gediehenen Auseinandersetzung mit dem Medium der historischen Kinder- und Jugendzeitschriften in Österreich zu werten ist, geht von der damaligen Popularität des italienischen Jugendbuchklassikers *Il cuore* („Herz. Ein Buch für Knaben“) von Edmondo de Amicis (1846-1908) aus, der 1886 in Turin erschienen war, und seit der ersten Ausgabe in deutscher Sprache, Basel 1889, den deut-

schen und insbesondere den österreichischen Buchmarkt auf sehr paradoxe Weise eroberte. Man gewinnt fast den Eindruck, *Il cuore* sei um die Jahrhundertwende auch und gerade in Österreich das Jugendbuch, das den Mainstream bestimmte. Wintersteiner berichtet, dass die deutsche Übersetzung bis 1914 eine Auflage von über 50.000 erreichte (Wintersteiner 1997, 75). Die als Tagebuch angelegte Erzählung handelt von dem 13-jährigen Schüler Heinrich, dessen moralische und intellektuelle Entwicklung von patriotischen Geschichten begleitet wird, in denen sich Kinder durch heldenmütiges und aufopferndes Verhalten auszeichnen und dabei eine besondere Form kindlicher Vaterlandsliebe entwickeln. Der geradezu weltweite Erfolg des Buches erscheint nach Wintersteiner besonders in Österreich insofern paradox, als sich zwar einerseits der angesprochene Patriotismus eigentlich gegen die österreichischen Unterdrücker der italienischen Unabhängigkeitsbewegung richtet, man sich aber eben auf österreichischer Seite ein vergleichbares Jugendbuch wünschte. Mit dem Hinweis auf diese Widersprüchlichkeit trifft Wintersteiner auf ein sehr grundsätzliches Problem in der Wahrnehmung von Kindheit an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und deutet methodisch treffsicher gleich auch jene Erklärung an, die als eine sehr überzeugende, wenn auch sehr komplexe erscheint, die Psychoanalyse von Sigmund Freud:

*Herz* liest sich wie die Illustration zu den Thesen S. Freuds über *Das Unbehagen in der Kultur*, in denen er „das Schuldgefühl als das wichtigste Problem der Kulturentwicklung“ (Freud 1930, 260) hinstellt. Die Kolonialisierung der Seele Heinrichs durch die Eltern und Lehrer im Namen der Liebe ist ein Muster für die Art von Kultur, die Freud im Auge hatte, als er am Beispiel der Sexualität die Kolonialisierung der Seelen erläuterte. [...] Dieser intensive Zugriff auf das Innenleben des Knaben macht die offenbar bis dahin unerreichte kinderliterarische Modernität des Romans aus. (Wintersteiner 1997, 76<sup>3</sup>)

Was sich hier am Beispiel eines Einzelfalles als adäquates Deutungsmodell eines populären Kinderbuches anbietet, ist bei näherer Beschäftigung mit dem Genre zu einem sehr grundsätzlichen hermeneutischen Horizont des Verstehens von Kindheit und von Kinderliteratur zumal um die Jahrhundertwende auszuweiten. Wir haben es keineswegs nur mit einer allmählichen Ausbreitung der Kunsterziehungsbewegung und der aus ihr hervorgegangenen und v.a. von Hamburg (Heinrich Wolgast) aus betriebenen Jugendschriftenbewegung zu tun, sondern wir stehen zumal im Raum Österreich am Beginn der Entwicklung eines psychoanalytischen Kindheitsbildes. Aus der umfangreichen Freud-Biographie von Peter Gay soll das nur mit einem knappen Zitat bekräftigt werden:

Von der Jagd in den üppigen Dschungeln der Kindheitserlebnisse brachte Freud einige faszinierende Trophäen heim, aber keine war so aufsehenerregend oder so umstritten wie der Ödipuskomplex. Er hatte diese bedeutsame Idee zum erstenmal im Herbst 1897 [Wil-

helm] Fließ mitgeteilt. [...] Der Ödipuskomplex ist, wie es Freud später ausdrücken sollte, der „Kernkomplex“ der Neurosen. Aber er bestand von Anfang an darauf, daß „Verliebtheit gegen den einen, Haß gegen den andern Teil des Elternpaares“ nicht das Monopol von Neurotikern ist. Es ist, wenn auch in weniger spektakulärer Form, das Los aller normalen Menschen. (Gay 2006, 132)

Es ist erstaunlicherweise gerade in Österreich bis in die jüngste Gegenwart in theoretischen Diskursen über Kinderliteratur kaum von Psychologie im Sinne der Psychoanalyse die Rede, schon gar nicht in der historischen Kinderbuchforschung. Wohl ist bewusst, dass gerade dieses erste Jahrzehnt nach 1900 eine Zeit intensivster Kindheitsdiskussionen war, dass sich Alfred Adler 1911 von Freud trennte, zwei Jahre später auch C.G. Jung, und dass die Diskussionen dieser neuen Wissenschaft auch sehr wesentliche Auswirkung auf das literarische Leben hatten. Insbesondere in der Kinderbuchtheorie hat die Psychologin Charlotte Bühler (1893 Berlin – 1974 Stuttgart) mit ihrem 1918 in Wien erschienenen Werk *Das Märchen und die Phantasie des Kindes* einen Grundstein für die Lesealter-Diskussion gelegt, die von Wien ausgehend noch lange nach 1945 fortwirkte, nicht zuletzt in der Diskussion in Österreich lange Jahre sehr bestimmenden Jugendbuchpoetik von Richard Bamberger, in dessen grundlegendem Werk *Jugendlektüre* (1955, <sup>2</sup>1965) jedoch weder Freud noch Adler, Jung oder auch Charlotte Bühler Erwähnung finden.

Die eigentlich sehr naheliegende Vorstellung, dass die völlig neue Denkweise der Psychoanalyse insbesondere in der Wahrnehmung von Kindheit eben auch von ihren Anfängen an im Genre der Kinderliteratur reflektiert wurde, kann hier fürs erste nur als Leitgedanke voran gestellt werden; daraus folgt die Vermutung, dass die ungemein aufwändige und faszinierende Kinderbuchgestaltung, die im Handbuch von F.C. Heller für dieses Jahrzehnt und die folgende Zeit bis 1938 so eindrucksvoll dokumentiert ist, auch als Folgewirkung dieses psychoanalytischen Kindheitsdiskurses zu verstehen ist, wenngleich dieser bei Heller nicht explizit thematisiert wird, sondern das Kinderbuch vorrangig als genuin österreichische Fortentwicklung der Kunsterziehungsbewegung verstanden wird. Bedingt ist Heller in der Meinung zuzustimmen, dass die Texte zu den Kinderbüchern auf weite Strecken kaum literarische Ansprüche vergegenwärtigen, wobei aber gleich auch zu betonen ist, dass er in seinen Darstellungen ungemein weit ausholend und gründlich biobibliographische Materialien bereit stellt, die einer Aufarbeitung in literaturwissenschaftlicher und textanalytischer Hinsicht enorme Erleichterung anbieten. Durch die Fokussierung auf den illustratorischen Anteil der Kinderliteratur entsteht allerdings ein völlig anderer Verstehenshorizont als der einer literaturgeschichtlichen Darstellung, die in den folgenden Ausführungen in einigen Konturen erkennbar werden soll.

Dem Prinzip des Aufspürens von Fortentwicklungen entsprechend erscheint es

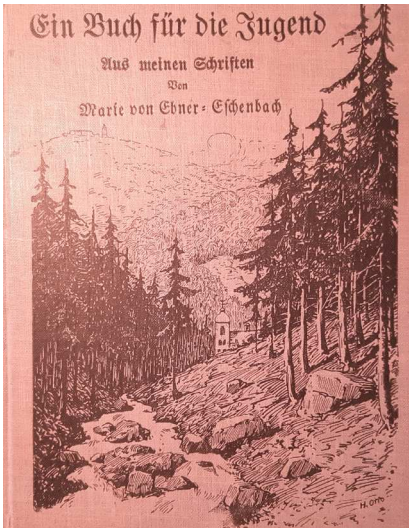
sinnvoll, die Vielzahl der Literaturschaffenden in diesem Dezennium chronologisch zu gruppieren; als methodische Annäherung bietet sich an, drei Generationen zu unterscheiden, die ihre Werke an Kinder und Jugendliche adressieren und aufgrund ihrer altersbedingt unterschiedlichen Sozialisation – den Zusammenhang von Kindheitsadressierung und Kindheitsthematisierung mehr oder minder bewusst reflektierend – auch verschiedene Motiv-Interpretationen an ihr kindliches oder jugendliches Lesepublikum heranbringen. Damit soll ein kollektivbiographisches Vorgehen versucht werden, basierend auf der Vorstellung, dass zwischen den genannten AutorInnen, die durch literarische Präsenz aus der Vielzahl herausragen, ein innerliterarischer Diskurs stattfindet

## 1. Die ältere Generation – vor 1848 geborene AutorInnen

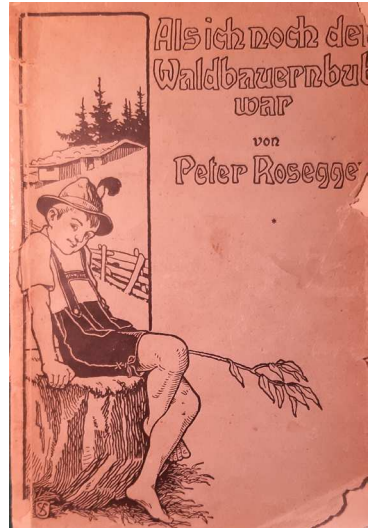
Weit zurückgreifend ist zumindest am Rande Theodor Vernaleken (1812 Volkmarzen/Dtl.-1907 Graz) zu erwähnen, der noch mit den Brüdern Grimm und mit Ludwig Uhland korrespondierte und dessen volkskundliche Werke, insbesondere die Österreichischen Kinder- und Hausmärchen (1864), noch lange über seinen Tod hinaus immer wieder Aufnahme in Anthologien fanden und auch mehrmals als Gesamtausgaben erschienen.

Zu dieser Generation gehören als die bekanntesten Literaturschaffenden Marie von Ebner-Eschenbach (1830 Schloss Zdislawitz/Mähren – 1916 Wien) und Peter Rosegger (1843 Alpl/Steiermark – 1918 Krieglach/Steiermark), die beide nach bereits hohem Bekanntheitsgrad durch ihre literarischen Werke aus den Jahren vor der Jahrhundertwende ziemlich genau ab 1900 in den Jugendbuchmarkt einbezogen wurden. Zu beiden sind in den letzten Jahren anlässlich des jeweiligen 100sten Todestages umfangreiche Publikationen erschienen, die sie aus dem lange angestammten Bereich der etwas verstaubten Schulbuchautorschaft befreit haben.<sup>4</sup> Gleichzeitig sollte erkennbar werden, dass sie aufgrund ihres besonderen Tenors der Mehrfachadressierung eigentlich zu den Klassikern der Kinderliteratur zu zählen sind und dass dieser Tenor bereits den Roman *Das Gemeindegeld* (1887) von Ebner-Eschenbach auszeichnet, in dem die soziale Frage mit der Figur des Protagonisten Pavel, einem Armenhändler, auf eine Weise erzählt wird, die an Charles Dickens, den Wegbereiter der sozialkritischen Jugendliteratur, erinnert.<sup>5</sup> Deziert jugendadressiert ist ihre mehrfach neu aufgelegte Erzählensammlung *Ein Buch für die Jugend* (1907) u.a. mit den bekannten Erzählungen *Der Fink*, *Die Spitzzin*, *Der Muff* und *Krambambuli*. Von Roseggers Jugendschriften, die von der Hamburger Jugendschriftenkommission rege unterstützt wurden, sei nur *Als ich noch der Waldbauernbub war* (1902) erwähnt.





M.v. Ebner-Eschenbach (1907)



P. Rosegger (1902)

In der Werkgeschichte der aus Deutschland stammenden, aber seit Mitte der 1860er-Jahre in Österreich ansässigen protestantischen Autorin Helene Stökl (1845 Brandenburg a.d. Havel – 1929 Wien) ist das Jahrzehnt nach 1900 eine ungemein innovative Hochphase, die in ihrer Bedeutung für die österreichische Kinder- und Jugendliteratur bislang kaum zur Geltung gekommen ist. In der Bibliographie von Aiga Klotz werden aus den 1880er-Jahren 20 Werke genannt, die alle noch in deutschen Verlagen (Berlin, Dresden, Leipzig, München, Münster, Reutlingen und Stuttgart) erschienen. Erst ab 1891 publizierte sie in Österreich und zwar (vor allem) in der von Graz aus verbreiteten Reihe *Jugendlaube*.<sup>6</sup> Zuerst erschien von Stökl *Aus eigener Kraft. Lebensbilder bedeutender Österreicher unserer Zeit*, womit sie in der Gattung der Biographik, die in Österreich vorwiegend hagiographisch ausgerichtet war, neue Akzente setzte. Ebenfalls in dieser Reihe erschien dann 1892 *Die Welt der Ida Pfeiffer*, nicht zuletzt auch als ein weibliches Gegenüber zu der fiktiven männlichen Heldentümelei eines Karl May und insofern geradezu eine Neuerung der Gattung, wofür schon die Neuauflage unter neuem Titel fast 20 Jahre später spricht.

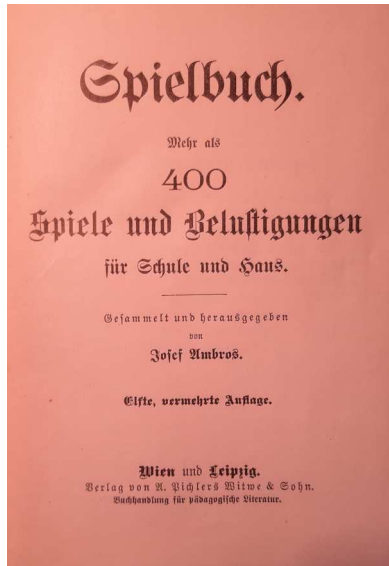
Stökl, protestantischer Herkunft und Mutter eines in Wien-Gumpendorf tätigen lutherischen Pfarrers (Seibert 2019a, 161), war aber auch – das soll hier zumindest als These in den Raum gestellt werden – Wegbereiterin der beiden genannten großen Literaturschaffenden des damaligen literarischen Lebens, Marie

von Ebner-Eschenbach und Peter Rosegger. Offensichtlich kam ihr eine gewisse Brücken-Funktion zu, insofern in mehreren deutschen Kinder- und Jugendzeitschriften, in denen sie präsent war, gewiss nicht zufällig auch zunehmend Beiträge dieser beiden zu lesen waren, die seit der Jahrhundertwende als Kinderbuchschaffende angesehen wurden.

Besonders hervorzuheben ist aus dieser Zeit die sehr avantgardistische Monatschrift *Für die Jugend des Volkes*, die wegweisend von Künstlern des „Siebener-Clubs“ begleitet wurde (Heller [2])<sup>7</sup>, der im gleichen Jahr von Josef Hoffmann begründet wurde und im Café Sperl (Wien-Gumpendorf) tagte; ihm gehörte auch Koloman Moser an, der zahlreiche Kinderbücher illustrierte. Im Zuge der Mitarbeit an dem Periodikum *Für die Jugend des Volkes* kam Stökl vermutlich mit dem ebenfalls in dieser Monatsschrift vertretenen Peter Rosegger in Verbindung, der jedenfalls 1903 in ihrer Publikation *Zur Freude* (Stökl 1903, s.a. Klotz [7141/21])<sup>8</sup> ein Geleitwort beisteuerte. Daneben war sie auch Mitarbeiterin an der seit 1884 in Reichenberg/Böhmen erscheinenden Zeitschrift Österreichs Deutsche Jugend, die bis 1938 bestand.<sup>9</sup> 1908 legte sie das *Tagebuch eines Knaben* vor, das durch die Lokalisierung an der Adriaküste vermutlich als ein Pendant zu dem eingangs erwähnten immer noch sehr populären *Il cuore* („Herz. Ein Buch für Knaben“) von Edmondo de Amicis zu lesen ist.

Nicht ganz vergessen sollte man auf den gleichaltrigen Josef Ambros (1845 od. 1847 Saitz/Mähren -1922 od. 1923 Wiener Neustadt), ein gebürtiger Mährer, seit 1868 in Wiener Neustadt lehrend, der zahlreiche pädagogische Schriften verfasste und die Reihe *Ambros* Bücherei für die Jugend herausgab, die (zumindest bis 1905) 30 Bände umfasste,<sup>10</sup> und u.a. mehrere Werke von Helene Stökl enthält so wie auch Adalbert Stifters *Bunte Steine* (Bd. 22). Ambros (manchmal auch Ambroß) war auch Herausgeber der Jugendzeitschrift *Grüß Gott* (1887-1893)<sup>11</sup>. Solche Titelgebung erweckt oft den Eindruck erkonservativer Gesinnung; aber man ist im genaueren Blick auf bzw. in manche Publikationen oft auch von gegenteiliger Gesinnung überrascht, wenn man etwa im *Spielbuch* (1908) des Autors bei der Erläuterung des Begriffs „Gehorsam“ erfährt, dass dieser eben nicht militärisch gemeint, sondern psychologisch zu verstehen ist, insofern er betont, dass Kinder in einem bestimmten Alter dazu neigen, sich Regeln selbst aufzuerlegen und in der Gruppe mit anderen sehr auf die Einhaltung dieser Regeln bedacht sind. Bei solcher Erläuterung ist man fast an Jean Piaget und seine Erklärung des Überganges von heteronomer zu autonomer Moral erinnert; jedenfalls ist es nicht unbedingt angebracht, solche Lektüre immer gleich unter den Vorzeichen der nahenden Kriegsertüchtigung zu lesen.

In Übereinstimmung mit Heller ist davon auszugehen, dass der so genannte „Siebener-Club“ mit seinen Anfang der 1890er-Jahre beginnenden Zusammenkünften



J. Ambros (1908)

von Künstlern um Kolo Moser im Café Sperl die eigentliche Urszene der Kinderliteratur um 1900 war. So sehr hier höchste illustratorische Kunstansprüche in das Genre des Kinderbuches eingebracht wurden, so sehr entwickelte sich in diesem Umfeld aber auch ein völlig neues, durchaus psychoanalytisch zu nennendes Kindheitsbild, das von Helene Stökl, die diesem Kreis nahestand, als fundamentale Innovation in das Genre eingebracht wurde. In ihren frühen Werken ist dies erst in Ansätzen erkennbar, wobei hier auf das *Tagebuch eines Knaben über seine Reise an die österreichische Adriaküste von Grado bis Cataro* (1908) hinzuweisen ist, das auch wieder an *Il Cuore* von Amicis erinnert. Aber hier bahnt sich auch schon der neue, psychoanalytische Nimbus an, der dann in Stökl's Spätwerk um die 1920er-Jahre zur reifen Entfaltung gelangt.<sup>12</sup> Die Bedeutung des „Siebener Clubs“ manifestierte sich vor allem im illustratorischen Bereich, war aber offensichtlich auch von großem Einfluss auf neue Formen der Literarisierung von Kindheit sowohl im Bereich der Publikationsformen als auch generell in der Kreation eines neuen Selbstverständnisses von Kinderbuchschaffenden im Sinne einer kindheitszugewandten Künstlerschaft, wie sie sich bei den jüngeren diesem Kreis zugehörenden Mitgliedern (Hans Fraungruber, A. Th. Sonnleitner – s.u.) zu einem neuen Typus des Schriftstellers entwickelte.

## Exkurs: Karl von Stremayr

Die völlig neue Aktualität des Genres Kinderbuch wird am Rande des innovativen Geschehens mit einem Beispiel bestätigt, das in der Geschichtsschreibung des Genres sonst kaum Erwähnung findet. Karl von Stremayr (1823 Graz -1904 Pottschach/Niederösterreich), eine der prominentesten Persönlichkeiten der Monarchie im ausgehenden 19. Jahrhundert, 1848 als Abgeordneter zur Frankfurter Nationalversammlung entsandt und dem liberalen Flügel angehörend, hatte von 1870 an dreimal das Amt des Ministers für Kultus und Unterricht inne, war dann auch Ministerpräsident und Finanzminister und konnte sowohl im gymnasialen Schulwesen als auch auf der Ebene der Universitäten eine Fülle von nachhaltigen Reformschritten verwirklichen. Der Bezug zum literarischen Leben ist dadurch gegeben, dass Stremayr der erste Präsident des 1878 begründeten Wiener Goethe-Vereins war, aber auch dadurch, dass er hochbetagt seine *Erinnerungen aus dem Leben. Seinen Kindern und Enkeln erzählt* verfasste, die 1899 erschienen. Damit entscheidet sich eine Persönlichkeit von höchstem Rang und Ansehen, für seinen Lebensrückblick einer Gattung zu wählen, der ein Jahr vor dem neuen Jahrhundert offensichtlich literarische Seriosität beizumessen war.

## 2. Die mittlere Generation der zwischen 1848 und 1870 Geborenen

Aus den fünf bekanntesten AutorInnen dieser Altersgruppe sind die beiden ältesten, Leo Smolle und Auguste Groner als die eindeutig sehr konventionell gestaltenden zusammenzufassen; die jüngeren, Emma Adler, Hans Fraungruber und A. Th. Sonnleitner (diese beiden auch im Umkreis des „Siebener Clubs“) weisen hingegen je für sich ein sehr interessantes Profil im Umfeld eines Neubeginns auf, der ohne Zweifel als Paradigmenwechsel zu bezeichnen ist.

Leo Smolle (1848 Cilli – 1920 Wien) war Gymnasialprofessor in Znaim, Brünn und Wien und hat mehrere historische Jugendbücher geschrieben, die sich jedoch auf den einen Begriff des „Vaterländischen“ reduzieren lassen. Sein Programm, das sich noch bis in die Jahre des Ersten Weltkrieges fortsetzt ist bereits 1888 festgeschrieben: „Ich wollte eine Reihe lebensvoller Charaktergemälde aus der vaterländischen Geschichte zeichnen, doch so, daß die einzelnen Bilder wie durch ein unsichtbares Band miteinander verknüpft sein sollten.“ (Smolle 1888, V). Heller nennt im Handbuch zwei weitere Bücher aus dem ersten Jahrzehnt, deren Titel-Formulierung diese unveränderte Absicht bestätigen (s. Literatur).

Etwas phantasiereicher und auch in der Wahl der Gattungen flexibler stellt sich das umfangreiche Werk Auguste Groners (1850 Wien – 1929 ebd.) dar, das bis 1887

zurück reicht, aber von da an meist eher kindheitsadressiert auch ziemlich unverändert neben den bewegten Neuerungen der Kinderliteratur des ersten Jahrzehnts sich eben nicht fortentwickelt. Ihre Art der Geschichtsvermittlung rankt sich weniger um Hagiographisches, sondern um besondere Ereignisse auch in sehr ferner Vergangenheit, die sie als Identifikationsmöglichkeiten aus Sicht der Gegenwart anbietet. (Vgl. Seibert 2000, zu Smolle und Groner S. 69-71).

In sehr schroffem weltanschaulichem Gegensatz dazu steht die Jugendbuchautorin Emma Adler (1858 Debrecen – 1935 Zürich), die Frau des Begründers der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs, Viktor Adler, die um die Jahrhundertwende für Kinder und Jugendliche zu schreiben begann. Besonders Beispiel ihrer publizistischen Tätigkeit ist die 1909 begonnene Zeitschrift *Für die Jugend*,<sup>13</sup> die als Beilage zur Arbeiterinnenzeitung erschien. Sie griff damit die Idee der Jugendschriftenbewegung auf, große Dichterpersönlichkeiten zu propagieren, wobei Sándor Petöfi, ihr ungarischer Landsmann, immer präsent war, nützte aber auch die Gelegenheit, um ihr junges Publikum zum Teil mit revolutionärem Gedankengut vertraut zu machen, etwa mit August Bebel; an österreichischen Dichtern kommen Ferdinand Saar, Alfons Petzold, Josef Luitpold und der Sozialpolitiker Ferdinand Hanusch zur Geltung, ihnen gegenüber als weibliches Pendant mehrmals noch Emmy Freundlich sowie Adele Schopenhauer, Helene Scheu-Riesz und Leopoldine Glöckel, die Frau des Schulreformers Otto Glöckel.

Mit Hans Fraungruber (1863 Obersdorf bei Bad Aussee – 1933 Wien), fünf Jahre jünger als Emma Adler, tritt nun erstmals – man könnte fast sagen – ein Agitator der Jugendschriftenbewegung in Österreich auf den Plan. Er war Volksschullehrer, dann Schuldirektor in Wien und vereinigte eine Vielzahl von Funktionen und Ambitionen in seiner Person. Wie schon erwähnt war er Mitglied der Vereinigung des „Siebener Clubs“ und wirkte aus diesem Horizont als Erzähler und Herausgeber bzw. Textbearbeiter, insbesondere von 25 Bänden von *Gerlachs Jugendbücherei* (s.u.), sowie als Beiträger in Zeitschriften. So wenig er heute noch bekannt ist, so sehr scheint er eben in diesem Jahrzehnt verbunden mit A. Th. Sonnleitner der Motor des jugendliterarischen Geschehens in Wien gewesen zu sein. Goethes *Reineke Fuchs*, Adalbert Stifters *Bergkristall*, *Des Knaben Wunderhorn*, *Münchhausen*, Märchen von Grimm, Bechstein, Hauff und Andersen, Gedichte von Lenau, Uhland, nicht zuletzt Defoes *Robinson Crusoe* sind in den Jahren erschienen, in denen Fraungruber vor allem beim Gründer der Reihe, Martin Gerlach (1846 Hanau am Main -1918 Wien), wirkte, und dies mit den hervorragenden Illustrationen in den berühmten 15 x 14 cm-Bändchen, für die heutige Antiquariate Höchstpreise verlangen können. Fraungruber hat auch selbst geschrieben, war auch in deutschen Verlagen vertreten, aber sein größtes Verdienst war gewiss, dass er im Zusammenwirken mit dem Verleger Gerlach der Kinder- und Jugendliteratur die Fenster geöffnet

hat; zum einen waren dies Fenster in die stilbewusste Buchillustration und Buchkunst und zum andern in die deutsche- und Weltliteratur, wobei auch die Grenzen zur Allgemein- oder Erwachsenenliteratur aufgehoben wurden.



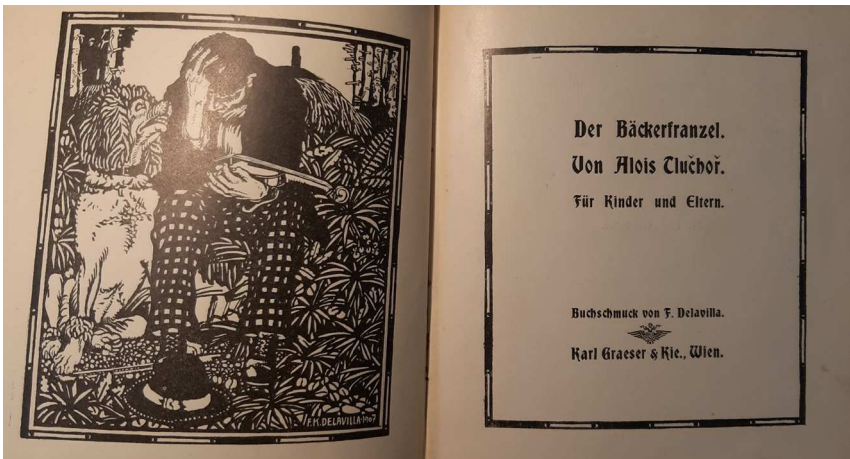
Till Eulenspiegel. Bilder von A. Weisgerber.  
Texte gesichtet von Hans Fraungruber. Verlag  
von Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig.  
(Gerlach's Jugendbücherei 6, 1902)

Der schon mehrfach erwähnte A. Th. Sonnleitner (Pseud. für Alois Tluchoř, 1869 Daschitz bei Pardubitz/Böhmen – 1939 Perchtoldsdorf b. Wien) ist jedenfalls in dieser Altersgruppe wohl der anhaltend bekannteste Autor geblieben; mehrere seiner Werke sind bis in jüngste Zeit im Deutschen Taschenbuch-Verlag erschienen. In einer ausführlichen Darstellung zu Sonnleitner, der meist nur mit seinen beiden Hauptwerken aus den 1920er-Jahren genannt wird, die *Höhlenkinder*- und die *Hegerkinder*-Trilogie, wird auch ausführlich seine Frühphase behandelt (Seibert 2015). (Die Arbeit an den *Höhlenkindern* geht bis ins Jahr 1913 zurück und ist sichtlich von ähnlichen lesertypologischen Überlegungen geprägt, wie sie dann bei Charlotte Bühler in ihrer Lesealterstheorie zu finden sind. Gewiss aufschlussreich ist es auch zu wissen, dass Sonnleitner seine spät in Angriff genommene Dissertation bei dem Psychologen Karl Bühler, dem Mann von Charlotte Bühler und Leiter des Psychologischen Instituts in Wien, verfasst hat.) Sein wichtigstes Werk aus dem Jahrzehnt nach 1900 ist wohl *Der Bäckerfranzl* (1907).

In dem 70 Seiten umfassenden Bändchen, das im Format der Gerlach-Reihe angepasst ist, wird das Schicksal des Sohnes aus einem Bäckerhaushalt erzählt; dieser

wird von seinen Eltern zunächst sehr verwöhnt und verfällt dann als Folge dem Alkohol, ein bei Sonnleitner oft thematisiertes Problem, das er aus eigener familiärer Erfahrung kannte. Auch das Thema Schundliteratur ist gleich im ersten Kapitel angedeutet. Bereits zum „Bettler“ geworden gelingt es dem Protagonisten, zusammen mit einem anderen verarmten Handwerker nach Wien zu kommen und sich doch noch eine Existenz aufzubauen. Wenn man das Gesamtwerk Sonnleitners überblickt, kann man den *Bäckerfranzel* als eine Overtüre zu seinen späteren Romanen lesen, die er Schritt für Schritt ausgebaut hat. Noch interessanter ist es aber, in diesem kleinen, relativ unbekanntem Werk die unübersehbaren Nachklänge einer bis ins Biedermeier zurückgehenden Wiener Literaturtradition aufzuspüren. Im Geige spielenden Protagonisten ist ein gutes Stück von Grillparzers *Der arme Spielmann* enthalten, „Im Rausch“ (5. von insgesamt 11 Kapiteln) erinnert an Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, auch die Heimkehr der beiden verkommenen Handwerker nach Wien, wo sie doch noch erhoffen, ihr Glück zu machen. „Hund und Mensch“ (Kapitel 6) verweist überdeutlich auf Marie von Ebner-Eschenbach und ihren *Krambambuli* im Motiv der Treue des Hundes auch gegen den unredlichen Menschen. Eine Bestätigung für diese Vermutung findet sich im Hinweis auf eine Ausgabe der Erzählung unter dem Titel *Der Hund des Verschwenders oder: Bäckerfranzel. Eine Erzählung für die Jugend, für Eltern und für Lehrer* in der Hanseatischen Druck- und Verlagsanstalt, Hamburg 1907 (ZVAB), in der im Titel gleich auch Ferdinand Raimund zitiert ist.<sup>14</sup>

Mit dieser fast als literarisches Konglomerat zu bezeichnenden Summe von Intertextualitäten werden zu einem guten Teil auch jene Werke angesprochen, die – schon vor der Jahrhundertwende beginnend – mehr und mehr als Lesegut für



A.Th. Sonnleitner (1907)

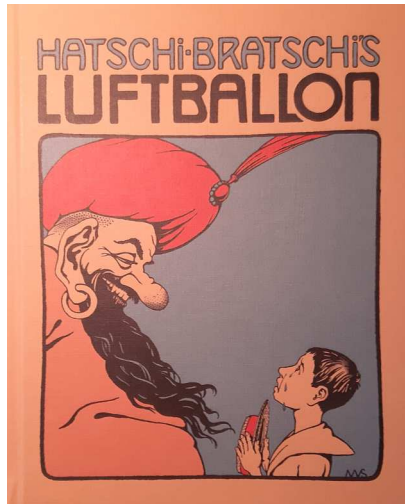
Jugendliche in die Reihenwerke aufgenommen wurden, von denen *Gerlachs Jugendbücherei* nur die bekannteste, sicher die eindrucksvollste war, die aber doch auch von mehreren anderen begleitet wurde.

### 3. Die Generation der jüngeren AutorInnen dieses Jahrzehnts

Mit *Hatschi Bratschis Luftballon* des nur zwei Jahre jüngeren Franz Karl Ginzkey (1871 Pola – 1963 Wien) fügt sich ein Werk in die Kinderbuchszene, das für seinen Autor, der damals noch am Beginn seiner Dichterkarriere stand, zunächst ein singuläres Nebenprodukt war. Die balladenartige Erzählung wäre vermutlich auch wieder in Vergessenheit geraten, wenn sie nicht 1922 eine Neuauflage erfahren hätte und nicht durch drei weitere Kinderbücher Ginzkeys dieser Art, vor und nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, ergänzt worden wäre, wodurch der umstrittene Autor in die paradoxe Situation einer Doppelexistenz geriet. Ginzkey ist – zumindest aus österreichischer Wahrnehmung – fraglos der Meistgenannte im Umfeld der aus diesem Jahrzehnt behandelten Literatur für Kinder, nichtsdestoweniger ist diese Voranstellung gleich auch wieder zu relativieren: Es ist sichtlich so, dass die Gründe für seine übergroße Popularität in keinem Zusammenhang stehen mit dem Wissen um seine Biographie, insbesondere in den Jahren des Zweiten Weltkrieges. Allerdings scheinen auch Versuche, einen solchen Zusammenhang zu konstruieren, Methoden der Biographieforschung nicht eben angemessen. Eher wäre es passend, die Idee Ginzkeys, seinen Protagonisten über das Meer reisen zu lassen, auf den langen Aufenthalt des Autors um die Jahrhundertwende in Triest zurück zu führen. Literaturwissenschaftlich interessanter ist auf jeden Fall der Vergleich mit seinen drei andern formal und auch inhaltlich ähnlichen Verserzählungen, *Florians wundersame Reise über die Tapete* (1928) *Taniwani* (1947) und *Der Träumerhansel* (1952), die für das Verständnis von Ginzkey als Kinderbuchautor wesentlich aufschlussreicher sind als der immer wieder angestrebte Versuch, sein Erstlingswerk aus dem Horizont seiner politischen Verstrickung in der NS-Zeit zu deuten.

Zu Ginzkeys kinderliterarischem Debutwerk aus 1904, das etwa von Stefan Zweig spontan freudig begrüßt wurde, ist nun sehr aktuell und verdienstvoll eine Publikation erschienen, die die Diskussion um dieses Werk versachlichen und vertiefen sollte. Es handelt sich um einen Neudruck der Erstausgabe mit einem Beiheft des Wiener Germanisten Klaus Heydemann, dessen Beschäftigung mit Ginzkey bis in das Jahr 1985 zurück reicht.<sup>15</sup> Das Beiheft trägt den schlichten Innentitel „Einige Anmerkungen und Beobachtungen zur Erstausgabe von „Hatschi Bratschis Luftballon“. Heydemann breitet in dieser 14 Seiten umfassenden Darstellung in akribi-





F.K. Ginzkey (1904)

scher Genauigkeit und gestützt auf neue Recherchen die Entstehungshintergründe des Werkes von Ginzkey aus, der, wie zu erfahren, sich ab 1901 mit dem Plan dieser Verserzählung für Kinder befasste und sehr bemüht war, sich damit von seiner Tätigkeit als Offizier im „Militärgeographischen Institut“ zu lösen, um damit seine Karriere als Dichter zu festigen. Die erwähnte geradezu enthusiastisch zustimmende Reaktion Stefan Zweigs bei der Veröffentlichung, die ausführlich zitiert wird, endet mit den Worten „hurrah Hatschi Bratschi Luftballonfahrt durch das ganze Reich.“ (Heydemann in Ginzkey 1904, Beiheft S. 6) Nach einer eingehenden Textanalyse widmet sich Heydemann auch der zeitgenössischen sowie dann auch späteren Reaktionen auf dieses eine Kinderbuch des Autors. Weitere Überlegungen bzw. Vermutungen führen zu Einflüssen zeitgenössischer Modernismen wie der Aeronautik bzw. zur Verbreitung des Buches durch zeitgenössische Projektionstechniken, die heute noch in Archivbeständen zu finden sind. Mit diesen sehr konkreten Werkbezügen sind einige Hinweise gegeben, die dazu beitragen, den nicht nur Longseller-, sondern Klassikerstatus des Werkes zu erklären, nicht zuletzt damit, dass Ginzkey und seinem Illustrator sehr daran gelegen war, das Buch wie Heinrich Hoffmanns *Struwelpeter* als Weihnachtsgabe erscheinen zu lassen. Mit Bezug auf diesen Aspekt erscheint es nun angebracht, den Blick über die werk- und biographie-immanente Interpretation hinaus mit der weiteren kinderliterarischen Situation dieser Jahre in Zusammenhang zu bringen, die hier nur kurz umrissen werden soll. Wir stehen in diesen Jahren in einer Diskussion über ein halbes Jahrhundert der *Struwelpeter*-Tradierung, die nach einer Ablöse verlangte.

In dieser ganz expliziten Absicht haben etwa in Deutschland Paula und Richard Dehmel ihren *Fitzebutze* geschrieben, der zu Weihnachten 1900 mit Illustrationen von Ernst Kreidolf erschien, sodass es eigentlich naheliegend ist, dass Ginzkey mit der Gestaltung seiner orientalischen Despotenfigur ein österreichisches Pendant schaffen wollte, das die lange und pädagogisch längst fragwürdig gewordene Tradition des *Struwelpeter* ablösen sollte. Das Motiv der Befreiung der Kinder, das am Ende seiner Geschichte steht, korrespondiert dabei sehr deutlich mit der psychoanalytischen Diskussion seiner Zeit, und diese latente, weil eher ironisch konturierte Metapher sollte als eigentliche Ursache für den bis heute andauernden Erfolg des Buches überlegt werden. Bei genauer vergleichender Lektüre sollte auch deutlich werden, dass Ginzkey mit dem Motiv des Fliegens einerseits an Heinrich Hoffmanns letzte Geschichte aus dem *Struwelpeter* anknüpft, nämlich den *fliegenden Robert* (und dies bis in wortidenten Satzkonstruktionen), und dass er damit, ähnlich wie knapp später Selma Lagerlöf mit ihrem *Nils Holgersson* (1906) ein sehr aktuelles Konzept geographischer Früherziehung anbahnt. All diese Anhaltspunkte der Interpretation wurden und werden zumeist völlig verdrängt von der vermeintlichen pädagogischen Schrecklichkeit der drei Stürze aus dem Ballon, dem des grausamen Türken (in späten Ausgaben durch den „Zauberer“ ersetzt), dem der Hexe Kniesebein und dem der „Menschenfresser“ (später durch Affen ersetzt), ohne einen Zusammenhang damit herzustellen, dass diese ungebetenen, bedrohlichen Gäste am Schluss durch die befreiten Kinder ersetzt werden, mit denen der kleine Fritz, der eigentliche, im Titel ausgesparte Protagonist, als Held nachhause zurück kehrt.<sup>16</sup> Darin liegt neben dem Potential der Bedrohung auch ein gehöriges Potential der Kindheitsbefreiung, Befreiung eben von dieser Bedrohung und somit eine ähnliche Ambivalenz wie bei dem meist völlig einseitig kommentierten *Struwelpeter*, dessen Verfasser eindeutig darauf aus war, die Bedrohungsszenarien der Schwarzen Pädagogik eben nicht zu unterstützen, sondern sich über sie ironisch hinweg zu setzen.

Ein ähnliches Maß an pädagogischer Ironie kann man gewiss auch Ginzkey zu-messen, vor allem aber den Illustratoren der beiden frühen Ausgaben, Erich Ritter Mor von Sunnegg, 1904 (eher realistisch-wissensvermittelnd), die man jetzt wieder staunend betrachten kann, und – geradezu konträr – Erwin Tintner 1922 (eher kindlich-verspielt), die weiterhin nur selten zu sehen sind; beide vermitteln völlig andere Eindrücke, als dann 1933 Ernst von Dombrowski, dessen Illustrationen neben der fraglos belastenden Nähe Ginzkeys zu den NS-Kulturfunktionären wohl maßgebend daran Anteil hatten, Ginzkeys frühes Kinderbuch mit ideologischen Chimären zu behaften. Mit den hier nahegelegten Zugängen vermittelt Ginzkeys Versepos einer Ballonfahrt zusammen mit den drei späteren Versepen für Kinder vielmehr den Eindruck eines faszinierenden Quartetts mit fortgesetzter

Motivdichte, in der sich der Autor erkennbar mit dem psychoanalytischen Kindheitsbild Sigmund Freuds auseinandersetzt, den er im letzten Buch, *Träumerhansel*, sogar wörtlich zitiert und bildlich darstellen lässt. Auf paradoxe Weise war Ginzkey neben anfänglichen Misserfolgen mit seiner *Struwelpeter*-Ablöse langfristig jedenfalls erfolgreicher als Paula und Richard Dehmel, insofern sein Kinderbuch aus den frühesten Jahren des 20. Jahrhunderts auch im nachfolgenden anhaltend Neuauflagen sowie auch mediale Bearbeitungen erfährt.<sup>17</sup>

Drei Jahre nach Ginzkeys später zum Bestseller gewordenen Kinderbuch aus 1904 erschien ein ebenfalls anhaltend bis heute rezipiertes Werk, *Die Jungen der Paulstraße* (ungarisch. 1907, dt. 1910) von Franz Molnár (1878 Budapest – 1952 New York). Der Jugendroman Molnárs, der sein einziges jugendadressiertes Werk geblieben ist, hat sich über Ungarn hinaus vor allem im deutschsprachigen Raum zu einem tatsächlichen Klassiker entwickelt, was nicht nur in mehreren Neuauflagen, sondern auch durch eine in internationaler Kooperation erfolgte Verfilmung 2003 erkennbar ist.

Molnár gestaltet in diesem im engeren Sinn als Schüler-Roman zu bezeichnenden Werk den Kampf zweier rivalisierender Gruppen um eine unbenutzte Holzlagerstätte am Stadtrand von Budapest, die ihr Spielplatz ist. Der Ort der Handlung ist der Ort von Molnárs Kindheit und liegt in seiner Heimatstadt. Zwei Gruppe von Jungen im Pubertäts- oder Vorpubertätsalter mit sehr unterschiedlichen Charakteren üben sich auf diesem Territorium im militärischen Spiel. Die vordergründige Ebene der Handlung, in der die Jungen von Vaterland reden und ihren Spielplatz meinen, verweist damit sehr deutlich auf zeitgenössische nationale, politische Spannungen und damit auf mindestens eine Metaebene der Handlung. Im Handlungskonzept ist aber von Anfang an auch noch eine dritte Ebene eröffnet: Der kindlichen Illusion, dass immer alles so bleibe, wie es ist, steht die Macht oder die Autorität des Faktischen gegenüber, der zufolge sich jedes Sosein der Kindheit nicht zuletzt durch materielle Interessen der Erwachsenen-Welt (geschäftlich-spekulative Interessen an dem Areal, das den Kindern als Spielplatz dient) radikal verändert. Durch den Vaterlandsbezug ist auch noch eine vierte Realitätsebene vorgegeben, die zwar außerhalb der Perspektive der kindlichen Protagonisten liegt, die jedoch in der Sicht des auktorialen Erzählers durchaus angesprochen ist: die Realität der österreichisch-ungarischen Monarchie und ihres Militarismus am Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Kampf der (Kinder- bzw. Jugend-) Gruppen ist im Grunde ein Kampf gegen die Entfremdung durch die Erwachsenenwelt und dergestalt eine in den Plural gesetzte Form einer Ästhetik des Widerstands. Ihre Legitimation ist die moralische Autorität von Kindheit und Jugend, die aber letztendlich vor der Wirklichkeit der nationalen Spannungen kapitulieren muss.<sup>18</sup> Die dritte der Kinderbuchschaffenden in dieser jüngeren Gruppe neben Ginz-

key und Molnár ist die gegenüber Molnár zwei Jahre jüngere Helene Scheu-Riesz (1880 Olmütz/Mähren – 1970 Wien). Gemessen an ihrer generellen Bedeutung für die österreichische Kinder- und Jugendliteratur findet sie hier nur kurz Erwähnung; zum einen entfalten sich ihre größeren Aktivitäten erst in der Zeit nach 1918, und zum anderen ist ihre Bedeutung seit den letzten Jahren sehr gut dokumentiert.<sup>19</sup> Für diese frühen Jahre ist vorerst nur darauf hinzuweisen, dass die Autorin, damals noch Helene Riesz, bereits 1905 (also 25-jährig) die Reihe *Neue Kinderbücher*, die sie zusammen mit Eugenie Hoffmann herausgab, mit dem 1. Bändchen, *Sieben Märchen*, eröffnete. Damit war – zumal im Gegenüber zur schon geradezu monumentalen Gerlach-Reihe – ein kleines Begleitunternehmen geschaffen und der Grundstein für die spätere Kinder- und Jugendbuch-Produktion der überaus vielseitigen und verdienstvollen Autorin gelegt.

## Periodika

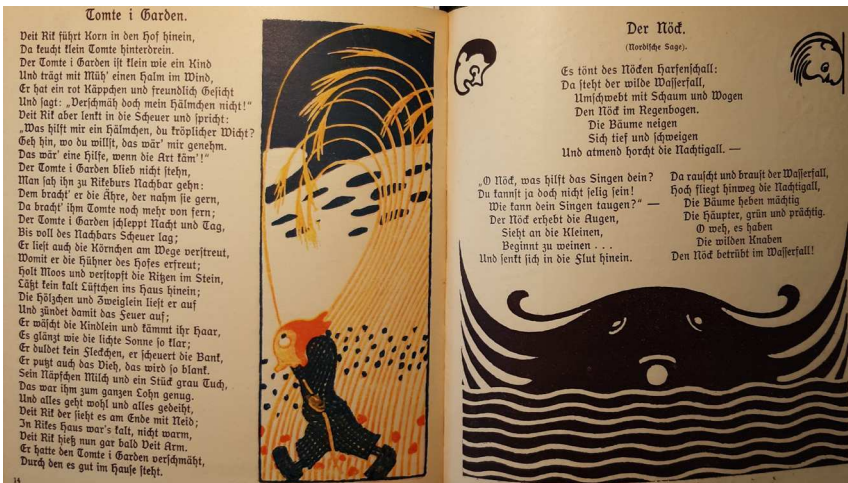
Im Zusammenhang mit der mehrfach erwähnten Publikationsform der Reihen soll abschließend nochmals deren kollektivbildende Funktion wie gewiss auch die der Zeitschriften für Kinder und Jugendliche hervorgehoben werden.

Wenngleich sich Reihen und noch mehr Zeitschriften (die hier vorerst ausgespart bleiben) im Versuch einer systematischen Erschließung als sehr sperrig erweisen, sind sie doch von erheblichem Aufschluss für die Darstellung des gesamten literarischen Lebens im behandelten Zeitabschnitt von zehn Jahren; dabei ist zu betonen, dass die Auswahl von relevanten Klassikern und Werken der Weltliteratur (wenngleich meist in gekürzten bzw. bearbeiteten Texten) im Sinnen der Mehrfachadressierung durchaus einen allgemeinen Bildungsauftrag erfüllt. Für die Situation in Österreich lässt sich feststellen, dass in diesem sehr spezifischen Sektor um die Jahrhundertwende ein ganz entschiedener Paradigmenwechsel stattfindet; zunehmend erscheinen Klassiker der deutschsprachigen aber auch fremdsprachigen Kinderliteratur vornehmlich in Reihenwerken bzw. werden bestimmte Werke der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts wie etwa Adalbert Stifter, gleich nach 1910 auch Grillparzer (*Der arme Spielmann*) zu Klassikern der damaligen Jugendliteratur.

Für das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts (sowie auch für die folgenden drei Jahrzehnte) ist auch und gerade auf diesem Sektor das Handbuch von Heller mit seinen ausführlichen und reichhaltigen Materialien zu den Reihen die wichtigste Quelle. Heller lässt das von ihm sehr umfangreich und ungemein informativ referierte Spektrum der Reihenwerke mit *Gerlachs Jugendbücherei* (34 Nummern, 1901-1920) und den *Neuen Kinderbüchern* (4 Nummern, 1905-1907) beginnen.

Alle anderen der insgesamt 35 von ihm behandelten Reihenwerke beginnen erst später, 1910 etwa *Konegen* und die *Sesam-Bücher*, 1911 die *Volksschatz*-Reihe und 1916 die *Deutsch-österreichischen Jugendhefte*. (Die Blütezeit der Reihenwerke ist dann erst in den 1920er-Jahren.)

Die Angaben von Heller überschneiden sich zeitlich mit denen einer zweiten Quelle, die weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht, dem schon erwähnten *Wegweiser durch die Jugendschriftenliteratur* von Josef Hofer (1906).<sup>20</sup> Eine zweite unter den 36 bei Hofer genannten Reihen mit dem Titel *Jugendschriften des oberösterreichischen Lehrerhaus-Vereines* (in Linz erschienen) wird wohl auch bei Heller genannt (70 Bändchen bis 1914, Heller S. 120), aber nicht eigens analysiert, sondern nur vergleichend in der Abhandlung über die früheste von ihm behandelte *Gerlach*-Reihe (20 Bändchen 1901-1920) erwähnt. Dabei merkt Heller nur an, dass die *Jugendschriften* weniger interessant illustriert seien, als die *Gerlach*-Reihe und dass sie bereits ab 1895 erschienen. Den Angaben bei Aiga Klotz ist zu entnehmen, dass die *Jugendschriften* bis 1910 ca. 50 Bändchen umfassen. Heller ist gewiss zuzustimmen, dass die *Gerlach*-Reihe vom Standpunkt der Illustration weitaus anspruchsvoller gestaltet ist; aber zum einen weist auch die *Jugendschriften*-Reihe durchaus moderne Zeichnungen auf,<sup>21</sup> zum andern aber erscheint es ungemein interessant, diese beiden Reihen bezüglich ihrer Funktion in der Verbreitung von anspruchsvoller Lektüre zu vergleichen, in der sie bei der Verwirklichung von Ideen der Jugendschriftenbewegung durchaus auf einer Stufe stehen.



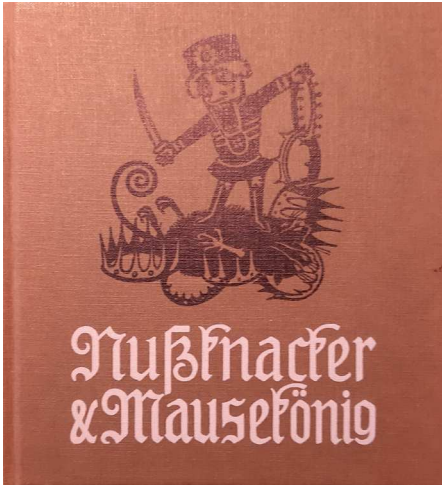
Ausgewählt Gedichte von August Kopisch. Bilder und Buchschmuck von Ferd. Andri, Wien. Texte gesichtet von Hans Fraungruber. Verlag von Gerlach & Wiedling Wien und Leipzig. (Gerlach's Jugendbücherei 13, 1904)

Im statistischen Vergleich zwischen den beiden Reihen wird als Tendenz erkennbar, dass beide viel mehr, als dies bei früheren der Fall war, bemüht sind, deutsche, aber auch österreichische (im Titel durchwegs männliche) Großautoren als auch jugendadressierte Literatur erkennbar zu machen; daneben scheinen in beiden Ansätze zur Propagierung von Übersetzungen aus fremdsprachigen Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur auf, werden aber auch tendenzielle Unterschiede erkennbar.

Bei *Gerlach* finden sich bis 1910

- eher kindheitsadressiert Bechstein, *Märchen* und Brüder Grimm, *KHM*,
- eher jugendadressiert J.P. Hebel, *Erzählungen und Gedichte*, E.T.A. Hoffmann, *Nußknacker und Mausekönig* und A. Kopisch, *Gedichte*; als nichtdeutscher Autor H. Chr. Andersen, *Märchen*
- und mehrfachadressiert, also gewiss auch eine erwachsene Leserschaft einbeziehend J.v. Eichendorff, *Gedichte*, J.W.v. Goethe, *Reineke Fuchs*, sowie auch die Österreicher Lenau, *Gedichte* und A. Stifter *Bergkristall*.
- In den *Jugendschriften des oberösterreichischen Lehrerhaus-Vereines* zeigt sich bis 1910 ein ähnliches Ensemble, aber schon in diesen frühen Jahren ein etwas mehr betonter Bezug zu Österreich; das beginnt
- bei den kindheitsadressierten Schriften mit Stelzhamer, *Im Walde*; aus Deutschland sind vertreten Brentano, *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, die Brüder Grimm und W. Hauff mit *Märchen* und G. Schwab mit *Herzog Ernst* und *Die vier Heymonskinder*
- eher jugendadressiert L. Auerbach, *Abenteuer der sieben Schwaben* sowie Gerstäcker und dann findet sich an fremdsprachigen Autoren der mit seinem Österreichbezug schon einleitend erwähnte E. de Amicis, *Von den Apenninen zu den Anden* sowie D. Defoe, *Robinson* und dann 1910 auch J. Swift *Gullivers Reisen*.
- Mehrfachadressiert erscheinen A. Stifter, *Katzensilber*, dann auch *Heidedorf* sowie *Kalkstein*,<sup>22</sup> J. P. Hebel, *Geschichtenbuch* und H.v. Kleist, *Michael Kohlhaas*; bald nach 1910 kommt auch F. Grillparzer mit *Der arme Spielmann* ins Programm.

Während sich also in der renommierten *Gerlach*-Reihe mit stärkerer Dominanz eine Deutschland-orientierte Auswahl abzeichnet, die übrigens nach 1910 (1914-1919 erschienen keine Bändchen, dann aber die letzten 1920) noch strikter beibehalten wurde (außer Andersen und Defoe erschien nichts Fremdsprachiges mehr, auch nichts aus Österreich), hatte man in den *Jugendschriften* mit der Propagierung von Lenau, Grillparzer, Stelzhamer, Stifter (später in einer Nebenreihe auch Ebner-Eschenbach sowie Christine Touaillon<sup>23</sup>) offensichtlich ein vermehrt österreichgebundenes Programm.



Hoffmann, E.T.A.: Nußknacker und Mausekönig. Bearbeitet von Hans Fraungruber. Bildschmuck v. Otto Bauriedl u. Ernst Kutzer. Verlag von Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig. (Gerlach's Jugendbücherei 23, 1909)

### Zusammenfassung

In der Gesamtsicht auf die Kinderliteratur des ersten Jahrzehnts nach 1900 in Österreich ist zu konstatieren, dass neben den fraglos epochebestimmenden illustratorischen Leistungen, die alles vorangehend Vergleichbare in den Schatten stellen, gewiss auch textrelevante Innovationen zu beachten sind, wobei etwa vier Entwicklungslinien im Vordergrund stehen und auch in einem systemischen Zusammenhang darstellbar sind.

- Die Auswirkungen des von Sigmund Freud ausgehenden psychoanalytischen Kindheitsdiskurses auf die Gestaltung kindlicher Figuren und ihrer Motivkomponenten sind vermutlich die, wenn auch meist nur latent erkennbare, tiefgreifende Änderung im Genre der Kinderliteratur nach 1900.
- Dieser Innovation steht – zunächst scheinbar widersprüchlich – der Rückgriff auf Klassiker der Allgemeinliteratur wie Goethe oder die Romantiker, aber auch Grillparzer, Stifter und Marie von Ebner-Eschenbach gegenüber. Damit folgt man in Österreich den Maximen der Jugendschriftenbewegung im Sinne einer Auswahl aus den besten literarischen Werken der Vergangenheit, die auch für Jugendliche als verständlich erscheinen, erweitert aber gleichzeitig den Blick auf diese Werke aus einer Sichtweise auf deren psychologische Gestaltung, die dem analytischen Bild des Kindes und dessen Fähigkeit, Eltern-Kind-Verhältnisse verstehend zu reflektieren, durchaus entspricht.

- Ein unübersehbarer Zug ist als dritter Schwerpunkt die Betonung einer patriotischen kaisertreuen Gesinnung, die gegen Ende des Jahrzehnts und danach gewiss zunimmt. Wenn dies in der vorliegenden Darstellung kaum zur Sprache kommt, dann deshalb, weil eben diese Thematisierungen eher jenseits des literarisch Interessanten liegen.
- Aber auch diesem Topos gegenüber gibt es konträr ein weites Feld des Interesses an anderen Ländern und einer weltoffenen Gesinnung gegenüber deren Kulturen und Literaturen.

Damit sind thesenhaft die Schwerpunkte der kinder- und jugendliterarischen Entwicklung in zwei Gegensatzpaaren zusammengefasst. Als sehr auffällig ist als fünfter Punkt hinzuzufügen, dass von den zwölf hier genannten vorrangig präsenten Kinder- und JugendbuchautorInnen nur drei aus den Erblanden, also Österreich etwa in den Grenzen der heutigen Bundesländer, stammen, Frauengruber und Rossegger sowie Groner als einzige in Wien geborene; zwei, nämlich Stöckl und Vernalcken stammen aus Deutschland und die übrigen sieben aus den Kronländern, also aus der Peripherie der Habsburgermonarchie: Sonnleitner aus Böhmen, Ginzkey ist in Kroatien geboren (Eltern Sudetendeutsche), Ebner-Eschenbach und Scheu-Riesz sowie Ambros stammen aus Mähren, Smolle aus Slowenien und Emma Adler aus Ungarn (ebenso Molnár, der als eher ungarisch zu verortender Klassiker außerhalb der hier genannten zwölf AutorInnen steht). Es wiederholt sich also in dieser Herkunftsszenarie ein Bild, das sich auch in größeren bzw. weiter zurückreichenden Populationen immer wieder einstellt: Die Neigung zu kinderliterarischer Autorschaft hat offensichtlich auch mit der Herkunft der AutorInnen zu tun, die in ihren Werken ihre Sozialisation in einer noch eher vorindustriellen Welt erlebt haben, wie sie in den wirtschaftlich rückständigen Kronländern anzutreffen war, die das kindliche Welterleben eher widerspiegelt als die Erfahrungen der Modernität. Diese Beobachtung war Anlass von einer „peripheren Genese“ des Genres in Österreich zu sprechen, (Seibert 2018) deren Thematisierung jedoch, wie gezeigt werden sollte, in nicht wenigen Beispielen Modernität des literarischen Gestaltens für sich in Anspruch nehmen dürfen.



## Literatur

### Primärliteratur

In diese Liste sind nur Autorenwerke aufgenommen; die in dem Artikel genannten Reihen- bzw. Sammelwerke oder auch Zeitschriften werden in den Endnoten genannt.

- Ambros, Josef (1908): Spielbuch. Mehr als 400 Spiele und Belustigungen für Schule und Haus. Elfte, vermehrte Auflage. Wien und Leipzig: Verlag von A. Pichlers Witwe & Sohn.
- Amicis, Edmondo de (1905): Herz. Ein Buch für die Jugend. Autorisierte Übersetzung von Raimund Wülser. Basel: Verlag der Basler Buch- und Antiquariatsbuchhandlung. (31. und 32. Tsd.).
- Ebner-Eschenbach, Marie von (1912): Ein Buch für die Jugend. Aus meinen Schriften. 4. Aufl. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel. (EA 1907).
- Ginzkey, Franz Karl (1904): Hatschi Bratschis Luftballon. Eine Dichtung für Kinder. Bilder von M[or] v. Sunnegg [und Morberg]. [Faksimile der Erstaussgabe aus dem Jahr 1904] Ibero Verlag, Wien 2019. [Einem Teil der Auflage liegt ein Heft (15 + 1 S.) mit Anmerkungen zur Erstausgabe, von Klaus Heydemann bei.]
- Rosegger, Peter (1923): Als ich noch der Waldbauernbub war. Leipzig: L. Staakmann Verlag (EA 1902)
- Smolle, Leo (1888): Charakterbilder aus der vaterländischen Geschichte für Schule und Haus. Wien: Alfred Hölder, k.k. Hof- und Universitätsbuchhändler.
- Smolle, Leo (1898): Fünf Jahrzehnte auf Habsburgs Thron: 1848-1898. Festschrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I. Wien: Pichlers Witwe.
- Smolle, Leo (1908): Unser Kaiser. Sein Leben und Wirken. Der Jugend erzählt aus Anlaß des sechzigjährigen Regierungsjubiläums Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I. k.k. Wien: Schulbucherverlag.
- Sonnleitner, A.Th. (1907): Der Bäckerfranzel. Von Alois Tlučoř [späteres Ps.: A.Th. Sonnleitner]. Für Kinder und Eltern. Buchschmuck von F[rantz] Delavilla. Wien: Karl Graeser & Kie.
- Stökl, Helene (1903): Zur Freude. 150 Geschichten und noch eine. Zum Vorlesen, zum Nacherzählen für Mütter, Tanten und alle, die Kinder lieb haben, sowie zum Selbstlesen für artige Kinder. Mit einem Geleitwort von Peter Rosegger. Ravensburg: Maier.
- Stökl, Helene (1908): Von der schönen blauen Adria. Tagebuch eines Knaben über seine Reise an die österreichische Adriaküste von Grado bis Cataro. Wien: Pichler (= Pichlers Jugendbücherei Bd. 45)

### Sekundärliteratur

- Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. München: C.H. Beck Verlag,
- Bamberger, Richard (1955): Jugendlektüre. Wien: Verlag für Jugend und Volk., (2. Aufl. 1965).

- Blumesberger, Susanne (Hrsg.) (2005): Helene Scheu-Riesz (1880-1970). Eine Frau zwischen den Welten. Praesens Verlag, Wien (= biographiA. Neue Ergebnisse der Frauenbiographieforschung. Hrsg. von Ilse Korotin Bd. 1).
- Blumesberger, Susanne (2014): Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. 2 Bde., Wien: Böhlau Verlag.
- Ewers, Hans-Heino / Ernst Seibert (Hgg.) (1997): Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Wien: Buchkultur.
- Fischl-Radakovits, Martina (2019): Ebner-Eschenbach und ihr Selbstverständnis als Kinder- und Jugendbuchautorin. Dipl.-Arb., Wien.
- Gann, Thomas: Glutensprühende Phantasie. Adalbert Stifters „Der Haideknabe“ als Lesebuchtext. (Beitrag in diesem Band)
- Gay, Peter (2006): Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Grabenweger, Elisabeth: „Ein durch und durch weibliches Buch“. Christine Touaillons Habilitationsschrift *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* (1919) und die neuere deutsche Literaturwissenschaft. In: Susanne Blumesberger (Hg.): Frauen schreiben gegen Hindernisse II. Zu den Wechselbeziehungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang. Wien: Praesens, 2010, S. 11-35.
- Heller, Friedrich C. (2005): W.T. Steads „Books for the Bairns“ – das Vorbild für die Sesambücher. – in: Blumesberger 2005, S. 43-57.
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938. Wien: Brandstätter.
- Heydemann, Klaus (1985): Literatur und Markt. Werdegang und Durchsetzung eines kleinmeisterlichen Autors in Österreich (1891-1938). Der Fall Karl Ginzkey. Habil.-Schrift, Univ. Wien.
- Hofer, Josef: Wegweiser durch die Jugendschriftenliteratur. Eine Beurteilung von mehr als 5000 Jugendschriften. Hrsg. vom Katholischen Lehrerbund für Österreich. Wien 2006.
- Klotz, Aiga (1992 ff.): Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840-1950: Kinderliteratur und Jugendliteratur in Deutschland 1840-1950, 7 Bde. Stuttgart: Metzler.
- Patka, Erika (1995) / Karin Sollat / Helmuth Müller (Red.): Ramsamperl und Klicketick. Österreichische Bilderbücher um 1900 und heute. Eine Illustrations- und Buchausstellung. Hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien 1995.
- Pleticha, Heinrich: Literarische Einflüsse und Vorbilder: Österreichs deutsche Jugend und *Deutsche Jugend* 1884-1938. In: Ernst Seibert / Kateřina Kovačková (Hgg.): Otfried Preußler. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2013, S. 75-87.
- Ritthammer, Manfred: Die deutschsprachigen Kinder- und Jugendzeitschriften. der vor- und nachrevolutionären Epoche. Ein Beitrag zur Erforschung des Wiener Zeitschriftenwesens in den Jahren 1800 bis 1900. Diss. Univ. Wien 1989.
- Seibert, Ernst (2015): A. Th. Sonnleitner. Auf den Spuren des Erfolgs eines österreichischen Longseller-Autors. In: Gabriele von Glasenapp / Andre Kagelmann / Felix Giesa (Hgg.): Die Zeitalter werden besichtigt. Aktuelle Tendenzen der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Festschrift für Otto Brunken. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, u.a. 2015, S. 51-71.

- Seibert, Ernst (2018): Die periphere Genese der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Alexandra Millner / Katalin Teller (Hgg.): Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns. Bielefeld: Transcript, S. 133-154.
- Seibert, Ernst (2019a): Evangelische Kinder- und Jugendliteratur in Österreich vom Vormärz bis zur Zwischenkriegszeit. – in: Reformationszeit und Protestantismus im österreichischen Gedächtnis. Bearb. von Martina Fuchs u. Astrid Schweighofer (= Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich. Bd. 132/133, 2016/2017. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2019, S. 155-173.
- Seibert, Ernst (2019b): Profile einer Neuen Sachlichkeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der 1920er-Jahre. In: libri liberorum H. 51 (2019), S. 9-27.
- Seibert, Ernst (2000): Die Entwicklung der geschichtserzählenden Jugendliteratur in Österreich (bis 1945) In: Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Carola Pohlmann u. Rüdiger Steinlein. Berlin: Staatsbibliothek, S. 57-79.
- Strigl, Daniela (2016): Berühmt sein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.
- Wagner, Karl (1991): Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger. Tübingen: Max Niemeyer.
- Wintersteiner, Werner (1997): Imperialismus mit Herz. Österreichische Kinder- und Jugendzeitschriften am Vorabend des I. Weltkriegs. In: Ewers / Seibert 1997, S. 74-87.

### Anmerkungen

- 1 Prof. Friedrich C. Heller war Mitbegründer und lange Jahre Wegbegleiter der ÖG-KJLF.
- 2 Der Sammelband Ewers/Seibert 1997 geht ebenfalls wie der Katalog von Patka auf den Österreich-Schwerpunkt bei der Frankfurter Buchmesse 1995 zurück, in deren Rahmen in einem Symposium 16 Beiträge aus Österreich und sieben aus Deutschland diskutiert wurden und in dem Band als Pilotstudien zusammen gestellt wurden.
- 3 Der im Zitat enthaltene Hinweis auf S. Freud bezieht sich auf *Das Unbehagen in der Kultur* in der Freud-Werke-Ausgabe Bd. IX, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1930.
- 4 Vgl. dazu Seibert 2019b (darin Rekurse auf die Arbeiten von Daniela Strigl und Karl Wagner – s. Literatur)
- 5 Zu Ebner-Eschenbach als Kinderbuchautorin ist die rezente Diplomarbeit von Martina Fischl-Radakovits (2019) zu erwähnen.
- 6 *Jugendlaube. Bibliothek für die Jugend*. Hg. Von Hermine Proschko. Verlag Norbertus Druckerei, Wien. [Reihe]. 17 Bändchen (Hofer 1906, 203).
- 7 Heller analysiert in seinem Handbuch 1294 Werke, die hier jeweils in eckiger Klammer wiedergegeben werden; hier: *Für die Jugend des Volkes. Illustrierte Monatschrift zur Bildung und Belehrung*. Hrsg. von den Volksschullehrern Karl Hilber und Franz Mariner. Wien 1892. (ausführliche Analyse im Handbuch Heller [2].
- 8 Handbuch von Aiga Klotz (1992 ff) – ebenso zitiert wie Heller Anm. 6
- 9 Vgl. dazu Pleticha 2013.
- 10 Hofer 1905, 153 f.; das sehr ergiebige Nachschlagewerk von Josef Hofer führt gänzlich leider keine Datierungen an.
- 11 *Grüß Gott! Ein Blatt für Österreichs deutsche Jugend*. Hrsg. von Josef Ambroß. Wien, Leipzig: A. Pichler's Witwe & Sohn 1.1887-7.1893. (Vgl. Ritthammer 1989)
- 12 Vgl. Seibert 2019a, zu Stöckl S. 161-166.
- 13 „Für Die Jugend“, redigiert von Emma Adler, erschien in drei Jahrgängen 1909-1911. Vgl. Heller [107 Z]
- 14 Der Absatz ist leicht verändert aus Seibert 2015 (S. 57 f.) übernommen.

- 15 s.a. Heydemann 1985, sowie den Kommentar Heydemanns in Ginzkey 2004.
- 16 Zur Thematik des so genannten Menschenfressers in der Kinderliteratur ist anzumerken, dass sie vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart weite Verbreitung hatte und Ginzkey in diesem Umfeld keineswegs eine schreckensregende Sonderstellung zukommt. Ganz vorzüglich ist dieses Thema im Katalog zur Ausstellung „Kannibalen im Kinderzimmer: Wandel eines Motivs im Kinder- und Jugendbuch“ (Hg. von der Internationalen Jugendbibliothek München, Konzeption: Nikola von Merveldt, München 2007) dargestellt. In den 60 Beispielswerken wird eben wiederholt auf die Ambivalenz des Motivs hingewiesen, „das ebenso gut dazu dienen kann, Stereotypen, Feind- und Selbstbilder zu entwerfen, wie auch diese zu untergraben.“ (S. 4)
- 17 2011 erschien eine Neuauflage von *Hatschi Bratschis Luftballon* im Trans-World Musikverlag Langensdorf mit gemischten Illustrationen von Rolf Rettich, Grete Hartmann, Ernst Dombrowski und Alena Schulz. In den Verlagsankündigungen ist u.a. auch *Florians wundersame Reise* mit Musikbegleitung auf CD sowie auch *Hatschi Bratschi* als Hörspiel zu finden.
- 18 Der Absatz ist der umfassenden Darstellung Seibert 2018 auf S. 146 entnommen.
- 19 Die Aufarbeitung der Lebens- und Werkgeschichte widerspiegelt sich vielfach im Handbuch von F.C. Heller sowie auch im Sammelband Blumesberger 2005.
- 20 In dem 373 Seiten umfassenden Nachschlagewerk von Hofer werden im Kapitel „Sammelwerke“ (S. 150-257) 107 damals aktuelle (also bis 1906 währenden) Reihenwerke im deutschen Sprachraum aufgelistet. In einer Sichtung nach Erscheinungsorten wird erkennbar, dass 36 davon aus dem damaligen Raum Österreich stammen. Wie der Untertitel des Werkes erkennen lässt, ist das Hauptinteresse dieses Unternehmens die erzieherische Bewertung, die sehr rigide an katholische Moralvorstellungen gebunden ist. Bedauerlicherweise finden sich in den Auflistungen jeweils aller Bände nirgendwo Jahreszahlen; auch der jeweilige Beginn einer Reihe ist nicht angegeben, sodass die Handhabung dieses Kompendiums sehr viel Zusatzarbeit erfordert.
- 21 „Hübscher Einband, Druck tadellos. Bilder meist von künstlerischem Werte. Das Unternehmen enthält Bände von bedeutendem literarischen Werte. Diese werden gerne empfohlen“, lautet das Urteil von Hofer (1906, 204)
- 22 Zu *Heidedorf* (früher auch *Haidedorf*) vgl. den Beitrag von Thomas Gann in diesem Buch.
- 23 Dazu Elisabeth Grabenweger 2010.

Ernst Seibert, Priv.-Doz. Dr., geb. 1946, Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie. 1997-99 Mitarbeit am DFG-Projekt Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur an der Univ. zu Köln, 1999 Begründung der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ sowie der Fachzeitschrift *libri liberorum* und der Schriftenreihe *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien mit *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur* (Peter Lang 2005); zus. m. S. Blumesberger (Hgg.): *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis* (Praesens 2008). Zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Monographie: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche* (UTB 2008). Zus. m. W. Krieglleder, H. Lexe u. S. Loidl (Hgg.): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur* (Praesens 2016).  
ernst.seibert@univie.ac.at



## Künstler als Illustratoren um 1900 Der Wegbereiter Felician von Myrbach und seine Netzwerke

### Artists as Illustrators around 1900 The trailblazer Felician von Myrbach and his networks

Kathrin Pokorny-Nagel

Wie etliche Schaffende in der Buchkunst gehörte auch Felician von Myrbach zu den wesentlichen Protagonisten der Moderne in Wien und ist heute dennoch den meisten ein Unbekannter. Dabei trat er sowohl als Buchillustrator als auch als Direktor der Kunstgewerbeschule maßgeblich für die Erneuerung der Kunst in Wien um 1900 ein. Ausschlaggebend für die Entstehung der Flächenkunst in Wien waren zahlreiche Inspirationen während seiner Studienzeit in Paris. Zu deren Umsetzung verhalfen ihm Professoren wie Franz Čížek, Carl Otto Czeschka, Josef Hoffmann, Rudolf Larisch, Kolo Moser oder Alfred Roller, die er an die Kunstgewerbeschule holte. Sie leiteten eine ganze Generation von Schülerinnen und Schülern an, auf dem Gebiet der Gebrauchsgrafik jene Innovationen hervorzubringen, die in die ganze Welt getragen und zum internationalen Ruhm der österreichischen Kunst beitragen sollten.

Druckgrafik, Felician von Myrbach, Flächenkunst, Illustration, Kunstgewerbeschule

Like many of the creators of book art, Felician von Myrbach was one of the most important protagonists of modernism in Vienna, yet today he is unknown to most people. Both as a book illustrator and as director of the School of Applied Arts, he played a decisive role in the renewal of art in Vienna around 1900. Numerous inspirations during his studies in Paris were decisive for the development of surface art in Vienna. Professors such as Franz Čížek, Carl Otto Czeschka, Josef Hoffmann, Rudolf Larisch, Kolo Moser and Alfred Roller, whom he brought to the Vienna School of Arts and Crafts, helped him to realize these inspirations. They led an entire generation of students to produce innovations in the field of commercial art that were to be carried around the world and contribute to the international fame of Austrian art.

Printmaking, Felician von Myrbach, Surface art, Illustration, School of arts and crafts

Die Kunst erlebt in Wien um 1900 eine nie dagewesene Hochblüte, die neben der Malerei, der angewandten Kunst und Musik auch die Druckgrafik erfasst. Während jedoch in der Folge die Schaffenden aus Architektur, bildender Kunst, Literatur und Musik rasch Berühmtheit erlangen und bis in die Gegenwart zu den bekann-

testen Künstlerpersönlichkeiten in Europa zählen, bleiben die meisten derjenigen, die sich der Plakat- und Kalendergestaltung sowie dem Buchschmuck widmen, bis heute im Hintergrund und geraten ihre Namen in Vergessenheit. Dabei begeistert sich – nicht zuletzt durch die sich entwickelnden neuen technischen Errungenschaften auf diesem Gebiet – eine ganze junge Generation von Kunstschaffenden für die Gebrauchsgrafik und dabei vor allem für die Buchgestaltung. Selbst an den Wegbereiter dieser jungen Innovativen in der modernen Druckgrafik, Felician von Myrbach, bei dem sämtliche Fäden der Grafik- und Buchkunstbewegung der beginnenden Moderne zusammenlaufen und der zahlreiche junge Künstlerinnen und Künstler in Richtung moderner Drucktechnik und Buchgestaltung inspiriert, erinnert sich kaum jemand. Umso mehr erscheint es angemessen, den Einfluss dieser wichtigen Künstlerpersönlichkeit auf junge Kunstschaffende seiner Zeit und seine Funktion als Wegbereiter der modernen Grafik in Österreich aufzuzeigen.

Felician von Myrbach (1853-1940) entstammt einer mit künstlerischen Talenten reich gesegneten adeligen Offiziersfamilie. Auch er bereitet sich auf eine militärische Berufskarriere vor, doch schon bald macht er durch Karikaturen auf seine grafischen Fähigkeiten aufmerksam. In der Folge wird er als Zeichner an das Militärgeografische Institut berufen und besucht als Gastschüler die im St. Annahof untergebrachte Kunstakademie<sup>1</sup> im Malen und Aktzeichnen bei August Eisenmenger. Dieser attestiert im Zeugnis, dass Myrbach sich „durch besonderen Fleiß und außergewöhnliche Begabung hervorgethan habe“. (Ankwicz-Kleehoven 1959, 137) Nach ersten Erfolgen mit seinen Arbeiten wird Myrbach bereits 1881 zum ordentlichen Mitglied des Künstlerhauses gewählt, ohne seine akademischen Studien bei Rudolf Huber in der Klasse für Tiermalerei und bei Eduard Peithner von Lichtenfels für Landschaftsmalerei abgeschlossen zu haben. Noch im gleichen Jahr geht er – einem Rat seines Professors Huber folgend – nach Paris, dem damaligen Zentrum auf dem Gebiet der Buchillustration und der Buchkunst, von dem auf diesem Gebiet wesentliche künstlerische Impulse ausgehen. Die französische Illustration zeichnet sich durch Grazie und Eleganz, durch originelle Komposition und sorgfältige Ausführung aus. Die verfeinerten Techniken ermöglichen Halböne sowie Licht- und Schattenwirkungen, wodurch es gelingt, Stimmungen besser einzufangen. Dies inspiriert Myrbach von Anfang an, er fasst auch dort rasch Fuß und wird zur Mitarbeit an der neugegründeten *Revue illustrée* eingeladen. Bald erscheinen seine flotten Impressionen des Pariser Alltagslebens in zahlreichen Zeitschriften. Seinen wohl größten frühen Erfolg verzeichnet er 1884 ausgerechnet mit den Bilderheften für jugendliche Leser *Album* der Maison Quantin mit den Märchen *Ali Baba ou les quarante voleurs*, *Gargantua*, *Don Quichotte* und *Le Chat botté*.



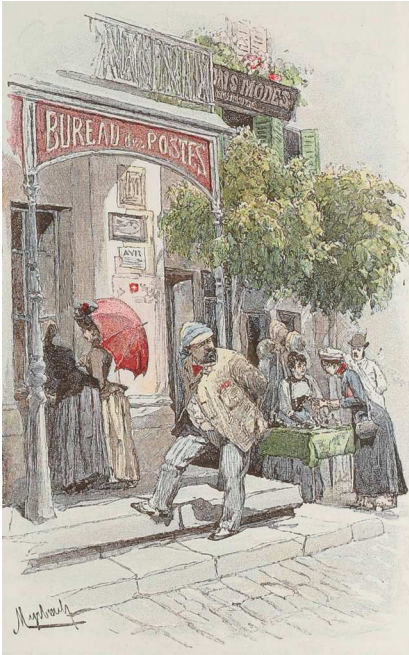
Studie eines französischen Offiziers  
Felician von Myrbach  
Wien, nach 1881  
Bleistift, Aquarell  
MAK Inv. Nr. KI 15191-10



Illustration in der Zeitschrift  
*Revue Illustrée*  
Felician von Myrbach  
Paris, 1885-1986  
Holzstich, MAK Inv. Nr. KI  
22595

Diese Hefte finden „dank Myrbachs der kindlichen Psyche angepassten farbigen Darstellungen“ (Ankwicz-Kleehoven 1959, 139) reißenden Absatz, und die wichtigsten Pariser Verleger werben fortan um seine Entwürfe. In der Folge illustriert Myrbach mit seinem herausragenden grafischen Erzähltalent für populäre Romane von Alphonse Daudet, Prosper Merimée, Paul Aréne, Pierre Loti, Victor Hugo und Paul Bourget. Myrbachs künstlerisches Talent, das es ihm ermöglicht, lyrische Stimmungen gleichermaßen wie dramatische Spannungen in Bilder zu fassen, sein Einfühlungsvermögen in den französischen Esprit und Geschmack sowie seine Kenntnis über den Chic der Damenwelt machen ihn bei Autoren wie Lesern gleichermaßen beliebt. Seine Illustrationen in den berühmten Jugendbüchern Alphonse Daudets *Tartarin sur les Alpes* 1885 und *Tartarin de Tarascon* 1887 finden über die Grenzen Frankreichs hinaus Beachtung und tragen zu Myrbachs Bekanntheit





Tartarin sur les Alpes  
Nouveaux exploits du héros trasconnais  
Autor: Alphonse Daudet  
Illustration: Felician von Myrbach  
Druckerei: A. Lahure  
Verlag: Calmann-Lévy  
Paris, 1885  
Holzstich  
MAK Inv. Nr. BI 31457

bei. So schreibt etwa der österreichisch-ungarische Schriftsteller und Journalist Ludwig Hevesi: „Mehrere Hände haben das Büchlein (*Tartarin sur les Alpes*) von Daudet illustriert, aber man braucht gar nicht nach dem kleinen „Mh“ oder „Mch“ in der Ecke auszulugen, die Myrbachschen Beiträge erkennt man schon von weitem an der coloristischen Überlegenheit und ausgiebigen Flächenwirkung, die trotz des kleinen Formats eine das Auge gleichsam sättigende Grösse hat.... Das ist ein förmliches Kaleidoskop an Talenten.“ (Hevesi 1899, 77)

Myrbachs Ruhm breitet sich sogar nach England aus, als er den Auftrag für den Bildteil der *Sketches of England* vom Verlag *Art Journal* 1891 erhält.

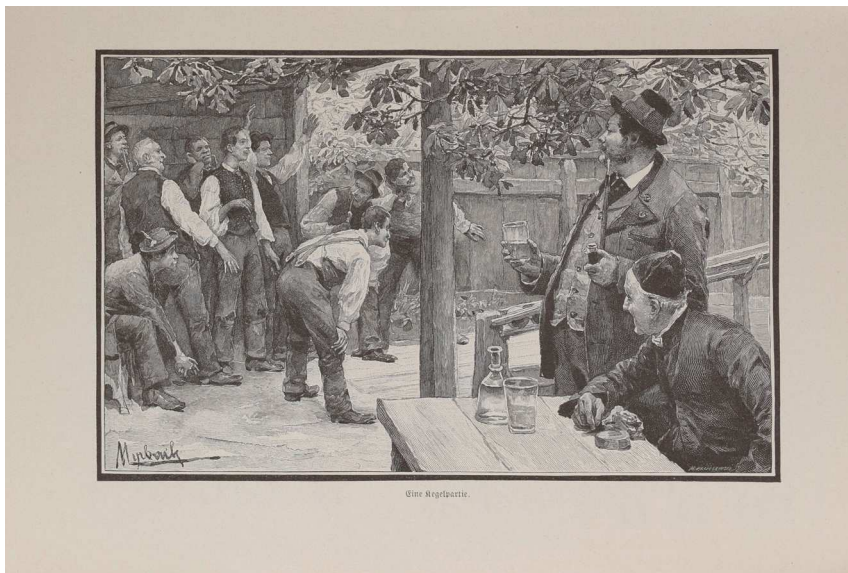
Für den englischen Markt arbeiten zu können, stellt eine besondere Anerkennung dar, denn die Kunstwelt kommt „zu dem Schlusse, dass der von England ausgehende, durch japanische Einflüsse und die Decorationsweise des 15. Jahrhunderts modificirte Naturalismus, der neue Pflanzenformen ornamental verwendet, unter den verschiedensten anderen Experimenten dasjenige sei, dem die meiste Aussicht zugesprochen werden könne, dauernden Einfluss auf den modernen Geschmack zu gewinnen.“ (Folnesics 1899, 326) Die englischen Einflüsse wie Licht- und Schatten-Nuancierung, dichtes Stricheln, krasse Schwarz-Weiss-Kontraste, dekorative Flächenwirkung statt perspektivischer Tiefe werden von Myrbach ebenso



Sketches of England  
The Art Journal Office  
Felician von Myrbach  
London, 1891  
MAK Inv. Nr. BI 31465

rezipiert wie die Verwendung aufwändiger Illustrationstechniken und bleiben bis in die 1930er Jahre in Österreich in Mode.

Die Erfolge im Ausland führen dazu, dass man sich auch in Österreich des begabten Sohnes erinnert, und so wird Myrbach mit einigen großen Tafelwerken, wie etwa dem 1888 von Kronprinz Rudolf selbst initiierten Werk *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, beauftragt. Dabei liegt Myrbachs Bedeutung für die Entwicklung der Kunst um die Jahrhundertwende weniger in seinen eigenen künstlerischen Arbeiten. Vielmehr ist es sein wirklich großes Verdienst, als Wegbereiter und Netzwerker im heutigen Sinne Persönlichkeiten für den Aufbruch der Moderne zu begeistern und jenen eine Plattform zu geben, die zu den bahnbrechenden Protagonisten der neuen Kunstrichtung werden sollten. Myrbachs Rückkehr nach Österreich, seine Berufung zum Professor für Grafik an die Kunstgewerbeschule 1897, die zeitgleich mit seinem Austritt aus dem Künstlerhaus und seinem Eintritt in die eben gegründete Secession erfolgt, und seine vornehmliche Beschäftigung mit der Illustration führt zu einer entscheidenden Erweiterung des Spektrums der Wiener Künstlerschaft. Als Myrbach 1899 zum Direktor der Kunstgewerbeschule ernannt wird, holt er mit Josef Hoffmann, Alfred Roller und Koloman Moser neue



Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: auf Anregung und unter Mitwirkung seiner kaiserlichen und königlichen Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf

Illustrator: Felician von Myrbach

Druckerei und Verlag: k.k. Hof- und Staatsdruckerei

Wien 1886

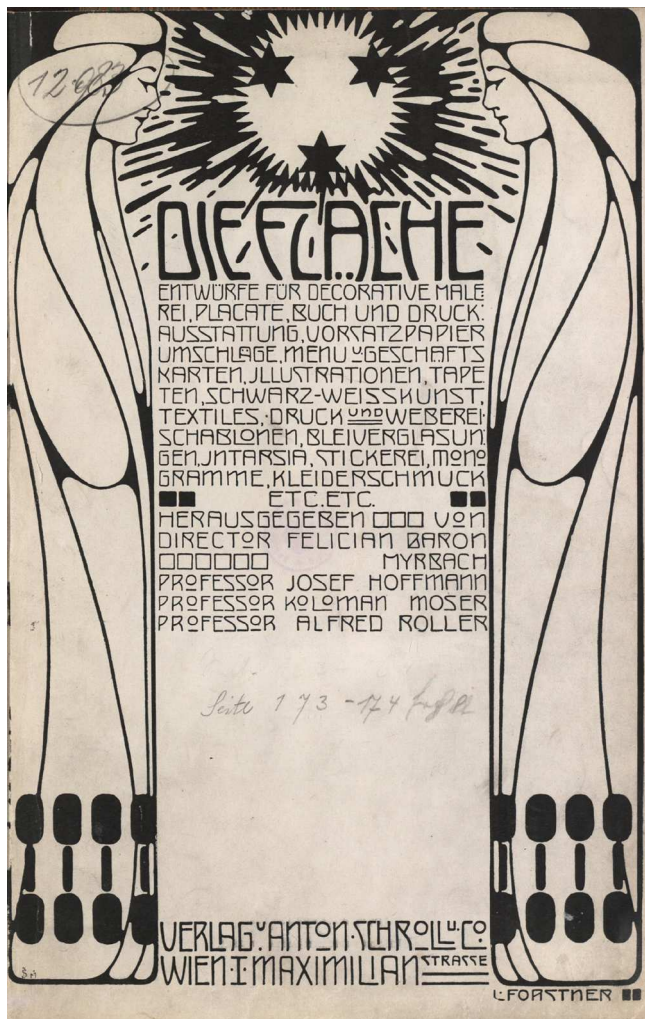
MAK Inv. Nr. KI 14429-1

Lehrkräfte aus den Reihen seiner Secessions-Kollegen und reorganisiert die Institution durchgreifend. Unter Myrbach werden im Jahr 1900 Frauen zum Kunstunterricht zugelassen, er ist es auch, der weibliche Lehrende einsetzt und damit im männlich dominierten akademischen Lehrbetrieb einen Paradigmenwechsel einleitet. 1902 kommen der Reformator der künstlerischen Schrift, Rudolf von Larisch, der um die Buchkunst hoch verdiente Carl Otto Czeschka und 1903 der bereits zu Weltruhm gelangte Initiator der Jugendkunstschule Franz Čížek dazu. Mit diesem Team hervorragender Kunstpädagogen legt Myrbach den Grundstein zu einer modernen, auf streng handwerklichen Prinzipien aufbauenden Kunstpädagogik, die eine Reform des gesamten österreichischen Kunsthandwerks einleitet. Die Schriftstellerin und Salonière Berta Zuckerkanndl bemerkt 1908: „Es war erstaunlich mit welchem sicherem Griff Myrbach aus dem Strom der Unbekannten diejenigen herausgriff, welche zu den entscheidenden schöpferischen Faktoren der neuen Kunstbildung werden sollten.“ (Zuckerkanndl 1908) Es gelingt Myrbach, die

neuen künstlerischen Strömungen unter den zahlreichen Studenten zu verankern, der Druckgrafik – und hier vor allem dem Buchschmuck und der Illustration – zu einer Glanzzeit zu verhelfen und damit die Kunstgewerbeschule als „Bastion der Moderne“ (Patka 1995, 3) zu manifestieren.

Eine erste Visualisierung erfährt diese Hochblüte der grafischen Künste unter Myrbach und seinen Mitstreitern mit einem Schlüsselwerk der Wiener Frühphase des Jugendstils, der 1902 auf Initiative der Kunstgewerbeschule herausgegebenen Publikation *Die Fläche. Entwürfe für decorative Malerei, Placate, Buch und Druckausstattung, Vorsatzpapier, Umschläge, Menu u. Geschäftskarten, Illustrationen, Tapeten, Schwarz-Weisskunst, Textiles, Druck- und Weberei-Schablonen, Bleiverglasungen, Intarsia, Stickerei, Monogramme, Kleiderschmuck etc. etc.* Darin stellt Myrbach mit Koloman Moser, Carl Otto Czeschka, Josef Hoffmann und Alfred Roller den neuen Wiener Flächenstil vor. In ihrem Stil konzentrieren sie sich auf Fläche und Linie, und es entsteht eine bewegte Leichtigkeit, wie sie für die Grafik dieser Zeit charakteristisch wird. Präsentieren die Lehrer der Kunstgewerbeschule im Band I den neuen Wiener Flächenstil, geben in dem 1910 erschienenen Band II deren Schüler Franz Karl Delavilla, Josef von Diveky, Moritz Jung oder Gustav Marisch unter der Leitung von Berthold Löffler, der 1907 Carl Otto Czeschka als Leiter der Fachschule für Malerei und Grafik nachfolgt, in 25 Plakatentwürfen Einblick in jene Veränderungen und Wandlungen der Kunst, die diese innerhalb von acht Jahren erfahren hat. Gezeigt wird, wie Linie und Fläche von ornamental-dekorativen Schöpfungen abgelöst werden, die Entwürfe einer naturalistischen und bunten Folklore nahestehen, deren neue Formensprache bereits auf Dagobert Peches „Zierkunst“ hinweist. Die beiden Bände der *Fläche*, in welchen die Vielfalt und der Reichtum dieser Epoche auf dem Gebiet der grafischen Künste bewundert werden können, sind Prachtwerke, schier unerschöpfliche Sammlungen hochinteressanter farbig und schwarzweiß ausgeführter Entwürfe im reinsten Sezessionsstil, der von Myrbach und seinen Weggefährten seinen Ausgang nimmt.

Einer der wichtigsten Mitstreiter Myrbachs bei der Erneuerung der grafischen Künste ist der 15 Jahre jüngere Koloman Moser, den er schon alleine durch deren beider Mitgliedschaft in der Secession kennt. Die enge Verbindung mit ihm dürfte aber vor allem durch deren geteilte Leidenschaft für die Verwendung neuer Drucktechniken und die Illustrationskunst zustande gekommen sein. Während Myrbach bei seinen Schülern wie Carl Hollitzer, Berthold Löffler, Viktor Schufinsky und Franz von Zülow überwiegend Illustrationen in der von ihm aus Paris nach Wien übernommenen Technik der Algraphie (der Fettkreidezeichnung auf Aluminium) forciert, experimentiert Kolo Moser mit zahlreichen Drucktechniken und



Die Fläche I.

Herausgeber: Felician von Myrbach, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Alfred Roller

Autor: Joseph August Lux

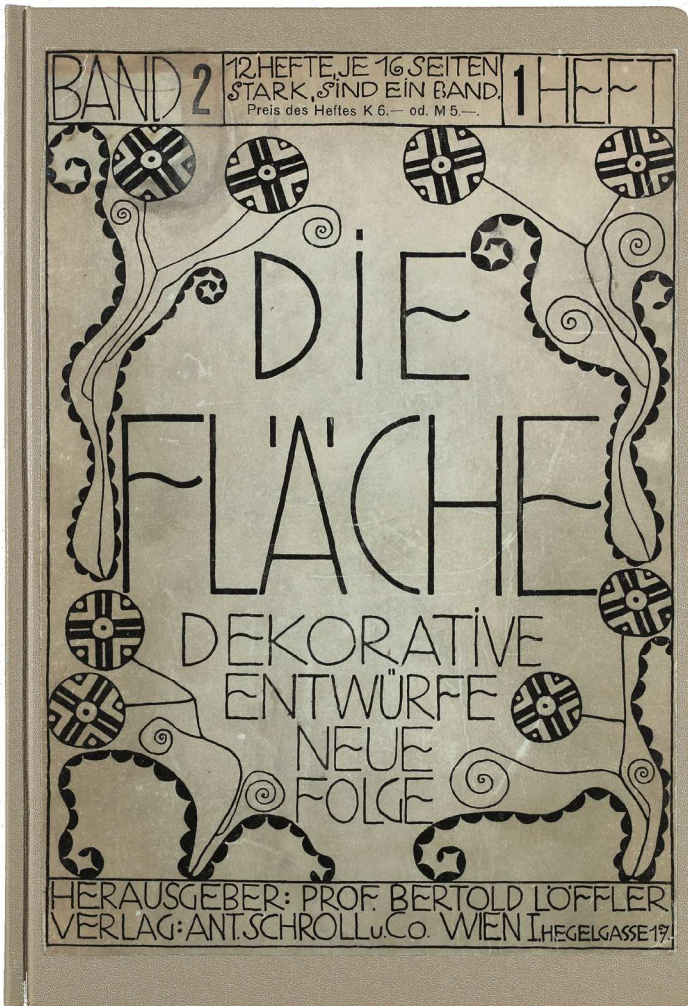
Verlag: Anton Schroll

Druckerei: Friedrich Jasper

Wien, 1904

Farblithografie

MAK Inv. Nr. BI 12983-1



Die Fläche II, Dekorative Entwürfe. Neue Folge

Herausgeber und Druck: Bertold Löffler

Verlag: Anton Schroll & Co.

Wien, 1910

Farblithografie

MAK Inv. Nr. BI 12983-2

ist neben Myrbach einer der wenigen, der rasch verstanden hat, was bei der Schaffung von Vorlagen für die Buchillustration wichtig ist: Es kommt besonders darauf an, bereits bei ihrer Gestaltung und Ausführung die vorgegebene Drucktechnik zu berücksichtigen und damit den Drucker in die Lage zu versetzen, tausende Exemplare in gleichbleibender und bestmöglicher Qualität zu drucken. Dieses handwerkliche Verständnis versetzt die beiden in die Lage, die sich aus der gewählten Drucktechnik und den damit einhergehenden Produktionsprozess ergebenden spezifischen Möglichkeiten, aber auch Beschränkungen von vornherein in ihre Arbeit mit einzubeziehen und damit den künstlerischen Akt bis hin zum Endprodukt im gedruckten Buch mitzudenken.<sup>2</sup>

Kolo Moser stellt seine herausragenden Fähigkeiten als Illustrator eindrucksvoll in der 320 Seiten starken, 1897 auf Anregung des mit der Kunstgewerbeschule verbundenen k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie von Felicie Ewart im Verlag R. v. Waldheim herausgegebenen und vom Hoftiteltaxfond finanzierten Anthologie *Jugendschatz Deutscher Dichtungen* unter Beweis. Als routinierter Illustrator nimmt er Einflüsse aus dem englischen, deutschen und französischen Illustratorenkreis auf, die ihm durch den gerade aus Paris zurückgekehrten Myrbach wie auch durch das Studium von Kunstzeitschriften wie *The Studio* und *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* vermittelt werden. Mit erstaunlicher Reduktion im räumlichen Verstehen, mit faszinierenden Licht- und Schattenwirkungen und dekorativen Symbolsetzungen entfaltet sich Kolo Mosers reiche Kunst. Die atemberaubende Perspektive und dramatische Tiefenbewegung der Illustrationen zum *Jugendschatz* zeigen ein weites Spektrum, reichend von realistischer Zeichnung bis hin zu dekorativer Abstraktion, wie sie zuvor in Österreich nur bei Myrbach zu finden ist und zahlreiche junge Künstler beeinflusst.<sup>3</sup> Die riesige Auflage, mit der dieses Schulbuch auf den Markt kommt, beschert Moser in bereits jungen Jahren große Bekanntheit. Wie bei Myrbach wird so auch bei Kolo Moser die Kunst für Kinder in Form von Büchern zu einem der Wegbereiter seines künstlerischen Erfolges.

Der Kinderbuchexperte Friedrich C. Heller hat bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass dies um 1900 nicht verwunderlich ist, kommt doch mit der Kunst-erziehungsbewegung eine Bewegung in Gang, die den Kindern vielfältigste Aufgabenbereiche des künstlerischen Schaffens widmet, so etwa Kinderzimmer, Kindermode, Spielzeug und vor allem Bücher. Damit einher geht die Buchkunstbewegung, die für die künstlerische Buchgestaltung eintritt, und die Jugendschriftenbewegung, die sich an kinder- und jugendadäquaten Inhalten orientiert. Von diesen beiden Bewegungen gehen wichtige Anregungen zur bewussten Beachtung ästhetischer Qualitäten in Schul- und Kinderbüchern aus. Beide zielen auf eine lebenslange Beschäftigung mit Kunst als wesentlichen Erziehungsfaktor. (Heller



Ausgeführter Entwurf für einen Buchumschlag zu Felice Ewartz „Jugendschatz Deutscher Dichtungen“

Koloman Moser

Wien, 1896

Tusche, Bleistift

MAK Inv. Nr. KI 9046





Entwurf zu „Der alte Forstwart erzählt“ von Rudolf Baumbach für  
Felicie Ewarts „Jugendschatz. Deutsche Dichtungen“, S. 271.

Koloman Moser

Wien, 1897

Tusche, Bleistift, Weißhöhung

MAK Inv. Nr. KI 7306-4



Entwurf zu „Ob ich mich wehre“ von Hoffmann von Fallersleben für  
Felicie Ewartz „Jugendchatz. Deutsche Dichtungen“, S. 39.

Koloman Moser

Wien, 1897

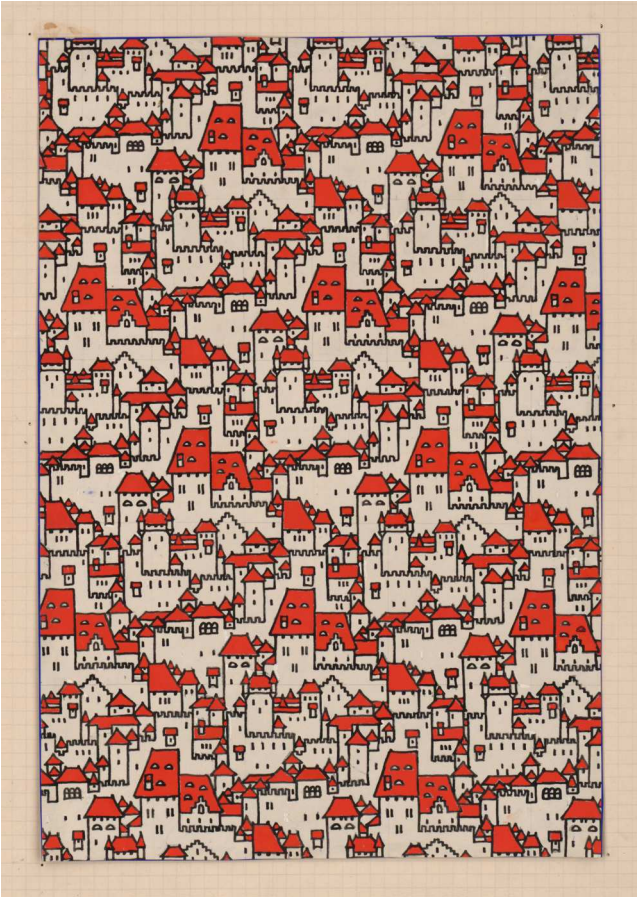
Tusche, Bleistift, Federzeichnung

MAK Inv. Nr. KI 7306-50-3

2009, 27f) Das Jahrhundert des Kindes, das von zahlreichen Reformpädagogen, darunter vor allem der schwedischen Schriftstellerin Ellen Key, verkündet wird, ist geboren. Wie sehr Felician von Myrbach diesen Bewegungen nahe steht und sie in Österreich verbreiten will, belegt die Tatsache, dass er den wichtigsten österreichischen Proponenten Franz Čížek in sein Team an die Kunstgewerbeschule holt. Čížek gilt als Österreichs „Pionier der Kunsterziehung“, gibt wesentliche Impulse dafür, dass Wien als das „Mekka“ einer modernen Kunstpädagogik angesehen wird, (Heller 2009, 70) und fördert in seiner Mal- und Zeichenschule, die 1906 der Kunstgewerbeschule angegliedert wird, als erster die freie Entfaltung der spontanen künstlerischen Aktivität von Kindern. Mit Čížek nimmt die Kunstgewerbeschule starken Einfluss auf die Entwicklung der Kunsterziehung in Österreich und gewinnt besonders in England, den USA, Südamerika und Indien viele Anhänger.

In diesem Sog bringt der Verlag Gerlach ab 1901 unter dem Motto „Dem Kind nur das Beste“ zu billigsten Preisen für eine breite Käuferschicht leistbar *Gerlachs Jugendbücherei* heraus. Die kleinen quadratischen Büchlein stellen die früheste und zugleich berühmteste Wiener Jugendschriftenreihe dar, die den Ideen der Kunsterziehungsbewegung und der Jugendschriftenbewegung verpflichtet ist. Die durchgehend mit farbigen Illustrationen ausgestatteten Bände sind bald erfolgreich und weit über Österreichs Grenzen hinaus bekannt. Etliche namhafte Künstler, viele davon Absolventen der Myrbachschen Kunstgewerbeschule, wirken als Illustratoren mit, einige liefern in dieser Reihe ihre ersten Arbeiten im Bereich des Kinderbuchs.

Den berühmtesten Band aus dieser Jugendschriftenreihe, die *Nibelungen* nach dem Text von Franz Keim, illustriert der von Myrbach sehr geförderte und geschätzte Carl Otto Czeschka.<sup>4</sup> Mit Czeschka verbindet Myrbach nicht nur die gemeinsame Freundschaft zu Kolo Moser und die perfekte Beherrschung der Drucktechniken, zahlreiche Zeichnungen belegen beider Liebe zur Darstellung von Pferden und militärischer Motive, zu Waffen- und Kostümstudien. In seinen autobiografischen Aufzeichnungen erwähnt Czeschka als die prägendsten und ersten Kindheitserinnerungen die Militäraufmärsche auf der Schmelz. Dort finden Paraden und Schießübungen der kaiserlichen Kavallerie und Artillerie mit Pferden und Marschmusik statt. Viele bildliche Darstellungen und der so eigene persönliche Stil dieser frühen Studien fließen auch in die *Nibelungen*-Illustrationen ein.<sup>5</sup> Auf räumliche Tiefe wird weitgehend verzichtet, große freie Flächen werden vielmehr kleinteilig durchornamentierten Formen gegenübergestellt. (Heller 2009, 72) Bei diesem Auftrag fügt Czeschka nicht nur Bilder zum Text hinzu, sondern gestaltet Titelblatt, Vorsatzblätter, Vignetten, Zierleisten und die Illustrationen, die jeweils eine Doppelseite einnehmen. Der kleine Band wird somit als Gesamtkunstwerk



Entwurf der Fachklasse Franz Čížek an der Kunstgewerbeschule für die Ausstellung von Buntpapieren

Anton Hofer

Wien, 1910

Tusche, Deckweiß, Zeichnung, Gouache

MAK Inv. Nr. KI 7756-3

bis ins letzte Detail von ihm durchkomponiert. Die stilisierten Illustrationen einerseits, mit ihrer klaren Farbreduktion auf Schwarz, Weiß, Blau und strahlendes Gold oder Silber, die Einheit von Buchschmuck und Typographie andererseits, lassen das Buch – ein Kinderbuch – zu einem Höhepunkt der Buchkunst des Wiener Jugendstils werden. Es kann sogar als ein Hauptwerk der europäischen Buchkunst



Gerlachs Jugendbücherei 22. Die Nibelungen dem deutschen Volke wiedererzählt

Illustrator: Carl Otto Czeschka

Autor: Franz Keim

Produktion: Wiener Werkstätte

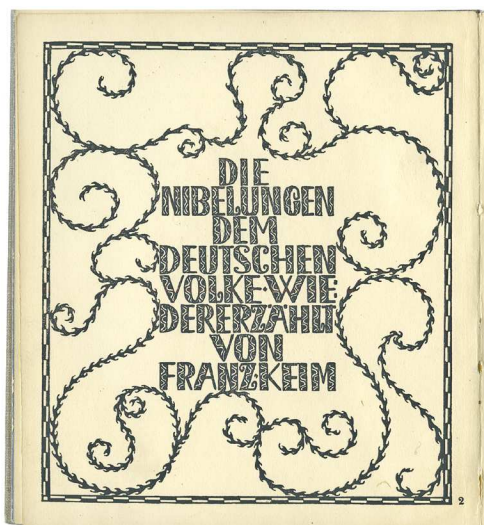
Druckerei: Christoph Reisser's Söhne

Verlag: Gerlach und Wiedling, Wien

Wien, 1908

Volltonplatten

MAK Inv. Nr. BI 17990-1



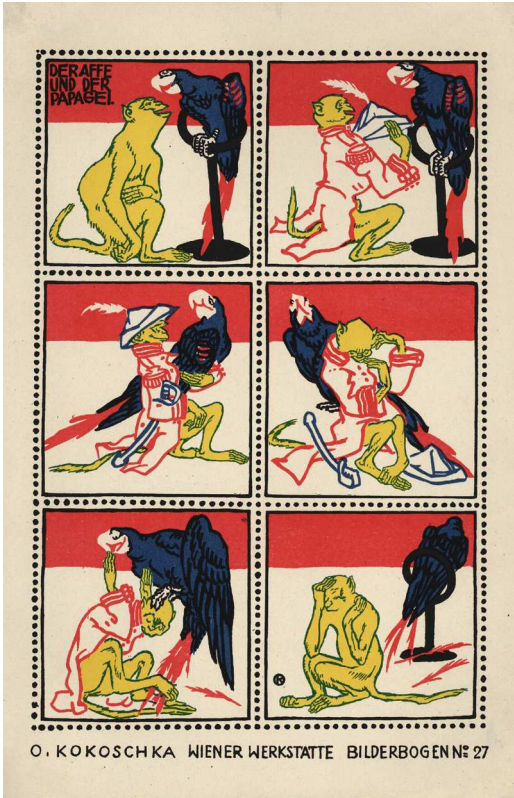
Werbemarke der Aussteller im  
 österreichischen Haus der Interna-  
 tionalen Ausstellung für Buchgewer-  
 be und Graphik Leipzig 1914  
 Rudolf von Larisch  
 Wien, 1914  
 Klischee  
 MAK Inv. Nr. KI 21484-2-12



des Jugendstils gewertet werden.<sup>6</sup> In Czeschkas Karriere als Graphiker stellt das *Nibelungen*-Buch einen wesentlichen Schritt dar, es dokumentiert seine große Neigung zur Grafik- und Buchkunst in eindrucksvoller Weise, und wohl zu Recht erwirbt er sich in weiterer Folge den Ruf, neben Myrbach einer der gefragtesten und vorzüglichsten Buchkünstler Wiens zu sein.

Ganz der Mode der Zeit entsprechend, nimmt die vollendete Typografie auch bei der *Nibelungen*-Publikation einen wesentlichen Stellenwert ein. Einflussgebend ist dabei der von Myrbach protegierte Wiener Schriftkünstler Rudolf Larisch, mit dem Myrbach und Czeschka eine lebenslange Freundschaft verbindet. Larisch wird von Myrbach zum Professor für ornamentale Schrift und Heraldik ernannt und begründet mit der „Pflegerstätte für Schrift- und Buchgestaltung“ eine freie Arbeitsgemeinschaft interessierter Mitarbeiter und Schüler. Er propagiert die secessionistischen, rein aus der Vorstellung in freier Gestaltung geschaffenen Buchstabenformen, wobei sein eigenes Schaffen weniger wichtig bzw. oftmals von dem seiner Schüler nicht zu unterscheiden ist. Vielmehr zählt sein pädagogischer Ansatz, seinen Schülern völlige Freiheit in der Gestaltung zu lassen. Und damit entspricht er Myrbachs Vorstellungen von pädagogischer Kunsterziehung und wird ein wesentlicher Mitstreiter in der Durchsetzung der modernen Druckgrafik in Wien.

Carl Otto Czeschka ist sicherlich einer der Begabtesten in Larischs Klasse.<sup>7</sup> Bald selbst Professor, versteht er es wie Myrbach diese Neigung und Begeisterung für die Typografie und die Illustration an zahlreiche Schüler weiterzugeben, darunter



Bilderbogen Nr. 27  
Der Affe und der Papagei  
Oskar Kokoschka  
Auftraggeber: Wiener Werkstätte  
Wien, 1907  
Klischee  
MAK Inv. Nr. KI 13745-9

etwa Franz Karl Delavilla, Moriz Jung und Rudolf Kalvach. Unter den Genannten findet sich zudem die junge Studentin Gertrud Bartl, für deren Entwicklung Czeschkas Stil und die Anregungen im Unterricht an der Kunstgewerbeschule prägend sind, und Oskar Kokoschka. Diesen nimmt Czeschka gegen den Widerstand vieler in seine Klasse auf und ebnet damit dessen künstlerischen Weg. Oskar Kokoschka hat immer wieder seine Bewunderung für seinen Lehrer artikuliert und auch seine eigene Formensprache wesentlich als von Czeschka beeinflusst betrachtet. In seiner Biografie bezeichnete Kokoschka Czeschka als einen „ungeöhnlichen Lehrer, der ihn in jeder Weise gefördert hat“ (Kokoschka 1971). Czeschka dürfte auch für den Auftrag verantwortlich gewesen sein, der 1907 von der Wiener Werkstätte an Kokoschka und elf weitere Künstler – zum Großteil Studenten der Klasse Czeschkas an der Kunstgewerbeschule – für eine Bilderbogenserie ergeht. Darunter sind Franz Karl Delavilla, Urban Janke, Moriz Jung, Rudolf Kalvach, Mela Köhler, Emil Orlik und eben Oskar Kokoschka. Mit der Herausgabe dieser Bilderbogen wird die alte Tradition des Entwurfes populärer

Druckgrafik wiederaufgenommen. Die gestellte Aufgabe wird von den Künstlern sehr unterschiedlich gelöst und zeigt die Freiheit, die den jungen Kunstschaffenden an der Kunstgewerbeschule eingeräumt wird. Der Bogen zeichnerischer Ideen spannt sich von dekorativ über humoristisch bis hin zu subtil moralisch. Allesamt lassen sie bereits Anklänge an den anbrechenden Expressionismus erkennen, der in Österreich im Bereich der Druckgrafik seinen Ausgangspunkt nimmt. Den Boden für die Entwicklung der dieser Stilrichtung angehörenden Kunstschaffenden haben der Wegbereiter Felician von Myrbach und sein Team aufbereitet und damit die Grundlagen für deren künstlerische Entfaltung gelegt.

## Literatur

- Ankwich v. Kleehoven, Hans (1959): Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea (Sonderdruck Band XIII, Grosse Österreicher).
- Bast, Gerald / Werkner, Patrick / Seipenbusch-Hufschmied, Anja (2017): 150 Jahre Angewandte. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Čížek, Franz (1985): Pionier der Kunsterziehung (1865-1946). Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien.
- Folnesics, Josef (1894/95): Das Buch und seine Ausstattung mit Berücksichtigung der Pariser Exposition du Livres. In: Mitteilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunstgewerbe. Wien: Gerold & Sohn.
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt, Wien: Christian Brandstätter.
- Heller, Friedrich C. (2009): Einführung. In: Noever, Peter: Jugendschatz und Wunderscherlein. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Hevesi, Ludwig (1899): Felician Freiherr von Myrbach. In: Die Graphischen Künste.
- Kokoschka, Oskar (1971): Mein Leben. München: Bruckmann.
- Koller, Gabriele (1983): Die Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1899-1905, Diss. phil. Wien.
- Laven, Rolf (2006): Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst. Wien: Schlebrügge (Schriften der Akademie der Bildenden Künste Wien, 2).
- Marchetti, Maria (1985): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien: Verlag Brandstätter.
- Noever, Peter (2009): Jugendschatz und Wunderscherlein, Buchkunst für Kinder in Wien 1890-1938. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Patka, Erika (1995): Ramsamperl und Klicktick. Wien: Hochschule für angewandte Kunst.
- Pokorny-Nagel, Kathrin (2018): Dem Zeitgeist verpflichtet. Der Illustrator und sein Auftraggeber – Kolo Moser und das Verlagswesen. In: Thun-Hohenstein / Christoph, Schmutzmeier, Elisabeth / Witt-Döring, Christian: Kolo Moser: Der Universalkünstler. Wien: Birkhäuser (S. 138ff).
- Reinhold, Bernadette (2017): Die Kunst im Lebens des Kinders, in: Bast, Gerald / Werkner, Patrick / Seipenbusch-Hufschmied, Anja: 150 Jahre Angewandte. Berlin, Boston: De Gruyter.



Santifaller, Leo (1976): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. Wien. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.  
Zuckerkindl, Berta. In: Hevesi, Ludwig (1908): Zeitkunst: Wien 1901-07. Wien: Heller.

### Anmerkungen

- 1 heute Akademie der bildenden Künste Wien
- 2 s.a. Kathrin Pokorny-Nagel: Dem Zeitgeist verpflichtet. Der Illustrator und sein Auftraggeber – Kolo Moser und das Verlagswesen. In: Thun-Hohenstein, Christoph / Schmutzmeier, Elisabeth / Witt-Döring, Christian (2018): Kolo Moser: Der Universalkünstler, Wien: Birkhäuser (S. 138ff).
- 3 So etwa kommen die Entwürfe von Carl Otto Czeschka in „Allerlei Gedanken in Vignettenform“ in der Reihe „Die Quelle“ als Band I. 1902 im Verlag Martin Gerlach den Illustrationen von Kolo Moser für den „Jugend-schatz Deutscher Dichtungen“ von 1897 sehr nahe.
- 4 Als Czeschka 1902 erstmals eine Goldmedaille für seine Arbeit anlässlich der „Internationalen Ausstellung für Dekorative Kunst“ in Turin erhält, wird er auch von den älteren Secessionisten anerkannt und im gleichen Jahr, mit nur 24 Jahren, von Felician von Myrbach als Hilfszeichenlehrer im Aktzeichnen an die Kunstgewerbeschule berufen.
- 5 Czeschka erhält 1907 den Auftrag Bühnenbilder für die mit der Wiener Werkstätte geplante Aufführung der „Nibelungen“ von Friedrich Hebbel am Raimund-Theater zu entwerfen. Der Auftrag zerschlägt sich. Czeschka setzt seine bis dahin geleistete Arbeit bei den Illustrationen zu diesem Band um. Die geringen Maße des Buches von nur 13 x 15 cm im Gegensatz zu monumentalen Bühnenbildern verleihen eine Dramatik, die dem Thema des Stoffes angepasst wird. Die Illustrationen entstehen 1908 bereits in Hamburg, das Buch wird in Wien verlegt. Mit nur 68 Seiten erscheint es bei Gerlach & Wiedling in der Reihe von Gerlachs Jugendbücherei, in mehreren Auflagen 1908 in Strichätzung und Volltonplatten, 1920, 1924; später auch noch bei Parkland 1970 und im Insel-Verlag;
- 6 Dieses Setzen von Figuren vor einem ungestalteten Hintergrund findet sich bei Myrbach bei seinen frühen in Frankreich entstandenen Buchillustrationen.
- 7 In seinem späteren Werk nimmt die Typografie sogar eine vorrangige Bedeutung ein, indem er in Hamburg eigene Schriften entwirft und für die Kopfzeile der berühmten Wochenzeitung DIE ZEIT verantwortlich zeichnet.

Kathrin Pokorny-Nagel, Mag. phil., MSc, geb. 1971, Studium der Kunstgeschichte in Wien, München und Cambridge und Universitätslehrgang Library and Information Studies in Wien. Seit 1996 am MAK, zunächst wissenschaftliche Mitarbeiterin, seit 2001 Leitung der MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung/Archiv. Daneben Lehrveranstaltungen über Druckgeschichte, Drucktechniken und Buchkunst der Neuzeit, sowie über Ausstellungsorganisation an der Universität Wien. Zahlreiche Publikationen, Vorträge und Ausstellungen zur Sammlungsgeschichte, Bibliotheksgeschichte, Buchkunst und Gebrauchsgrafik.  
pokorny-nagel@mak.at

# Vergessene Märchenwelten aus einer verlorenen Zeit Die Märchensammlungen der österreichischen Autorinnen Antoinette von Kahler und Helene Scheu-Riesz

## The forgotten worlds of the fairytale from a long-lost time

### The collections of fairytales by the Austrian writers Antoinette von Kahler and Helene Scheu-Riesz

Theresia Dingelmaier

Die Welt des Märchens ist die *durchaus entgegengesetzte* Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) – und eben darum ihr *so durchaus ähnlich*. (Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, 280)

Märchen sind im deutschen Sprachraum spätestens seit dem Erscheinen der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm 1812 mit all ihren Königssöhnen, Hexen und magischen Gegenständen nicht aus dem literarischen Kanon wegzudenken. Doch trägt dieser verzauberte Märchenschein nicht selten. Weit davon entfernt, eine die wirkliche Welt entfliehende literarische Gattung zu sein, wurde das Märchen bereits in der Romantik als Spiegel und Bewältigungsphantasie der außerfiktionalen Realität entworfen. Der Beitrag beleuchtet davon ausgehend die Märchensammlungen der heute fast vergessenen österreichischen Autorinnen Antoinette von Kahler und Helene Scheu-Riesz und zeigt auf, inwiefern die Gattung insbesondere in der von Kriegen geprägten „verlorenen Zeit“ des frühen 20. Jahrhunderts als Lebenshilfe und dichterische Bewältigung fungieren konnte.

Märchen, Krieg, Lebenshilfe, Weltliteratur, Romantik

Fairy tales have been an integral part of the literary canon in the German-speaking world at the latest since the publication of the children's and household fairy tales of the Brothers Grimm in 1812, with all their royal sons, witches and magical objects. But this enchanted fairy tale appearance is often deceptive. Far from being a literary genre fleeing the real world, the fairy tale was already designed in the Romantic period as a mirror and coping fantasy of non-fictional reality. On this basis, this article examines the fairy tale collections of the now almost forgotten Austrian authors Antoinette von Kahler and Helene Scheu-Riesz and shows the extent to which the genre was able to function as an aid to life and poetic coping, especially in the war-torn “lost time” of the early 20th century.

Fairy tale, War, Coping strategy, World literature, Romanticism

Die Erfolgsgeschichte der Gattung Märchen begann im deutschsprachigen Raum gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Nachdem Johann Gottfried Herder eine neue Auffassung von Volksliteratur und deren Funktion innerhalb einer Gesellschaft etabliert hatte, rückten scheinbar „einfache“ Formen aus dem bzw. für ein Volk – Lieder, Sagen und Märchen – in den Mittelpunkt literarischer und philologischer Betätigung. Achim von Arnim und Clemens Brentano stellten ihre Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* zusammen und die Brüder Grimm begannen, angeregt von Brentano, Volksmärchen zu sammeln. 1812 erschien schließlich die erste Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen*, welche die deutschsprachige Märchenlandschaft wie keine andere vor ihr prägen sollte.

Die österreichische Märchentradition ist, schon aufgrund der bis 1806 geltenden Grenzen des Heiligen Römischen Reiches, eng mit der deutschen, vor allem grimmschen, verbunden. 1814 traf sich Jacob Grimm in Wien im Bierhaus „Zum Strobelkopf“ mit Gleichgesinnten der Wollzeiler Gesellschaft (vgl. Ranke 1968, 7; Seibert 2012b, 8) und verschickte kurze Zeit später ein „Briefcircular“, das dazu aufrief, „alles, was unter dem gemeinen deutschen Landvolke von Lied und Sage vorhanden ist, zu retten und zu sammeln“ (Grimm 1815/1968, [3]) – darunter auch Erzählungen, Sagen und Märchen aus Wien, der Steiermark und Tirol (vgl. Ranke 1968, 10). Im Laufe des 19. Jahrhunderts bildete sich in Österreich aber mehr und mehr eine eigenständige Volksliteratur-, Erzähl- und (Kunst-)Märchentradition aus.

Unabhängig von ihrer kulturellen, nationalen oder geographischen Zugehörigkeit war die Gattung Märchen und deren von Wunderbarem beherrschte Anderswelt, wie Friedrich von Hardenberg es im eingangs zitierten Fragment formuliert, als eine „durchausentgegengesetzte Welt“ entworfen. In ihrem Verhältnis zur „Welt der Wahrheit (Geschichte)“ erscheint die Märchenwelt als eine Gegen- und Nicht-Welt. Sie ist ein Spiegel, der weniger dazu dienen soll, hinter eine märchenhafte Scheinwelt der Wirklichkeit zu entfliehen, als vielmehr der außerfiktionalen Wirklichkeit Möglichkeiten und Schieflagen aufzuzeigen. So übt sie Kritik an bestehenden Verhältnissen: „Politik, Utopie, Philosophie und literarische Selbstreflexion gehen“ im Märchen „eine spezifische Synthese ein“ (Mayer/Tismar 1997, 55). Als „Seinsdichtung und Seinsollendichtung in einem“ (Lüthi 2005, 82) will und kann das Märchen somit immer auch eine „dichterische Bewältigung der Welt“ (Dingelmaier 2019, 19) sein.

Nachdem im 19. Jahrhundert vor allen Dingen Volksmärchen, aus den österreichischen Gebieten bspw. von Theodor Vernaleken, gesammelt und zusammengestellt wurden, wandelte sich das Märchen insbesondere in Folge von Hans Christian Andersens *Märchen und Erzählungen* im Laufe des 19. und dann vor allem im frühen 20. Jahrhundert zu einer der kinderliterarischen Gattungen. Neue Kindheits- und

Kunstdiskurse um 1900, neue entwicklungspsychologische Erkenntnisse, literaturpädagogische Überlegungen der Jugendschriftenbewegung, neoromantische Literaturströmungen und das zeitlose und ubiquitäre Potential der Gattung (vgl. Bloch 1985), führten zu einer „Hochschätzung von Traditionen märchenhafter und fantastischer Erzählprosa“ (Wilkending 2008, 191) und ließen das Märchen im 20. Jahrhundert als Kinder- und Kunstmärchen neu erblühen. Insbesondere in den 1910er- und 1920er-Jahren kam es im gesamten deutschsprachigen Raum zu einer regelrechten kinderliterarischen „Märchenmode“ (Karrenbrock 2012, 361). Nun erscheinende Märchensammlungen richteten sich fortan in Sprache, Stoff, Stil und Illustrierung an eine jüngere Leser- und Zuhörerschaft. Das Potential des Märchens, eine „durchausentgegengesetzte Welt“ und eine dichterische Bewältigung von Welt zu sein, ging dabei aber nicht verloren. Anhand von zwei heute weitgehend vergessenen österreichischen Autorinnen, Helene Scheu-Riesz und Antoinette von Kahler, und ihren literarischen Werken soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie sehr das Märchen im von Krieg und Nationalismus geprägten frühen 20. Jahrhundert als Kindermärchen gesellschaftlich wirken konnte und sollte.

Sowohl bei Antoinette von Kahler als auch bei Helene Scheu-Riesz handelt es sich um Autorinnen, die dem österreichisch-jüdischen Kulturkreis entstammen. Beide mussten 1937 bzw. 1938 vor der antisemitischen und lebensbedrohlichen Politik der Nationalsozialisten in die Vereinigten Staaten fliehen. Die nun folgende Analyse soll zeigen, dass ihre zuvor in Österreich um 1920 entstandenen Märchen, insbesondere ihre Märchensammlungen für Kinder, von einer bewussten Entscheidung für die Gattung Märchen zeugen. Das Märchen wird, so die These, von diesen beiden Autorinnen im Sinne von Novalis' „durchausentgegengesetzter Welt der Welt“ verstanden. Ihre Märchenwelten reflektieren die außerfiktionale Wirklichkeit, das in Schieflage geratene Europa der Zwischenkriegszeit. Sie sind ein Plädoyer für eine weltoffene, kindgerechte, in diesem Sinne ‚märchenhafte‘, Gesellschaft.

### **Antoinette von Kahlers pazifistische Märchen aus der schlimmen Zeit**

Antoinette von Kahler wurde als Antoinette Pauline Schwarz 1862 in Brünn im damaligen Kaisertum Österreich in eine großbürgerliche deutschsprachige jüdische Familie geboren. Über ihre Kindheit erzählen ihre autobiografischen Aufzeichnungen, die im Leo Baeck Institut in New York archiviert sind. Unter dem Titel *Kinderjahre* schildert sie darin ein behütetes Familienleben, in dem wichtige jüdische Traditionen und Feiertage nicht zuletzt dem Großvater zuliebe zwar be-



Abb. 1: Portrait von Antoinette von Kahler (undatiert). Antoinette von Kahler Collection, Leo-Baeck-Institute NewYork. Courtesy of the Leo Baeck Institute.

achtet werden, die Ausübung eines jüdischen Lebens, religiöse Riten und Inhalte ansonsten aber nur mehr wenig Raum einnehmen. Die Kinder der Familie bekommen noch jüdischen Religionsunterricht und lernen Hebräisch (*Kinderjahre*, 9), das Familienleben kann ansonsten aber als akkulturierte österreichisch-jüdische Ausformung beschrieben werden. Beide Kulturen bildeten darin ein transkulturelles Netz von Traditionen, in dem der jüdische Neujahrstag Rosch ha-Schana genauso gefeiert wird wie auch Weihnachten. Diese kulturelle Dualität zeigt sich so auch in ihrer an der Lebenswirklichkeit der christlich geprägten österreichischen Mehrheitsgesellschaft orientierten Märchensammlung Antoinette Schwarz' Kindheit erscheint, trotz des immer wieder hervordrängenden Antisemitismus von Teilen der nichtjüdischen Brünnener Gesellschaft (vgl. *Kinderjahre*, 19), in ihren Aufzeichnungen als eine behütete, von Spielen in der elterlichen Textilfabrik und gemeinsamen Reisen geprägte (vgl. Lichtblau 1999, 269-287). Die von ihren Eltern arrangierte Ehe mit Rudolf Kahler, einem gut situierten Prager Industriellensohn, der 1911 durch Kaiser Franz Joseph I. geadelt werden sollte, führt sie 1884 nach Prag. Dort kommt ihr Sohn Erich von Kahler, später ein bekannter Kulturphilosoph und Schriftsteller, zur Welt, und Antoinette beginnt damit, erste kinderliterarische Stücke, 1896 bspw. das Kindertheater *Ritter Fidibus* zu schreiben (vgl. Shilliam 2013, 145). Zur Jahrhundertwende zieht die Familie schließlich nach Wien, wo erste Werke Antoinette von Kahlers nun auch veröffentlicht werden. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem Anschluss Öster-

reichs muss sie 1938 Europa zusammen mit ihrem Sohn verlassen und bezieht mit ihm und später auch ihrem „Wahl-Sohn“, dem Schriftsteller Hermann Broch, ein Haus in Princeton, wo sie 1951 starb.

Nur die wenigsten der zumeist kinder- und jugendliterarischen Werke Antoinette von Kahlers wurden publiziert, einiges erschien im Selbstverlag, darunter Theaterstücke wie ihre *Märchen und Spiele für Große* oder das *Kindertheater*, beides 1912. Ihr Name begegnet vor allen Dingen als Briefpartnerin berühmter Männer wie Thomas Mann, Hermann Broch, Albert Einstein oder ihres Cousins Richard Beer-Hofmann (vgl. Berlin 1994), ihr Leben und Wirken ist bis heute jedoch kaum erforscht. Eine Ausnahme stellt dabei ihr Jugendbuch *Tobias Immerschneller* dar. Es erschien 1909 in zwar sehr geringer Auflagenzahl, dafür jedoch als Text-Bild-Kunstwerk in kongenialer Zusammenarbeit mit der Produktionsgemeinschaft „Wiener Werkstätte“. Wien war zu jener Zeit ein Zentrum innovativer Kinderbuchillustration. In der Hauptstadt des Habsburgerreiches „beschäftigte man sich [...] mehr in pragmatischer Weise mit den Aufgabenstellungen, die das neue ‚Jahrhundert des Kindes‘ (Ellen Key) als faszinierende Provokation mit sich brachte.“ (Heller 1988, 40). In Wien wurde in neuen, jungen Künstlerkreisen, in denen vermutlich auch Antoinette von Kahler verkehrte, nicht nur künstlerisch wertvolle Literatur, sondern auch künstlerisch wertvolle Buchkunst für Kinder geschaffen. Antoinette von Kahler war dafür nicht nur aufgeschlossen, sondern auch selbst in dieser Hinsicht schöpferisch tätig; so bestickte sie etwa Stoffbänder mit Szenen aus dem jüdischen Ritus, der Bibel oder auch alltäglichen Szenen (vgl. Shilliam 2013). Der in Versen gestaltete Text ihres bis heute bekanntesten Buchs *Tobias Immerschneller* handelt von einem Jungen, der bereits im Kinderwagen immer der Schnellste war, und seiner anhaltenden Vorliebe für schnelle, technisch zunehmend avancierte Fortbewegungsmittel. Illustriert wird der das neue Zeitalter spielerisch feiernde Text mit elf Farblithografien des Wiener Künstlers Richard Teschner<sup>1</sup>. Bereits 1914 war das Buch ein Ausstellungsstück der „Wiener Werkstätte“ auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (vgl. Heller, 19), noch heute ist es ein teuer gehandeltes Kunstobjekt.

Antoinette von Kahlers 1922 ohne Illustrationen und im Selbstverlag gedruckte Märchensammlung *Märchen aus der schlimmen Zeit* enthält zwölf Märchen ganz unterschiedlicher stofflicher und stilistischer Gestalt. Zwei der abgedruckten Märchen, „Das Ungeborene“ und „Eieriana“, waren bereits zuvor in der pazifistisch-politischen Wiener Wochenschrift *Der Friede*, zwei andere, „Sorgen“ und „Das Testament“, im Frankfurter *Illustrierten Blatt* erschienen. „Das Testament“ hatte darin bei einem Preisausschreiben den ersten Platz für die „beste kleine Erzählung“ gewonnen (vgl. *Märchen aus der schlimmen Zeit*, Vorsatzblatt). Die Märchen bieten ein eindrucksvolles, phantastisch durchwirktes Stimmungsbild von Europa nach dem 1. Weltkrieg;

die Kriegserfahrung prägt die wunderbare Märchenwelt noch bis in die letzte Zeile hinein. Als Autorin versucht Antoinette von Kahler in ihrer märchenhaften Anderswelt gegen den Krieg als universales Übel und dessen Gräuel anzuschreiben. Ihren nicht nur jungen Leserinnen und Lesern wollte sie in und mithilfe der *Märchen aus der schlimmen Zeit* eine „dichterische Bewältigung“ anbieten, aber auch dafür Sorge tragen, dass auf den Ersten Weltkrieg kein Zweiter folgt. Ganz gezielt umschreibt sie die Folgen des Krieges für Europa und die Welt und engagiert sich so, immer im Spiegel der Märchenwelt, gegen eine neuerliche Mobilmachung und Kriegsrhetorik. Wie ein Rahmen spannen sich dazu das erste, „Das Ungeborene“, und das letzte Märchen, „1920“ in ihrer angesichts von Elend und Krieg begonnenen Suche nach dem Sinn des Lebens über die Sammlung und betten sie ein in das pazifistische Engagement Antoinette von Kahlers (vgl. Dingelmaier 2019, 284f.).

In „Das Ungeborene“ beginnt diese Suche mit einem noch ungeborenen, nur als Gedankenfunke im Traum der möglichen Mutter existierenden Kind. Gegen alle Vernunft versucht es, sich einen Weg ins Leben zu bahnen, „mir zur Sorge und dir zum Schmerz“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 6). Es fordert und fleht schließlich: „Sieh, es ist meine Zeit gekommen und ich habe ein Recht auf Dasein! Sei gut, liebe Mutter, und laß mich zu dir kommen!“ Doch die erlaubt sich angesichts des todbenden „grausamen, männermordenden Kriegs“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 7) keinen hoffnungsvollen Ausblick auf eine bessere Zukunft: „Ich kann die Sorge um dich nicht ertragen. Sieh, ich werde welken in Angst um dein Los. Verlange nicht töricht auf diese schreckliche Welt zu kommen“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 7). Im Konflikt zwischen Mutter und Ungeborenem wird unter Rückgriff auf eine im zeit- und ortlosen „Es war einmal“ situierte Anderswelt, die jedoch deutlich auf die Kriegserfahrungen des frühen 20. Jahrhunderts verweist, die Verzweiflung der Menschheit angesichts des Krieges spürbar. Ein glückliches Ende wird in dieser Märchenwelt verweigert. „Das Ungeborene“ wird am Ende in der „schlechtesten der Welten“ geboren, muss sich aber schon bald selbst fragen, „warum es das Dasein so heftig erstrebt hatte“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 8). Dieses unversöhnliche Ende des ersten Märchens wird dann im letzten Märchen der Sammlung, „1920“, wieder aufgegriffen und an die Frage nach dem Sinn des Lebens auf Erden geknüpft. In „1920“ ist es aber nun nicht mehr der kleinste denkbare Mensch, der sich letztendlich für das Leben entscheidet, sondern „der liebe Gott“, das größte denkbare Wesen überhaupt. Gott stellt darin zunächst überzeitlich gültige – auch auf die vom Klimawandel bedrohte Gegenwart hin lesbare – Reflexionen über seine Schöpfung an. Alles,

was er geschaffen, um die Erde zu verbessern, das hatten die Menschen böswillig vernichtet, oder es war ihnen zum Zankapfel geworden. Wie hatten sie das arme Gestirn, darauf sie hausten, verwüstet, zerwühlt und verbrannt! Wie neideten sie einander jeden Fleck

Erde, wie haßten und quälten und mordeten sie einander und verbitterten sich gegenseitig ein Leben, das ihnen zu besserem Sinn verliehen war! (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 48).

Immer neue Ungeheuerlichkeiten muss Gott vom Himmel aus beobachten, Inflation, verhungerte Kinder, und sogar das Himmelreich scheint vom kapitalistischen Verfall auf Erden betroffen zu sein, wenn dort echtes Gold von Petrus durch „Schaumgold“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 49) ersetzt wird. Im Rekurs auf das alttestamentliche Buch Genesis wird das Leben und die Schöpfung im Gesamten in Frage gestellt. Hier folgt auf den Abend erst einmal kein neuer Morgen und Gott sieht auch nicht mehr, ‚dass es gut war‘, sondern: „Gott sah es mit Grausen“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 50). Was bleibt, ist womöglich nur die Rückkehr zum Ausgang, zum „göttlichen Funken“, die Vernichtung allen Seins. Doch nimmt das Märchen nun doch eine märchenhafte Wendung, der alles vernichtende göttliche Blitz erlischt, Gott besinnt sich auf seine Freude an der Schöpfung und hofft auf das „Neue, Emporkeimende“ – „Noch einmal Geduld!“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 51), so heißt es am Ende.

Die beiden Märchen, welche die Sammlung rahmen, geben somit eine einerseits stark zeitkritische, andererseits auch utopisch-hoffnungsvolle Lesart vor. Vor allem den „Ungeborenen“ und den Kindern – also den Leserinnen und Lesern bzw. Zuhörerinnen und Zuhörern der Märchen – kommt die Aufgabe zu, für eine Umkehr und die Verbesserung der Welt zu sorgen. Zwischen diese beiden Märchen, die zugegebenermaßen kaum im traditionellen Sinne als ‚märchenhaft‘ zu bezeichnen sind, stellt Antoinette von Kahler in den übrigen Märchen des Bandes solche, die eine deutlich verspieltere, zauberhafte und heitere Welt ausgestalten. Doch auch in ihnen vermag der Grundton des Krieges nie ganz zu verklingen.

In dem Märchen „Wunder“ beispielsweise wird der Wunsch des kleinen, hungrigen Gustav, der Schnee möge zu Zucker werden, wahr – dies jedoch nur im Traum des Jungen. In „Bramborek“ stehen sich der gleichnamige böhmische Geist und der deutsche „Rübezahl“ als Schutzgeister gegenüber, sie vermögen es aber beide nicht, das böhmische Volk zu retten; seine Undankbarkeit vereitelt ihre Bemühungen. Und auch die Geschichte der animierten Glocke, deren größter Wunsch es ist, einmal wie die Pilger nach Rom zu kommen, „dort einzustimmen in den frohen Chor der römischen Glocken“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 9), endet zwar wirklich in Rom. Doch wird die einstmals so stolze Glocke zunächst zur Munition geschmolzen und schließlich erneut umgeformt, um in Rom als Sterbeglocke der Gefallenen aufgehängt zu werden. Alle Märchen erzählen so von einer Welt, die durch Kriege erschüttert und ins Ungleichgewicht geraten ist. Menschen sind meist keine Hoffnungsträger mehr, sondern, wie die Henne „Pick“ in „Eieriana“ feststellt, „Raubtiere, ja ärger als Raubtiere. Bringen sie einander doch schon selber um“ (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 23).



Das Märchenwunderbare kann hier kaum mehr utopische Strahlkraft hervorbringen; die Gräu­el der außerfiktionalen Gegenwart lassen eine unbeschwer­te Märchenwelt nicht mehr zu. Dass die Märchenwelt für die Menschen – und gemeint sind hier Leserinnen und Leser aller Altersgruppen – dennoch unbedingt notwendig ist, zeigen nicht nur die paratextuelle Zuweisung zur Gattung und der auf Geduld verweisende Ausgang des letzten Märchens.

Die heile Märchenwelt der Volks- und Kindermärchen des 19. Jahrhunderts erscheint in Antoinette von Kahlers Sammlung angesichts des Krieges und dessen Folgen als Narrativ nicht mehr tauglich. Dieses von politischen, expressionistischen (Erwachsenen-)Märchen bekannte Motiv und dessen ontologische Positionierung (vgl. Geerken 1979, 11ff.) wird jedoch nicht in Gänze übernommen, sondern nur aufgegriffen und märchenhaft umgewendet. Im märchenhaft-ubiquitären „Es war einmal“ des Eingangsmärchens wird eine utopische Dimension frei, deren Potential nicht zuletzt im Märchen „Sorgen“ sichtbar wird: Der zu Beginn des Märchens vorgestellte Plan der anthropomorphisierten „Sorgen“, eine Art Menschen-aussaugender Vampirwesen, wird darin mithilfe eines kindlich-verspielten großen Durcheinanders, durch das die Sorgen nicht zu ihren ursprünglichen Eigentümern finden, vereitelt. Doch noch mehr als das: Menschen haben nun auch Einblick in die Sorgen anderer und verstehen einander über die verfeindeten Lager des Krieges hinweg:

Als all die Menschen, Sprossen ferner, feindseliger Völker, einander am Morgen im Frühstückszimmer trafen, da musterten sie einer den anderen, und sie, die sich fremd waren durch Sprache, Gesittung und Wohnort, lasen, einer aus dem bekümmerten Antlitz des Nächsten dessen Sorge und Kummernis und vergaßen der eigenen. Und es entstand aus Unglück, Übelwollen und Bedrückung siegreich die Nächstenliebe! (*Märchen aus der schlimmen Zeit*, 39)

Angesichts von Krieg und Elend bietet die Gattung Märchen Reflexionsmöglichkeiten und Lebenshilfe in einer komplexen und aus den Fugen geratenen Wirklichkeit in „einfachen“ Formen an. Antoinette von Kahlers Märchen bilden die Welt und deren Missstände in einer wunderbaren Dimension ab, sie klagen an und zweifeln. Letztendlich aber zeigen sie in der märchenhaften „durchausentgegengesetzten Welt der Welt“ auch und vor allem – und allem zum Trotz – eine (utopische) Hoffnung auf, die in der außerfiktionalen Realität so vielleicht gar nicht mehr denkbar ist.

## Neue österreichische Weltmärchen von Helene Scheu-Riesz

Kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs erscheint 1919 eine weitere, heute kaum mehr erhältliche Märchensammlung einer österreichisch-jüdischen Autorin: Helene Scheu-Riesz' *Märchen aus dem All*. Ihr Leben und Wirken, vor allem als Verlegerin der Sesam-Reihe, hat vor einigen Jahren ein wissenschaftlicher Band im Rahmen der biografiA.-Reihe erschlossen (Vgl. Blumesberger 2005a). Ihre Tätigkeit als Märchenautorin und auch als Sammlerin österreichischer Volksmärchen ist inzwischen zumindest in groben Umrissen rekonstruiert (Vgl. Dingelmaier 2019, 277ff.). Helene Riesz, geboren 1880 in Olmütz, Mähren, „war eine politisch aktive, interessante, schillernde Persönlichkeit der Wiener Gesellschaft“ (Blumesberger 2005a, 9). Wie Edith Stumpf-Fischer schreibt, wuchs sie in einer bildungsaffinen, akkulturierten jüdischen Familie auf, ließ sich jedoch noch vor ihrer Eheschließung 1904 protestantisch taufen. Auch sie war dem jüdischen Glauben demnach nur mehr durch Geburt verbunden. Durch ihre Ehe mit Gustav Scheu, einem Sozialdemokraten aus einer im Wiener Kulturbetrieb weit vernetzten Familie und später auch Stadtrat (vgl. Stumpf-Fischer 2005, 18), fand sie Eingang in die illustre Wiener Gesellschaft nach der Jahrhundertwende. Sie unterhielt einen Salon, in dem auch Alban Berg und Oskar Kokoschka verkehrten, setzte sich für die Rechte von Frauen und die Jugendschriftenbewegung im Sinne Wolgasts ein (vgl. Blumesberger 2005b, 63f.), war (pazifistische) Journalistin und auch selbst Autorin von mehrheitlich kinder- und jugendliterarischen Werken. Ihr bekanntestes Jugendbuch, *Gretchen discovers America*, entstand allerdings erst später, am Ende ihres Exils in den USA (vgl. Seibert 2005). Bedeutsam und für ihre Zeit bemerkenswert ist vor allem Helene Scheu-Riesz' Rolle als Verlegerin und Verlagsgründerin. Ab 1910 war sie zusammen mit Eugenie Hoffmann für die Kinderbuchreihe des Konegen-Verlags, „Konegens Kinderbücher. Eine Weltliteratur der Jugend“ zuständig. 1923 übernahm sie „Konegens Kinderbücher“ und gründete ihren eigenen Verlag, die „Kleinen Sesam-Bücher“, in denen sie die bei Konegen verantworteten Kinderbücher noch einmal neu als „Bunte Sesam-Bücher“ herausgab (vgl. Blumesberger 2005b, 67, 71ff.). Im Fokus ihrer Verleger- und auch Autorschaft stand dabei das Ziel, Kindern und Erwachsenen aller Schichten Weltliteratur zugänglich zu machen. 1952 schrieb sie retrospektiv über die von ihr herausgegebenen Schriften:

stories of universal appeal picked from world literature, in words and at a price, within reach of everybody. They hope thereby to help book-starved people in many lands, and to plant the seed of international understanding in the minds of children who will enjoy these stories with adults. (Zit. nach Blumesberger 2005b, 59).

Die von ihr herausgegebene Literatur verstand sie demnach als eine engagierte, als eine „Weltliteratur“ im Sinne Johann Wolfgang Goethes (vgl. Goethe 1964), als Ausdruck von etwas Erhofftem, Zukünftigem, als Utopie und Medium für eine internationale, transkulturelle und transnationale Verständigung von sowohl Kindern als auch Erwachsenen. Als eine Literatur, die noch dazu nach dem Vorbild von William Thomas Steads „Book for the Bairns“ für jede und jeden erschwinglich sein sollte (vgl. Heller 2005).

1937, nach dem Tod ihres Mannes, emigrierte sie in die USA, ob aufgrund der antisemitischen Stimmung in Österreich oder eher wegen ihrer Begeisterung für den amerikanischen „way-of-life“ ist nicht mit Sicherheit zu sagen, muss hier aber auch nicht entschieden werden. Für letzteres spräche immerhin, dass sie auch in Amerika ihr beruflich und kulturell engagiertes Leben im Gegensatz zu vielen anderen Exilautorinnen und -autoren fortführen konnte. In den Vereinigten Staaten gründete und leitete sie einen weiteren Verlag, bis sie Mitte der 1950er-Jahre wieder zurück nach Österreich kam und dort nach weiteren engagierten Verlegerinnenjahren 1970 starb.

1912 und 1919 erschienen die von ihr gesammelten bzw. zum Teil auch selbst geschriebenen Märchen in der Reihe „Konegens Kinderbücher“. Sowohl die Österreichischen Volksmärchen als auch die *Märchen aus dem All* stellen sich in den Dienst von Scheu-Riesz' Weltliteraturen-Gedanke und bilden darin – den pazifistisch engagierten Märchen Antoinette von Kahlers vergleichbar – ein weiteres Beispiel für die Gruppe der politisch „engagierten Märchen“. Sie entwerfen Märchenwelten, die für eine weltoffene und internationale Gesellschaft eintreten.

Im Vorwort ihrer 1912 in zwei kleinen Konegen-Bänden publizierten Österreichischen Volksmärchen schreibt Helene Scheu-Riesz:

Lieber Leser, groß oder klein! Manche von diesen österreichischen Volksmärchen mögen dir recht bekannt klingen, weil du sie schon irgendwo gelesen hast, ohne zu wissen, daß sie aus Österreich stammen. Der „Bruder Lustig“ zum Beispiel und die „Gänsehirtin am Brunnen“ stehen hier genau so wie in der Märchensammlung der Brüder Grimm und die „sieben Raben“ sind aus zwei Märchen derselben Quelle zusammengefügt worden, um ihnen die ursprüngliche österreichische Fassung zu geben. In den andern magst du, auch wo die Form neu ist, die alten Stoffe wiedererkennen, die in den Märchen aller Zeiten und Völker immer wieder auftauchen. (Österreichische Volksmärchen 1, [2])

1912, in einer von nationaler und militaristischer Stimmung gezeichneten Zeit vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, möchte Helene Scheu-Riesz demnach in und mit ihren Volksmärchen – einer im deutschsprachigen Raum nicht zuletzt während der Kaiserzeit für national-ideologische und völkische Zwecke funktionalisierten Gattung – an das humanistische Erbe einer Märchentradition erinnern, die sich an die ganze Menschheit aus „allen Zeiten und Völkern“ wendet. Zwar betont sie



Abb. 2: [Umschlagbild]. Helene Scheu-Riesz: Österreichische Volksmärchen. Zweiter Teil. Mit Bildern von Karl Alex. Wilke. Wien: Konegen 1912.

die österreichische Herkunft der von ihr „gesammelten“ und niedergeschriebenen Stoffe. Doch erinnert sie im Verweis auf die stofflichen und motivischen Gemeinsamkeiten mit den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und den Märchen anderer Völker ebenso an den transkulturellen Charakter aller Märchenstoffe. Ihre Volksmärchen, darunter so bekannte Stoffe wie „Bruder Lustig“, „Die sieben Raben“, „Die Gänsehirtin am Brunnen“ oder auch die Geschichte vom „daumenlangen Hansel“, werden den Leserinnen und Lesern im Vorwort als österreichische Weltliteratur vorgestellt. Es geht Helene Scheu-Riesz also nicht um den Ausweis einer dezidiert österreichischen Stoff- und Literaturgeschichte und eine damit einhergehende völkische Identitätsbildung, wie dies beispielsweise immer wieder von Bogumil Goltz für das deutsche Volksmärchen gefordert worden war (Goltz 1869, 229). Es geht ihr stattdessen gerade um die Überwindung einer solch nationalistischen Auffassung der Gattung Märchen und die Betonung von deren weltliterarischem und dennoch universal-identitätsstiftendem Potential.

*Weltmärchen* sind auch die acht *Märchen aus dem All* aus dem Jahr 1919. Sie sind als 72. Band in der von Scheu-Riesz verantworteten Reihe „Konegens Kinderbücher“ erschienen, sind jedoch eindeutig mehrfachadressiert. Anthropomorphisierte und animierte Tiere und Dinge stehen darin zwar neben Prinzessinnen und kleinen Mädchen und auch die Erzählinstanz wendet sich manchmal an ein kindlich entworfenes Märchen-Du (vgl. *Märchen aus dem All*, 34). Helene Scheu-Riesz' Kunstmärchen thematisieren jedoch in der Tradition Hans Christian Andersens auch



Abb. 3: [Umschlagbild]. Helene Scheu-Riesz: Märchen aus dem All. Bilder und Umschlag von Anton Endstorfer. Wien und Leipzig: Konegen [1919].

ontologische und ethische Fragen wie Verlust, Tod, die Natur und den Sinn des Lebens. Sie weiten darin einerseits ihre adressierte Leserschaft in eine universale aus, andererseits weisen sie auch auf jenen tieferen Sinn hin, der in der vermeintlich so „einfachen“ Form des Märchens transportiert wird: In einer „durchausentgegen-gesetzten Welt“ die Schief lagen der „wirklichen Welt“ aufzuzeigen und eine neue und bessere Welt in der märchenhaften Anderswelt zu entwerfen.

Im Gegensatz zum von Nationalismen geprägten Europa der Zwischenkriegszeit ist diese märchenhafte Anderswelt bereits auf den ersten Blick eine globale. Das Umschlagbild von Helene Scheu-Riesz' *Märchen aus dem All* zeigt in einer kolorierten Tuschezeichnung Anton Endstorfers – eines in Wien tätigen, namhaften Bildhauers – eine anthropomorphisierte Welle, die aus einem weiblichen Oberkörper besteht und in einer Hand einen Koikarpfen trägt. Die Linienführung der blau-grün kolorierten Welle und deren Übergang in viele kleine, weiß kolorierte, schwarz umrandete Unterwellen erinnert an die Gestaltung des berühmten Farbholzschnitts „Die große Welle vor Kanagawa“ des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai aus dem Jahr 1831. In seiner Darstellung von Koi und Welle greift Endstorfer die fernöstliche, japanische Illustrationskunst auf und verbindet sie im Frauenkörper mit Jugendstilelementen des Abendlandes. Allein das Umschlagbild eröffnet damit einen Ost und West umspannenden Raum. Im Titel *Märchen aus dem All* wird dieser noch dazu erweitert um ein endlos-ortloses

Weltall oder sogar ein märchenhaft ubiquitäres Überall, ein irdisches und himmlisches Alles.

Thematisch illustriert das Umschlagbild das erste Märchen „Die Welle“. Ähnlich wie in Antoinette von Kahlers *Märchen aus der schlimmen Zeit* wird darin eine Geburt geschildert und werden daran anschließend Fragen nach Existenz, Herkunft, nach Zugehörigkeit und Identität verhandelt:

Endlich aber fragte die kleine Welle: „Wer bin ich?“ „Du bist ein Teil des Meeres“, sagte der Balken. „Vom Meere kommst du, zum Meere kehrst du zurück.“ Das konnte sie nicht verstehen. „Wo ist das Meer?“ fragte sie. „Ich sehe es nicht. Ich sehe Wellen, Fische, Muscheln, Tang, Korallen und Vögel. Was heißt das, das Meer? – wie sieht es aus?“ „Du kannst es nicht sehen, und ich auch nicht“ sagte der Balken. „Es ist zu groß.“ (*Märchen aus dem All*, 5)

Die kleine Welle verweist in ihren existenziellen Fragen nach Identität und Herkunft auf psychologische und nationale Identitätsbildungsprozesse. Fern von nationaler Sinnsuche, wie dies stellvertretend die anderen großen Wellen vorstellen, erkennt die kleine Welle im Verlauf des Märchens, dass alles und alle aus einer „großen Unendlichkeit“ entspringen – „aus der die kleinen Wellen alle kommen und in die sie alle zurückkehren, die sie eigentlich nie wirklich verlassen, und die sie doch nicht kennen.“ (*Märchen aus dem All*, 11. Vgl. Dingelmaier 2019, 279). Identitäten und Dasein sind demnach nicht an enge nationale Grenzen geknüpft. Sie sind universal und jenem allumfassenden „All“ entsprungen, das die Märchensammlung bereits im Titel führt. Auch die darauffolgenden Märchen greifen, auf ganz unterschiedliche Weise, solch ontologische Fragestellungen auf. In „Prinzessin Tränenlos“, einem auf volksliterarische Topoi zurückgreifenden Märchen um eine Prinzessin, die nicht weinen kann und nur durch die entsagungsvolle Liebe ihrer Mutter am Ende zu Tränen gerührt sein wird, stehen menschliche Existenz und tiefes Gefühl im Mittelpunkt. Anders als dieses Märchen enden Märchen wie „Die Äpfel“, „Die Motte und das Kind“ und „Der Ziegelstein“ unversöhnlich, wenn nicht gar traurig. Sie stellen Grundbedürfnisse der menschlichen, tierischen und irdischen Existenz in Frage, bejahen jedoch – im Verzicht auf eine „fabelhafte“ Moral – zugleich die göttliche, natürliche Schöpfung: Ein Junge, der aus Habgier sich selbst verkauft, eine Motte, die nur im Selbstmord, im Aufgehen im todbringenden Licht einer Lampe, den Sinn ihrer Existenz findet, und ein Ziegelstein, dessen Gefährtin, eine Schneeflocke, vom warmen Licht der Sonne zugleich gewärmt und ausgelöscht wird. Diese Ambivalenz wird demgegenüber in den glücklich endenden Märchen „Prinzessin Tränenlos“, „Das Märchen von den zwei Sonnenstrahlen“, „Vom kleinen Mädchen, das gut sein wollte“ und auch dem abschließenden Märchen „Christkindls Weihnachtstraum“ aufgelöst. Sie zeigen das Dasein und Leben vorbehaltlos im Verweis auf Liebe, Zusammengehörigkeit und den Willen

zu moralischer Güte. Im Märchenwunderbaren, das hier gänzlich unterschiedlich mit anthropomorphisierten Steinen und Sonnenstrahlen, bössartigen Hexen oder religiös konnotierten Figuren besetzt ist, wird am Ende und zusammengenommen eine Welt sichtbar, welche die Schief lagen, Probleme und existenziellen Fragen der außerfiktionalen Welt zwar durchaus aufgreift, doch märchenhaft umwandelt. Wie im „Märchen von den zwei Sonnenstrahlen“ haben Geburt und Leben trotz Tod und Sterben, dem Aufgehen in einem unendlichen All-Überall, doch einen Sinn. Diejenigen, die sich „zuvor in erbittertem Kampfe“ gegenüber standen, erkennen den gemeinsamen Ursprung und schließen einander wieder „lieblich in die Arme“ (*Märchen aus dem All*, 37).

Zusammengenommen zeigen Antoinette von Kahlers und Helene Scheu-Riesz' Märchenwelten auf, wie sehr Novalis' eingangs zitierte Bestimmung des Märchens, eine „durchausentgegengesetzte Welt der Welt zu sein“, zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder neu in Erinnerung gerufen und neu besetzt wurde. Im (Kinder-)Märchen, dieser scheinbar so „einfachen“ literarischen Form, stellen die beiden österreichischen Autorinnen universale Weltmärchen vor, die im Spiegel der Märchenwelt die Probleme der Zeit, Nationalismus und Krieg, thematisieren und diese zugleich in einer kindlich-märchenhaften Weltsicht, in der Annahme der Allverbundenheit und deren Erkenntnis, überwinden helfen möchten.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Novalis [=Friedrich von Hardenberg] (1983): Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Richard Samuel. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 207-478.
- Kahler, Antoinette von (undatiert): Kinderjahre. Leo Baeck Institute Archives New York ME 778.
- Kahler, Antoinette von (1922): Märchen aus der schlimmen Zeit. München: Selbstverlag.
- Scheu-Riesz, Helene ([1912]): Oesterreichische Volksmärchen. Teil I. Ausgesucht u. bearb. von Helene Scheu-Riesz. Mit Bildern von Alex Wilke. Wien: Konegens Jugendschriften.
- Scheu-Riesz, Helene ([1919]): Märchen aus dem All. Bilder und Umschlag von Anton Endstorfer. Wien und Leipzig: Konegens Jugendschriften.

## Sekundärliteratur

- Berlin, Jeffrey B. (1994): Der unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Antoinette von Kähler und Hermann Broch unter Berücksichtigung einiger unveröffentlichter Briefe von Richard Beer-Hofmann, Albert Einstein und Thomas Mann. In: *Modern Austrian Literature* 27, H. 2, S. 39-76.
- Bloch, Ernst (1930): Das Märchen geht selber in der Zeit. In: Ernst Bloch (1985): *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 196-199.
- Blumesberger, Susanne (2005a): Vorwort. In: Dies. (Hgg.): *Helene Scheu-Riesz (1880-1970). Eine Frau zwischen den Welten*. Wien: Praesens, S. 9-10.
- Dies. (2005b): Helene Scheu-Riesz und die Vision einer modernen Bibliothek. In: Dies. (Hgg.): *Helene Scheu-Riesz (1880-1970). Eine Frau zwischen den Welten*. Wien: Praesens, S. 57-78.
- Dingelmaier, Theresia (2019): *Das Märchen vom Märchen. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung des deutschsprachigen jüdischen Volks- und Kindermärchens*. Göttingen, Wien: V&R unipress.
- Geerken, Hartmut: Zur Märchendichtung im 20. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.) (1979): *Märchen des Expressionismus*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 11-32.
- Goethe, Johann Wolfgang (1964): *Allgemeine Betrachtungen zur Weltliteratur. 1827-30*. In: Ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Schriften zur Literatur*. 2. Aufl. Zürich: Artemis, S. 908-909.
- Goltz, Bogumil (1869): *Das deutsche Volksmärchen und sein Humor*. In: Ders.: *Vorlesungen*. Bd. 2. Berlin.
- Heller, Friedrich C. (2008): *Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938*. Wien: Brandstätter.
- Heller, Friedrich C. (2005): *W.T. Steads ‚Book for the Bairns‘ – Das Vorbild der Sesambücher*. In: Blumesberger, Susanne (Hg.): *Helene Scheu-Riesz (1880-1970). Eine Frau zwischen den Welten*. Wien: Praesens, S. 43-56.
- Heller, Friedrich C. (1988): *Das künstlerisch illustrierte Kinderbuch in Wien um 1900*. In: Schug, Albert (Hg.): *Die Bilderwelt im Kinderbuch. Kinder- und Jugendbücher aus fünf Jahrhunderten*. Köln: Greven & Bechthold, S. 40-41.
- Karrenbrock, Helga (2012): *Märchen*. In: Hopster, Norbert (Hgg.): *Die Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit der Weimarer Republik. Teil I*. Frankfurt a. M.: Lang, S. 359-384.
- Lichtblau, Albert (Hg.) (1999): *Als hätten wir dazugehört. Österreichisch-jüdische Lebensgeschichten aus der Habsburgermonarchie*. In Zusammenarbeit mit dem Leo-Baeck-Institute New York und dem Institut für Geschichte der Juden in Österreich. Wien: Böhlau.
- Lüthi, Max (2005): *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 11. Aufl. Tübingen, Basel: Francke.
- Mayer, Mathias, Tismar, Jens (1997): *Kunstmärchen*, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Seibert, Ernst (2005): *‚Gretchen discovers America‘ – ein Adoleszenzroman von Helene Scheu-Riesz mit großen Vorbildern*. In: Blumesberger, Susanne (Hg.): *Helene Scheu-Riesz (1880-1970). Eine Frau zwischen den Welten*. Wien: Praesens, S. 79-94.



- Seibert, Ernst (2012a): Kinder- und Hausmärchen aus Österreich. In: libri liberorum 13, Sonderheft, S. 20.
- Seibert, Ernst (2012b): Sagenforschung in Österreich im chronologischen Aufriss. In: libri liberorum 13, Sonderheft, S. 8-14.
- Shilliam, Nicola J. (2013): Cover Note. In: The Princeton University Library Chronicle, 75, H. 1, S. 141-152.
- Stumpf-Fischer, Edith (2005): Wer war Helene Scheu-Riesz? Eine Antwort aus Literatur und Familienerinnerungen. In: Blumesberger, Susanne (Hg.): Helene Scheu-Riesz (1880-1970). Eine Frau zwischen den Welten. Wien: Praesens, S. 13-29.
- Wilkending, Gisela (2008): Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: Brunken, Otto / Wild, Reiner (Hgg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3., vollständig überarbeitete und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 171-240.

#### **Anmerkung**

- I Richard Teschner (1879-1948) war ein in Prag und Wien tätiger Maler, Bildhauer, Plastiker, Bühnenbildner und Puppenspielautor. Bis heute ist er vor allen Dingen für sein javanisches Puppen- und Mythen-theater im von ihm selbst entworfenen „Figurenspiegel“ bekannt. 1926 erhielt er den Kunstpreis der Stadt Wien und arbeitete seit 1909 für die „Wiener Werkstätte“.

Theresia Dingelmaier, Dr. phil., geb. 1987, studierte Germanistik und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg und Mitglied der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. [theresia.dingelmaier@philhist.uni-augsburg.de](mailto:theresia.dingelmaier@philhist.uni-augsburg.de)

# Propaganda für Kinder

## Die *Bobby-Bär-Bildgeschichten* in *Das Kleine Blatt*<sup>1</sup>

# Propaganda for children

## The illustrated Bobby Bear stories in the newspaper *Das Kleine Blatt*

Veronika Pflz

Die Tageszeitung *Das kleine Blatt* war dezidiert mit der Intention gegründet worden, die Menschen zu unterhalten und im sozialdemokratischen Sinn zu informieren. Es stellt sich die Frage, wieweit diese Prämisse auch für die Kinderseite und im Besonderen für die Bildergeschichte „Bobby Bär und seine Freunde“ zutrifft. Gab es propagandistisch – edukative politische Intentionen? Im vorliegenden Text soll anhand von drei Beispielen untersucht werden, in welcher Art der Blick der Leser und Leserinnen geprägt wurde: ob und welche politischen Symbole verwendet wurden, in welcher Weise an sie herangeführt wurde, und welche Werte vermittelt wurden. Desiderat ist eine umfassende Untersuchung, die auch allgemein neue Einblicke in das geistige Panorama der Zeit erwarten lässt.

Kinder, Zeitung, Politik, Bildgeschichte, Geschichte Österreich 1927-1941

The daily newspaper *Das kleine Blatt* was founded with the intention to entertain and inform people against the backdrop of social democratic ideology. The question arises as to how far this premise also applies to the children's page and especially to the strip cartoon „Bobby Bear and his friends“. Were any propagandistic – paedagogical political intentions involved? In the present text, three examples will be examined to determine the way in which the reader was influenced: whether and which political symbols were used, how they were instrumentalized, and which values were conveyed.

The desideratum is a comprehensive examination that also offers new general insights into the intellectual panorama of the time.

Children, newspapers, policy, strip cartoon, history of Austria 1927-1941

Im Folgenden soll ein Thema vorgestellt werden, das in der allgemeinen Wahrnehmung wie auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung kaum Beachtung findet. Es handelt sich um Propaganda für Kinder, deren Bedeutung nicht zu unterschätzen ist.

Im Fokus der Betrachtung steht eine Bildgeschichte, die ab 1927 als wöchentlich erscheinende Serie über mehrere Jahre in einer Zeitung erschien. Schon in einer

ersten Auseinandersetzung lassen sich gewisse Tendenzen erkennen, eine systematische Aufarbeitung steht jedoch noch aus. Der vorliegende Text bietet somit eine Art Survey.

### **Das *Kleine Blatt* – Gründung**

Die Sozialdemokratische Arbeiterpartei in Österreich war die Partei mit dem stärksten Propagandaeinsatz. Von Plakaten über Festzüge bis hin zum Film wurden die unterschiedlichsten Medien für Zwecke der politischen Werbung eingesetzt. Im Unterschied zu anderen Parteien verfügte sie aber nur über relativ wenige Zeitungen, wie zum Beispiel die *Arbeiterzeitung*. (Denscher, 1983, S. 9) Dieses traditionsreiche Organ der Partei war jedoch nicht sehr breitenwirksam, da es sehr theorielastig und für viele potentielle Leser wohl zu anspruchsvoll war. So entstand die Idee, ein kleinformatiges Blatt für ebendiese Massen zu produzieren, eine – mit den Worten des Begründers und ersten Chefredakteurs Julius Braunthal ausgedrückt – „sozialistische Volkszeitung, die trotz ihrer klar abgezeichneten Haltung die Parteiterminologie vermeidet und in der einfachen Sprache des Volkes zum Volk spricht“. (Denscher, 1983, S. 9)

Dezidiert mit der Intention gegründet, die Leute zu unterhalten und im sozialdemokratischen Sinn zu informieren, erschien *Das Kleine Blatt* am 1. März 1927 zum ersten Mal.<sup>2</sup>

Zu den zentralen Mitarbeitern neben Julius Braunthal zählten etwa Schiller Marmorek, Karl Ausch und Marianne Pollak. Für die im Sinne einer einfachen, raschen Rezeption enorm wichtigen Illustrationen waren zunächst acht Zeichner beschäftigt. Die meisten wurden nach Leistung entschädigt, einen fixen Betrag und damit ein regelmäßiges, sicheres Einkommen erhielten lediglich Lili Réthi<sup>3</sup> und Franz Plachy.<sup>4</sup> Fast jede Seite in *Das Kleine Blatt* bot ein bis zwei Illustrationen oder zumindest eine Vignette. Vor allem war es natürlich die Titelseite, die mit einem interessanten Bild Neugierde wecken sollte.

### **Biographie Franz Plachy<sup>5</sup>**

Der Zeichner der *Bobby-Bär*-Bildgeschichte war Franz Plachy, der seit 1919 vorwiegend für sozialdemokratische Publikationen illustrierte und auch andere Bildgeschichten gezeichnet hatte, womit er in diesem Genre große Erfahrung aufweisen konnte.

Franz Plachy wurde am 4. Februar 1896 in Wien als Sohn eines Drechslergehilfen geboren. Zwischen 1910 und 1913 besuchte er die Graphische Lehr- und Ver-

suchsanstalt, erste Erfahrungen sammelte er als Lehrling beim *Wiener Chic*, einem von vielen Modejournalen, die in der Kunstanstalt B. Finkelstein & Bruder hergestellt wurden. Im Ersten Weltkrieg war Franz Plachy Röntgenzeichner, als Illustrator für Printmedien tritt er erst nach dem Ersten Weltkrieg in Erscheinung. Ab dem Jahr 1919 findet man seine Illustrationen vorwiegend in sozialdemokratischen Publikationen. Erst ab 1927 arbeitet er vor allem für *Das Kleine Blatt* und tut dies auch nach dem 12. Februar 1934, als *Das Kleine Blatt* der Linie des Dollfußregimes angepasst worden war. 1935 emigrierte er nach New York, kam aber schon 1937 nach Wien zurück,<sup>6</sup> wo er weiter für den Vorwärtsverlag und damit z. B. *Das Kleine Blatt* tätig war. Er tat dies selbst nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten im März 1938. Die Zeitung erschien bis August 1944, natürlich mit entsprechend geänderter politischer Linie. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass Plachys Frau nach nationalsozialistischer Rassenlehre eine Halbjüdin war.<sup>7</sup> Franz Plachy scheint „stillgehalten“ bzw. kooperiert zu haben, um sie nicht zu gefährden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wirkte Franz Plachy weiter für Zeitungen,<sup>8</sup> so gestaltete er zum Beispiel das Titelblatt der ersten Ausgabe der *Arbeiterzeitung* nach dem Krieg und war bis zur Pensionierung 1958 kontinuierlich als Zeitungs- und Buchillustrator tätig. (Pfolz, 2009, S. 77-83)

### **Das Kleine Blatt und Das kleine Kinderblatt: Ein Profilbild**

Seinen publizistischen Zielen folgend bot *Das Kleine Blatt* neben Berichten zu Politik, Gerichtsverhandlungen und Unterhaltung für die gezielt umworbenen weiblichen Leser diverse Rubriken für die Frau,<sup>9</sup> aber auch Sportberichte sowie eine Kinderseite. Diese mit *Das Kleine Kinderblatt* betitelte Seite erschien wöchentlich, ab Oktober 1932 für kurze Zeit sogar täglich. Wer diese Kinderseite eingeführt hat, ist ungeklärt. Die Vermutung, dass diese Initiative auf Marianne Pollak zurückgeht, kann nicht bestätigt werden. (Schneider, 2000, S. 48; Hirsch, 1970, S. 34). Die Recherche ergab, dass auch die Kinderfreunde nicht daran beteiligt waren. Eine eigene Seite oder eigene Beilage für Kinder war im publizistischen Spektrum der Zeit keineswegs ungewöhnlich: Die ab 1922 erscheinende Zeitung *Der Tag* beinhaltete für die junge Leserschaft die Beilage *Der Tag der Jugend*. Seit 1924 erschien *Das kleine Kirchenblatt: Wochenschrift für die katholischen Kinder* als Beilage zum *Kirchenblatt*. Anton Afritsch gab bereits anno 1912/13 in Graz die *Jugendpost* als Kinderbeilage zur Elternzeitschrift *Die Kinderfreunde* heraus. (Bohl, 1951, S. 64ff.) Dass Kinder nicht nur Adressaten politischer, sondern auch werblicher Botschaften waren, verdeutlichen die Kundenzeitschriften für Kinder. So publizierte etwa das Wiener Reklamebüro *Mielke & Co.* ab 1926 bunte Hefte mit Bild-

geschichten wie zum Beispiel die Zeitung *Der Schmetterling*. Mit einer Stampiglie des jeweiligen Geschäftes versehen, wurden sie mit dem Motto „Einkaufen ist ein feines Ding – man kriegt den neuen Schmetterling“ zur Werbung beziehungsweise Kundenbindung eingesetzt und waren sehr beliebt. (Heller, 2008, 67f. Knigge, 2004, 26f) Aus heutiger Sicht lässt sich damit eine Analogie zu den gegenwärtig massiv angebotenen Sticker-Sammelalben diverser Lebensmittelketten erkennen. Die Kinderseite im *Kleinen Blatt* bot Geschichten, (Preis-)Rätsel, Bastelanleitungen und eine Bildgeschichte mit dem Titel *Bobby Bär*. Wie es zu dieser Bildgeschichte kam, ist nicht gesichert. Für das Konzept, eine Tierfigur mit menschlichen Charakteristika auszustatten und damit als Protagonist einer Serie zu inszenieren, gibt es einige Vorbilder. Vor allem in englischsprachigen Publikationen tauchen derartige Medienhelden schon früh auf. So ist etwa die ab 1893 erscheinende Cartoon-Serie *The little Bears* im *San Francisco Examiner* von James Swinnerton zu nennen (Knigge, 2004, S. 132). Wenig später, 1899, trat ein Hund in *Homeless Hector* von Harry Hershfield auf. (Knigge, 2004, S. 142, Anm. 8) Ab 1904 konnten amerikanische Kinder in der Sonntagsbeilage des *Journal* mit der Serie „*And her name was Maud*“ die Abenteuer eines Maultiers verfolgen. (Knigge, 2004, S. 142) In England war 1904 *Tiger Tim* von Julius Stafford Baker im neu gegründeten *Daily Mirror* die erste Tierfigur. (Knigge, 2004, S. 170)

Es bleibt offen, woher die konkrete Inspiration zu *Bobby Bär* stammt bzw. wer sie hatte.

Auch die Sitzungsprotokolle des Parteivorstandes, in denen *Das Kleine Blatt* durchaus prominent erwähnt wird, geben darüber keinen Aufschluss. (Sitzungsprotokoll 1927ff.)

Dem Zeichner Plachy gelang es jedenfalls, mit Bobby Bär eine erfolgreiche Figur zu schaffen. Die Texte, die in gereimter Form unterhalb der meist 3-4 Bilder umfassenden Geschichte gedruckt waren, stammen vielleicht von verschiedenen Autoren bzw. Autorinnen; zumindest eine Person kann namentlich festgemacht werden: Am 3. April 1932 bringt das *Kleine Kinderblatt* ein „*Bobby Bär Bundes Lied*“. An selbiger Stelle ist nachzulesen, dass der Text von „unsere[r] Freundin Josefine Fischer, die schon viele, viele Bobby Bär Gedichte für Euch schrieb...“, stammte und Franz Leo Human die Musik dazu komponiert hatte.

### **Biographische Notizen zu Josefine Fischer**

Von Josefine Fischer haben sich im Parteiarchiv keine Spuren erhalten. Sie wurde 1893 geboren und stammte aus einem eher wohlhabenden Elternhaus. Die Mutter führte den Betrieb ihrer Eltern weiter, der Vater konnte sich diversen aufwendigen Hobbys wie der Pferde- und Bernhardinerzucht widmen.

In dieser Zeit war es durchaus üblich, dass sogenannte „bessere Töchter“ keine spezielle Berufsausbildung erhielten; möglicherweise hat Josefine Fischer aber doch eine Schule für Buchhaltung besucht. Durch ihren Mann Karl Aussch fand sie zur Sozialdemokratie, bis zu ihrem Tod 1981 war sie dankbar, dass sie mithilfe der finanziellen Unterstützung der Partei ihrem Mann ins Exil nach England folgen konnte.<sup>10</sup>

Dass sie nicht als Josefine Aussch auftritt, sondern mit ihrem Mädchennamen erwähnt wird, ist wohl dadurch zu erklären, dass in diesen wirtschaftlich schweren Zeiten mit vielen Arbeitslosen „Doppelverdiener“ nicht gern gesehen waren. (Schneider, 2000, S. 156) Noch ungeklärt ist freilich, ob sie ein Honorar erhielt oder ehrenamtlich arbeitete.

### **Bobby Bär: Wirkung, Erfolg und Resonanz**

Unabhängig davon, dass die Texte oft recht bemüht gereimt sind, erlangten die Geschichten großen Erfolg. Schon *Das Kleine Blatt* ist bei den Lesern und Leserinnen gut angekommen: In der Dissertation „Der Zeitungsleser. Eine soziologische Studie“ von Stephan Schreder aus dem Jahr 1936 (zu diesem Zeitpunkt war der Autor bereits Chefredakteur der „Christlichen Pressezentrale“, zuvor hatte er für die *Reichspost* gearbeitet, war also der sozialdemokratischen Presse gegenüber sicherlich kritisch eingestellt) wird eine Tagesauflage für das Jahr 1929 mit 200 000 beziffert. (Schreder, 1936, S. 29) Schreder geht ferner von durchschnittlich drei bis vier Leser und Leserinnen pro gekaufter Ausgabe aus, sodass *Das Kleine Blatt* nach diesen Berechnungen bis zu 800 000 Personen erreicht haben dürfte.<sup>11</sup> (Schreder, 1936, S. 29) Gerade unter den jüngsten Lesern und Leserinnen scheint das Interesse an *Das Kleine Blatt* allgemein sehr groß gewesen zu sein.<sup>12</sup>

Grundsätzlich erwiesen sich Bildgeschichten als kluge Strategie, um auch über die Parteigrenzen hinaus Popularität zu erlangen. Neben der Figur des Bobby Bär konnte ab 1930 der Comicstrip für Erwachsene mit der Figur des *Seicherl* und seinem Hund *Struppi* von Ludwig Knoch Furore machen. (Denscher, 1983, S. 10; Heller, 2008, S. 361) Die Resonanz auf die Kinderseite – konkret die Bildgeschichte – war allerdings enorm. So erklärt sich, dass *Bobby Bär* fallweise auch auf der Titelseite zu finden ist. Regelmäßig hatte er in der Zeit um Ostern, Weihnachten und Neujahr seinen Auftritt, um die entsprechenden Glückwünsche zu überbringen.

Schon ein Jahr nach der Ersterscheinung des *Kleinen Blattes* wurde auf der Titelseite vom 22. April 1928 stolz vermeldet: „25.000 Kinder mit dem neuen *Bobby Bär* Buch beteiligt.“ Im „*Bobby Bär* Buch“ waren einige der bereits veröffentlichten

Geschichten gesammelt, es sollten noch weitere Bücher folgen. (Heller, 2008, S. 318f) Ein weiteres Jahr später hatten 40.000 Kinder an einem Preisrätsel teilgenommen. (Titelblatt 3. März 1929)

Wie groß die Beliebtheit der *Bobby-Bär*-Geschichten war, zeigte sich auch bei einer Werbeaktion des *Kleinen Blattes* 1930/31, bei der ein *Bobby-Bär*-Abzeichen angeboten wurde und sich daraufhin so viele Kinder meldeten, dass am Titelblatt vom 30. November 1930 zu lesen war: „27.000 *Bobby Bär* Abzeichen an unsere kleinen Freunde.“

Die enorme Resonanz auf die Bärenfigur führte schließlich zur Idee, *Bobby-Bär*-Vereine zu gründen, die letztendlich in die erst zu diesem Zeitpunkt aufmerksam gewordenen sozialistischen „Kinderfreunde“ eingegliedert wurden. Damit wurde der Organisation endlich auch Zugang zu den bis dahin nicht umsorgten 6-10-jährigen Kindern ermöglicht. (Tesarek, 1932, S. 124-126)

Anlässlich Bobby Bärs fünftem Geburtstag am 1. März 1932 wird im *Kleinen Blatt* auf Seite 21 die Gründung des *Bobby-Bär*-Kinder-Bundes angekündigt, es soll besondere Aktionen ausschließlich für Kinder mit einer Mitgliedskarte geben. Den Mitgliedern des Vorläufers („*Bobby Bär* Vereine“) wird ein Geschenk angekündigt, hier ist zu erfahren, dass es bis dahin bereits 750 BBV-Kinder in Wien sowie 1250 BBV-Kinder in den Bundesländern gegeben hat.

Die Zusammenarbeit zwischen *Das Kleine Kinderblatt* und den „Kinderfreunden“ erwies sich als äußerst erfolgreich. Bereits im April 1933 gab es allein in Wien 70 *Bobby-Bär-Bund* – Gruppen mit insgesamt circa 1700 Kindern. (Uitz, 1975, S. 377f)<sup>13</sup>

## Propaganda und Comics

Comics wurden zu dieser Zeit nur sehr selten als politisches Agitationsmittel eingesetzt. 1919 gab es einen entsprechenden Versuch des avantgardistischen Revolutionsdichters Vladimir Majakowski in Zusammenarbeit mit dem Karikaturisten Ceremnich. Auch im faschistischen Italien gab es einige Beispiele dafür, dass Comics für politische Zwecke eingesetzt wurden. Denscher weist darauf hin, dass im spanischen Bürgerkrieg Comics zur Propaganda auf beiden Seiten eingesetzt wurden. (Denscher, Wien 1983, S. 11) Nicht zu vergessen ist, dass Hergé seine Figuren *Tim und Struppi* – im Original *Tintin* – für die Kinderbeilage der katholischen Tageszeitung *Le XXIème Siecle* geschaffen hatte. Die erste Geschichte spielte 1929 im „*Land der Sowjets*“, nach Seeblen war die Serie

bewußt konzipiert worden, um die jungen Leser des *Petit Vingtième* möglichst drastisch auf die Gefahren des Bolschewismus hinzuweisen, und viele Stereotypen, die als Feindbilder

verwendet wurden, waren ohne weiteres auch auf die Kommunisten im eigenen Land anzuwenden. Noch mehr aber sollte dieser 'Blick hinter die Kulissen' als Entlarfung der falschen Ideale und Verführungen durch soziale Utopien wirken. (Seeblen, 1994, S. 101)

Nach meinem Eindruck sollten nicht nur Kinder, sondern möglichst alle Leser und Leserinnen des *Kleinen Blattes* erreicht werden – dies geschah fast automatisch: einerseits wollten kleinere Kinder die Geschichten vorgelesen bekommen, andererseits ist Bildern eine Anziehungskraft immanent; selbst beim Durchblättern einer Zeitung bleibt man bei den Bildern hängen:

Zeitungscomics wenden sich an ein disperses Publikum, das nicht nur differenzierte Bildungsschichten, sondern auch unterschiedliche Altersgruppen anspricht. Die Anschaulichkeit der Bildgeschichte erlaubt diese Leser-Pluralität in hohem Maße. Comics lassen sich also per se nicht von der Zielgruppe her definieren. (Grünewald, 2000, S. 11)

Grünewald bezeichnet die Comics beziehungsweise die Bildgeschichten sicherlich zu Recht als „heimliche“ Erzieher“, die „mehr oder weniger intensiv Ideologien, Normen, Werte vermitteln“. (Grünewald, 2000, S. 12)

So ist nun zu fragen, welche Inhalte in den *Bobby-Bär*-Geschichten vermittelt werden.

### **Zu den Abenteuern des *Bobby Bär***

Die *Bobby-Bär*-und -seine Freunde-Geschichten drehen sich um den kleinen Bären und seine Freunde Mitzi Maus und Hansi Hase, später kommen weitere wie Ali Aff dazu. Bobby Bär wohnt mit seinen Eltern im Gemeindebau, er ist weit davon entfernt, als Superheld zu beeindrucken. Sympathisch ist er, gerade weil ihm immer wieder diverse Missgeschicke passieren. Es scheint jedoch nicht primär um reine Unterhaltung zu gehen, mit den Geschichten werden auch Absichten verfolgt. Neben einfachen, harmlosen Episoden, die aber bei näherer Betrachtung durchaus sozialdemokratisches Gedankengut vermitteln, gibt es auch eindeutig politische Geschichten.

Ganz grob lassen sich die meisten der Geschichten in drei Kategorien – Information, Politik sowie Wertevermittlung – einordnen. Natürlich gibt es auch Überschneidungen und vor allem in frühen Folgen darf Bobby Bär auch nur Unsinn treiben, ohne dass eine erkennbare Botschaft dahinter versteckt liegt.



## Beispiel Information



Abbildung 1: Im Kindererholungsheim Podgora

Eine Aufgabe der *Bobby Bär* Geschichten war sicherlich, über die Errungenschaften der Sozialdemokratie zu berichten und zu informieren: Wenn Bobby Bär und seine Freunde ganz selbstverständlich im Gemeindebau wohnen und diverse Einrichtungen nutzen, vermittelt dies nicht nur Wiener Lokalkolorit, sondern ist darin auch ein mehr oder weniger indirekter Bericht über die damals modernste Wohnform verborgen.

Anhand dieses und ähnlicher Settings werden auch verschiedene weitere Errungenschaften der Sozialdemokratie vorgestellt. So wird natürlich über Aktionen für Kinder berichtet: Bereits am 2. Juli 1933 gab es für die Erwachsenen auf der Seite 6 einen kurzen Artikel über das „Wiener Jugendhilfswerk“, das je 200 Kinder zur Erholung nach Grado und Podgora schickte, zu lesen. Zwei Wochen später, am 16. Juli 1933, befindet sich „*Bobby Bär im Kindererholungsheim Podgora*“.

Der Zeichner Plachy hat hier eine originelle Lösung innerhalb der vorgegebenen Struktur gefunden. Das Panel in der Mitte ist nicht viereckig, sondern rund, und wird – ganz der heiteren Ferienstimmung entsprechend – als Wasserrutsche verwendet. Sie leitet vom Eingangsbild, das einen mageren, auf Krücken angewiesenen – und zur Verdeutlichung aller Kalamitäten auch noch mit einem Kopfverband versehenen – Protagonisten zeigt, über zu einem strahlend gut genährten Bobby Bär, über dem die Sonne scheint.

## Beispiel Politik



Abbildung 2: Die Drei Pfeile

Bobby Bär und seine Freunde – und mit ihm die Leser – werden selbstverständlich auch mit Politik konfrontiert. Gleich eine der ersten Folgen ist eine passende Bildgeschichte zum bevorstehenden Wahntag am 24. April 1927. Aber auch politische Symbole wie die drei Pfeile werden vorgestellt: Anlass sind die Mai-Vorbereitungen der *Bobby Bär*-Kinder. (30. April 1933, Nr. 118, S. 23)

Diese *Bobby-Bär*-Geschichte wird in einem einzelnen Bild erzählt. Die Szene ist von einer Laubgirlande gerahmt, in der Mitte sowie links und rechts oben sind je zwei Fähnchen bzw. Wimpel mit den drei Pfeilen angebracht. Am rechten Rand ist eine Gruppe von Kindern an einem Tisch zu sehen, die das Geschehen beobachten. Am linken Rand ist offensichtlich gerade ein Bub hinzugetreten, der hinter seinem Rücken und somit nur für den Betrachter sichtbar ein Fähnchen mit Hakenkreuz hält. Bobby Bär, fast im Mittelpunkt des Bildes, verweist mit erhobenem Arm auf die Wimpel mit den drei Pfeilen über ihm. Unterstützt wird die Geste durch die Anordnung der Hauptpersonen der Serie, nämlich Mitzi Maus und Ali Affe. Diese knien zusammen mit einem Buben links von Bobby am Boden und formen mit Ali an der Spitze ein Dreieck, das auf den Wimpel direkt über dem Affen verweist. Es scheint somit klar zu sein, dass es in dieser Geschichte um die Entscheidung zwischen Hakenkreuz und Sozialdemokratie geht. Unzweifelhaft wird auch die Einstellung von Bobby Bär deklariert. Zusätzlich und für die *Bobby-Bär*-Geschichten eher unüblich sind zwei Sprechblasen in das Bild eingefügt, es handelt sich um die Beschreibung der jeweiligen Wimpel. Dem „Viermal geht es um die Ecke!“ des Buben stellt Bobby Bär ein „Dreimal geradeaus!“ entgegen. Damit ist die Geschichte auf den Punkt gebracht, die Hauptaussage lässt sich also auch recht gut ohne den Text erkennen.

Der Text erläutert schließlich eingehender, warum es bei dieser Geschichte geht. Die Kinder des Hauses bereiten den Fensterschmuck für den 1. Mai vor. Alle Kinder sind dabei, wunden das Reisig, kleben rote Wimpel, nur einer hat sich absentiert und seine eigene Fahne gemacht. Mit dieser kommt er nun zurück und lässt die anderen raten – „Ratet was ich hier versteckte! / Viermal geht es um die Ecke!“ Bobby Bär's Antwort verrät eindeutig seine Haltung:

Dieses Rätsel ist nicht schwer, / doch ich sag's Dir ins Gesicht, / Dein ums Eck gefällt uns nicht. / Lösung ist bei uns im Haus / doch nur: Dreimal geradeaus! / Und es hat den Kindern allen / Bobby's Antwort sehr gefallen –

### Beispiel Werte



Abbildung 3: Das Ringenspiel

Auffallend oft bemüht sich Bobby Bär, anderen zu helfen, war doch Solidarität ein wesentliches Erziehungsziel der Sozialdemokraten. (Schneck, 1975, S. 90) Marianne Pollaks Vorstellung, dass „Kindern die proletarischen Werte und Ideale mittels Beispielen anschaulich gemacht werden, [müssen]“, <sup>14</sup> wird genauso umgesetzt wie Otto Glöckels Anliegen:

So wird in frühester Jugend schon das Kind praktisch darauf aufmerksam gemacht, daß es auch im eigenen Interesse auf seinen Mitmenschen Rücksicht nehmen müsse, es wird systematisch zum sozialen Empfinden und Handeln geführt. (Schneck, 1975, S. 90)

Ein Beispiel dafür ist die Episode *Bobby und das Ringenspiel* vom 4. Juni 1933 (S. 26). Die Geschichte wird in einer dreiteiligen Bilderfolge erzählt, der dazugehörige Text ist davon abgekoppelt in einer Spalte rechts oben gesetzt. Auch hier ist die Geschichte ohne Textkenntnis bzw. Lesekompetenz zu verstehen.

An einem Pfingstsonntag im Prater kommt Bobby Bär mit seinem Vater an einem Ringelspiel vorbei. Der Betreiber, ein alter Mann, beklagt die neuen Praterunterhaltungen, die sein altmodisches Holzringelspiel uninteressant gemacht haben. Bobby Bär holt seine Freunde zum Ringelspielfahren; durch ihre und vor allem Bobbys Bekanntheit – nur ein Beispiel für die Selbstreferenzialität dieser Serie – werden andere Kinder neugierig und wollen nun ebenfalls fahren. Kurzum: Es entsteht ein reger Andrang. Bobby Bär und seine Freunde spielen Kassenwart bzw. regulieren den Ansturm. Darüber hinaus sorgen sie dabei für einen sozial ausgewogenen Modus, indem die Kinder Arbeitsloser umsonst fahren dürfen, während andere, deren Eltern mehr verdienen, auch mehr bezahlen. Am Ende des Tages zieht der alte Ringelspielbetreiber Resümee: „Nie hab ich – ich muß gestehen – soviel Freud und Geld gesehen.“

In dieser Geschichte sind gleich mehrere Aspekte verpackt. Zum ersten geht es um das Mitfühlen – ein Wert, der den Vordenkern der Sozialdemokraten ein besonderes Anliegen ist.

*Bobby Bär* hat dem sozialdemokratischen Verständnis der sittlichen Freiheit entsprochen, Ungerechtigkeit erkannt und von sich aus zu ändern beschlossen. (Schneck, 1975, S. 85) Ohne auf die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umstände im großen Zusammenhang einwirken zu können, schafft er es doch, ein kleines Teilziel zu erreichen. Kindern und auch erwachsenen Lesern und Leserinnen wird damit signalisiert, dass man auch mit kleinen Schritten etwas bewirken kann. Selbst jedes einzelne Kind, das für seine eigene Fahrt und für die eines mittellosen Kindes bezahlt, hat etwas getan – der Lustgewinn muss dabei, wie nicht nur in dieser Geschichte gezeigt, keineswegs zu kurz kommen. Wichtig in diesem Zusammenhang scheint auch das Resümee des alten Mannes zu sein: nicht der Tagesgewinn, sondern die Freude wird zuerst erwähnt.

### **Exkurs: Bobby Bär unter veränderten politischen Bedingungen**

Die Figur des Bobby Bär wurde auch nach 1934 beziehungsweise 1938 weitergeführt. Dies zeigt, dass der Propagandawert der Serie erkannt worden war. In der Folge wurden die Geschichten allerdings für eigene Zwecke missbraucht. Ein besonders drastisches Beispiel zeigt, wie Kinder die Trennung zwischen nützlichem und unwertem Leben unterscheiden lernen sollen.

Am 17. August 1941 geht es um *Bobby Bär und die Elster*. Eine Elster wird erschossen, Bobby Bär trauert zunächst um das tote Tier, der Bauer erklärt ihm aber:

[...] Jede Elster ist ein Dieb! ... Schädlinge sind auszuroden [sic] [...] jede Elster schieß ich ab / Über meinem Grund und Boden / weil dazu das Recht ich hab'. / Kannst Du jetzt

noch Mitleid haben / mit dem Tier, du kleiner Tor?/ Kannst sie, wenn du willst, begraben  
/ ich werf' sie den Katzen vor!“

Bobby Bär hat seine Lektion rasch gelernt:

Ein Tier begraben, / das nur schadet, niemals nutzt? / Nein, die Katze soll es haben, / die  
das Haus vor Mäusen schützt! (*Das Kleine Blatt*, 17.8.1941, S. 10)

## Resümee

Unbestritten ist, dass Bücher zu propagandistischen Zwecken eingesetzt wurden (und werden), gleiches gilt auch für Comics und Bildgeschichten. Dies wurde für *Seicherl und Struppi*, die erfolgreiche Comicserie für Erwachsene im *Kleinen Blatt*, schon festgestellt. (Denscher, 1983, S. 13). Aber auch Kinder wurden von Propaganda nicht verschont. Die Vermutung, dass die *Bobby-Bär*-Geschichten nicht nur der harmlosen Familienunterhaltung dienen, ist naheliegend. Wie an den exemplarischen Stichproben gezeigt, haben einige Folgen teilweise explizit politische Inhalte, besonders interessant erscheinen jene Episoden, die partei- und entsprechende gesellschaftspolitische Ideen transportieren.

Hier wäre nun anzusetzen und systematisch zu untersuchen, wie weit diese Maxime des *Kleinen Blattes*: „unterhalten und instruieren“ auch auf der Kinderseite und im speziellen für *Bobby Bär* gegolten hat. Die Fragestellung für eine umfassende weitere Forschung lautet daher: Wie politisch sind diese unterhaltenden Geschichten? Und vor allem: Wie wird diese Propaganda betrieben? Wie intensiv und auf welchen Ebenen fungieren die *Bobby-Bär*-Geschichten als „heimliche“ Erzieher“? (Grünewald, 2000, S. 12) Besonders interessant scheint aber die Frage, wieweit die Erziehungsideale der Sozialdemokratie (Ziel „Neuer Mensch“) umgesetzt wurden und ob es nicht vielleicht Widersprüche dazu gibt. Schließlich gab es zum Beispiel auch hinsichtlich der Stellung der Frau am Papier die Forderung nach Gleichberechtigung, real herrschte aber zwischen Genossen und Genossinnen eine doch recht andere Situation vor.<sup>15</sup> Eine systematische Untersuchung müsste auch beachten, in welchem blattinternen Kontext die Bildgeschichten erschienen sind, ob Bezüge zum Tagesgeschehen festzustellen sind und ob es in der Abfolge der Episoden gewisse Häufungen bestimmter Themen gab.

Unabhängig davon, welche konkreten Ergebnisse diese Untersuchung haben wird, sind durch die Analyse der Bildgeschichten bzw. der gesamten Kinderseite auch allgemein neue Einblicke in das geistige Panorama der Zeit zu erwarten.

## Literatur

- Bohl, Vera (1951): Die Kinderzeitschriften in Österreich. Diss. Wien.
- Denscher, Bernhard (1983): Humor vor dem Untergang. Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930-1933. Wien: ÖBV.
- Grünewald, Dietrich (2000): Comics. Grundlagen der Medienkommunikation. Bd. 8, Tübingen: Niemeyer.
- Emanuely, Alexander / Lehmann, Brigitte (2013): Karl Ausch-Banker und Asket. Biographische Notizen. In: Emanuely, Alexander / Lehmann, Brigitte (Hgg.): Karl Ausch. Als die Banken fielen. Zur Soziologie der Politischen Korruption. Mit einem Vorwort von Ferdinand Lacina. Wien: Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft Wien 2013, S. 373-391.
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Hirsch, Bettina (1970): Marianne, Ein Frauenleben an der Zeitenwende. Wien.
- Knigge, Andreas C. (2004): Alles über Comics. Hamburg: Europa Verlag.
- Mattl, Siegfried (2010): Die Marke „Rotes Wien“. Politik aus dem Geist der Reklame. In: Kos, Wolfgang (Hg.): Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930. Wien: Czernin Verlag Wien, S. 54-63.
- Sitzungsprotokoll (1927). Verein Geschichte Arbeiterbewegung, Parteiarchiv vor 1934, Sitzungsprotokolle des Parteivorstandes.
- Perkovits, Anni / Reitmann, Fritzi (1932): Bobby-Bär Bastelbuch. Wien: Das kleine Blatt
- Pfolf, Veronika (2009). Illustrieren in den Jahren 1945-50. Der Graphiker Franz Plachy (1896-1968). In: Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich, H. 2, S. 77-83.
- Pfolf, Veronika (2011): Der Kleingärtner und das Schmutz- und Schundgesetz. „Gute“ Bildgeschichten in der Zeit der „bösen“ Comics. In: libri liberorum 12 (2011), H. 38, S. 14-20.
- Pfolf, Veronika (2013): „Und es hat den Kindern allen, Bobbys Antwort sehr gefallen“ Propaganda für Kinder: die Bobby-Bär Bildgeschichten in Das Kleine Blatt. In: medien & zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart, 3/2013, Jg. 28, 5-13.
- Rathkolb, Oliver (1988): Es ist schwer, jung zu sein. Jugend und Demokratie in Österreich 1918-1988. Wien: Jugend und Volk.
- Schneck, Peter (1975): Sozialistische Erziehung im Austrofaschismus. Der Beitrag der österreichischen Sozialdemokratie zur Pädagogik in den Jahren 1918-1934. Diss. Wien.
- Schneider, Michaela (2000): Schreiben für den „Neuen Menschen“. Die sozialdemokratische Journalistin und Politikerin Marianne Pollak 1891-1963. Dipl. Wien.
- Schneider, Michaela / Wolfsberger, Margit (2004): Marianne Pollak-Schreiben für den neuen Menschen. In: Ingrisch, Doris / Korotin, Ilse / Zwiauer, Charlotte (Hgg.): Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 151-192.
- Schreder, Stephan (1936): Der Zeitungleser. Eine soziologische Studie mit besonderer Berücksichtigung der Zeitungleserschaft Wiens als Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen

- Fakultät der Universität Basel. Wien: Eigenverlag.
- Seeblen, Georg (1994): Klare Linien, dunkle Träume. Politik und Zeitgeschichte in den franko-belgischen Comics. In: Hausmanning, Thomas / Kagelmann Jürgen (Hgg.): Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik, München, Wien: Profil Verlag, S. 100-115.
- Tesarek, Anton (1932): Der kreis schließt sich! wesen, bedeutung und führung der bobby-bär-kinder [sic]. In: Sozialistische Erziehung. 12 (1932), Nr. 6, S. 124-126.
- Uitz, Helmut (1975): Die Österreichischen Kinderfreunde und Roten Falken 1908-1938. Beiträge zur sozialistischen Erziehung. Wien, Salzburg: Geyer-Edition (Veröffentlichungen des Hist. Inst. d. Univ. Salzburg. 11).

### Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text ist eine erweiterte Version von V. Pfohl, „Und es hat den Kindern allen, Bobbys Antwort sehr gefallen“ Propaganda für Kinder: die Bobby-Bär Bildgeschichten in *Das Kleine Blatt* in: *medien & zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart*, 3/2013, Jg. 28, S. 13.
- 2 *Das Kleine Blatt* online 1927-1942: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dtkb>
- 3 Sitzungsprotokoll des Parteivorstandes, 2. Mai 1927, Verein Geschichte Arbeiterbewegung, Parteiarchiv vor 1934, Mappe 4, 1685, eingelegtes Blatt, ...Redakteur Ausch Pauschalbetrag monatl. 580 S., Zeichnerin Réthi für die Romanzeichnungen und vier illustrierte Artikel monatl. Pauschalbetrag 400 Schilling. Die übrigen beschäftigten 6 Zeichner werden nach Leistung entschädigt. Der monatl. Gesamtbetrag der Zeichnerentschädigung mit 1000 Schilling. Zu Réthi vgl. Heller, 2008, S. 368.
- 4 Sitzungsprotokoll des Parteivorstandes, 7. Feb 1927, Verein Geschichte Arbeiterbewegung, Parteiarchiv vor 1934, Mappe 4, 1659: „Der Zeichner Plachy wird mit 580 Schilling monatlich angestellt. ...“. Zu Plachy vgl. Heller, 2008, S. 366.
- 5 Der Familie von Franz Plachy möchte ich hier für viele Informationen sowie Abbildungen herzlich danken.
- 6 Vermerk im Pass: eingereist Bremerhaven 19. November 1937. (Nachlass). Plachy scheint auch von Amerika aus für das *Kleine Blatt* gezeichnet zu haben; so zeigt z. B. das Titelblatt vom 4. Juli 1937 unter der Signatur FPlachy auch die Ortsangabe New York.
- 7 Eheschein von Franz Plachy und Irma Franziska Prager vom 13.3.1922, Nachlaß. vgl. Taufschein von Irma Franziska Prager, geb. 14.3.1900, gest. 24.11.1967 vom 19.3.1900. Aus dem Taufschein geht hervor, dass ihre Mutter Jüdin, sie selbst jedoch röm. kath. war.
- 8 Beschäftigungsausweis von Franz Plachy vom 23.5.1946, Ausweis Wirtschaftsgemeinschaft bildender Künstler 1948, Mitgliedsnummer 590, Information Familie von Franz Plachy, Vgl. Pfohl, 2011, S. 14-20.
- 9 Exemplarisch für die Zielgruppe Frau ist etwa die Rubrik „Was wir wollen“ zu nennen. *Das Kleine Blatt*, 7.3.1927, S. 2.
- 10 Diese Angaben verdanke ich Erzählungen der Familie von Josefine Ausch. Zu Karl und Josefine Ausch vgl: Emanuel & Lehmann, 2013, S. 373-391.
- 11 Vgl. *Das Kleine Blatt*, Di., 1. März 1932: In der Ausgabe vom 1. März 1932 wird das 5-Jahres-Jubiläum des *Kleinen Blatt* gefeiert. Schon das Titelblatt verkündet bei einer Auflage von 208 000 Exemplaren: 600 000 Leser in Stadt und Land. Neben der Zeitung hat *Das Kleine Blatt* auch Bücher, Broschüren und Witzblätter erscheinen lassen. Eine Aufstellung auf Seite 7 zeigt, dass die „köstlichen Bobby-Bär-Bücher“ nach den Kalendern 1931 und 1932 (99.220 bzw. 67.000 Exemplare) und vor einem Kochbuch (15.000) rangieren: Das Bobby Bär Buch 1. Band ist in 12.050 Exemplaren erschienen, Band 2 brachte es bereits auf 36.000 Stück, der 3. auf 41.000, und der 4. Band auf 45.400 Exemplare.
- 12 Umfrage der Lehrlingssektion der Ledergalanteriearbeiter, vgl. Bildungsarbeit 20, 1933, 172-173, zit. nach Rathkolb, 1988, 42-44.
- 13 Bei einer Diskussion anlässlich einer Ausstellung im Wien Museum zu *Wien 1930* habe ich die Zeitzeugen gefragt, ob die Figur des *Bobby Bär* ein Begriff sei. Sowohl vom Podium aus als auch im Publikum gab es rege Resonanz, auch die weiteren Figuren der Geschichte wie Hansi Hase, Mizzi Maus wurden aufgezählt.
- 14 In: *Kinderland*, Mitteilungen des Arbeitervereins Niederösterreich, Jg. 1, Nr. 1, 1915, S. 1f, zit. nach: Schneider & Wolfsberger 2004, S. 155.
- 15 Im *Bobby-Bär Bastelbuch*, hg. von Anni Perkovits und Fritz Reitmann. Wien, *Das kleine Blatt* 1932, werden die

Kinder gezielt aufgefordert, auch vorgeblich atypische Bastelarbeiten anzugehen: „Wie steht’s übrigens mit euch Mädels? Versucht nur auch tüchtig die Laubsägerei. Das ist nicht allein eine Bubenangelegenheit, sondern etwas Lustiges für alle Kinder!“ (Seite 4); Vom Weben (z. B. für Buchhüllen). „Ihr könntet Euch ganz allein einen Webrahmen basteln. Weben ist etwas ganz besonders Feines, das nicht nur Mädels, sondern auch Buben können sollten.“ (Seite 9). Die Geschlechterrollen in den Bobby-Bär-Geschichten selbst sind ambivalenter angelegt.

Veronika Pfolz, Mag. Dr., Kunsthistorikerin, Publikationen u. a. zu Künstlerinnen und Künstlern der Zwischenkriegszeit und im Exil sowie zu Fragen der Gebrauchsgraphik.

veronika.pfolz@netway.at





# Illustrationen in Hermynia Zur Mühlens Kunstmärchen

## Illustrations in Hermynia Zur Mühlens' *contes littéraires*

Jörg Thunecke

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit den Illustrationen zu acht Märchenbänden der österreichischen Schriftstellerin Hermynia Zur Mühlen, entstanden in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren während eines Zeitraumes von ca. einem Dutzend Jahren, Illustrationen von berühmten zeitgenössischen Künstlern wie George Grosz, John Heartfield, Karl Holtz, Rudolf Schlichter und Heinrich Vogeler, die den sozialistischen Märchen der Autorin zusätzliches Interesse bei ihrer proletarischen Leserschaft, Jugendlichen und Erwachsenen gleichermaßen, verliehen.

Hermynia Zur Mühlen, Sozialismus, Kunstmärchen, Illustrationen, George Grosz, John Heartfield, Karl Holtz, Rudolf Schlichter, Heinrich Vogeler

This contribution deals with the illustrations to eight volumes of fairy tales by the Austrian author Hermynia Zur Mühlen which originated in the 1920s and early 1930s during a period of approximately a dozen years. These illustrations, by famous contemporary artists such as George Grosz, John Heartfield, Karl Holtz, Rudolf Schlichter and Heinrich Vogeler, lent additional interest to the author's socialist fairy tales among her working-class readership, adults and children alike.

Hermynia Zur Mühlen, Socialism, Literary Fairy Tales, Illustrations, George Grosz, John Heartfield, Karl Holtz, Rudolf Schlichter, Heinrich Vogeler

Die in Wien gebürtige österreichische Gräfin Hermynia Zur Mühlen (1883-1951) hat während der 1920er-Jahre insgesamt neunundzwanzig Kunstmärchen publiziert, teils in Sammel-, teils in Einzelbänden, die sämtlich von berühmten zeitgenössischen Künstlern illustriert wurden, wodurch diese Märchenbücher – die sowohl Kinder als auch Erwachsene als Zielgruppe hatten – erheblich an Interesse und Popularität gewannen und der Autorin – mehr als ihre zahlreichen, zeitgleich entstandenen Übersetzungen und Erzählungen – einen Namen machten.

### *Was Peterchens Freunde erzählen*

Mehr als alle folgenden sieben Bände erlangte der 1921 im Berliner Malik-Verlag<sup>1</sup> erschienenen Sammelband *Was Peterchens Freunde erzählen*, mit sechs Märchen, Zuspruch und Beliebtheit bei der Arbeiterschaft der Weimarer Republik, ein Buch, das von George Grosz illustriert wurde, während der 1920er-Jahre etliche Neuauflagen erlebte und heutzutage eine bibliophile Rarität ist. Der Malik-Verlag wurde Anfang März 1917 in Berlin von den Brüdern Helmut Herzfeld (der sich später John Heartfield nannte [1891-1968]) und Wieland Herzfelde (1896-1988) gegründet und war sowohl auf politische und ästhetische Avantgardekunst als auch auf kommunistische Literatur spezialisiert. Zu Beginn der 1920er-Jahre wandelte sich das Unternehmen schrittweise von einem Zeitschriften- zu einem Buchverlag; und umfasste das Programm 1920 lediglich neun Titel, so war es ein Jahr später bereits auf dreiundzwanzig Werke angewachsen. Dabei war die Bandbreite der herausgegebenen Inhalte groß und enthielt neben progressiver Gegenwartskunst literarische und politische Essayistik sowie wissenschaftliche Abhandlungen, Märchenbücher und George Grosz-Mappen.<sup>2</sup> Bei dem Band *Was Peterchens Freunde erzählen* handelte es sich um die Nummer 1 einer vierbändigen Reihe des Titels *Märchen der Armen*, von denen Zur Mühlen zwei verfasste (*Ali, der Teppichweber* war Nummer 3),<sup>3</sup> die zwischen 1921 und 1924 im Malik-Verlag erschienen: „Jedes Buch enthielt sein unverkennbares Äußeres. George Grosz, Heinrich Maria Davringhausen, John Heartfield und Otto Schmalhausen gestalteten jeweils einen Band.“<sup>4</sup> George Grosz (1893-1959) machte im Sommer 1915 die Bekanntschaft der Brüder Herzfeld, die im Frühjahr 1917 den Malik Verlag gründeten, und arbeitete anschließend eng mit ihnen zusammen, so dass letztendlich in deren Verlag „acht illustrierte Bücher sowie zwölf Mappen und Sammelbände, fast das gesamte Sammelband- und Mappenwerk von Grosz“<sup>5</sup>, erschienen. Grosz war ein begnadeter, sozial-kritischer Zeichner,<sup>6</sup> der Anfang 1919, unter dem Eindruck der Novemberrevolution, sofort KPD-Mitglied wurde (er blieb es bis 1923) und seine Kunst in den Dienst des Proletariats stellte. In den frühen 1920er-Jahren erreichte er mit *Ecce Homo* (1923) einen ersten Schaffenshöhepunkt, nachdem bereits 1921 – als er die Illustrationen für *Was Peterchens Freunde erzählen* schuf – ein sehr produktives Schaffensjahr für ihn gewesen war und *Das Gesicht der herrschenden Klasse* im Malik-Verlag erschien. Grosz hatte zu dem Zeitpunkt also bereits „einen festen, klaren Zeichenstil erreicht, der als bewußte Tendenzkunst im kommunistischen Sinne bezeichnet werden kann.“ (Fischer, 78)

Die sechs Märchentitel lauten (in Klammern der jeweilige Seitenhinweis auf die Grosz'schen Illustrationen): *Was die Kohle erzählt* (7), *Was die Streichholzschachtel erzählt* (13), *Was die Flasche erzählt* (17), *Was die Bettdecke erzählt* (keine Abb.), *Was der*

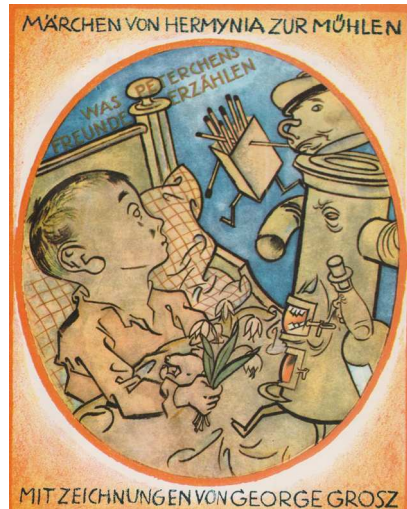


Abb. 1: *Was Peterchens Freunde erzählen – Sechs Märchen* (Berlin: Malik-Verlag (1921)), Umschlag illustriert von George Grosz.

*Eisentopf erzählt* (25 & 27) und *Was das Schneeglöckchen erzählt* (keine Abb.). Außer der wunderbaren, farbigen Illustration des Buchumschlags – einer Collage der oben genannten Gegenstände – sowie sechs schmückenden Anfangsbuchstaben (Initialen) handelte es sich also insgesamt um lediglich fünf Schwarzweiß-Zeichnungen, von denen hier im Rahmen einer kurzen Interpretation des Märchens *Was der Eisentopf erzählt* kurz die beiden zu diesem Märchen gehörigen Grosz'schen Illustrationen analysiert werden sollen. Nach den anthropomorphen Erzählungen<sup>7</sup> der Kohle, der Streichholzschachtel, der Flasche sowie der Bettdecke wird der Eisentopf von den anderen Gegenständen im Hause des armen Peter, der mit gebrochenem Bein tagsüber alleine im Bett liegt, während seine Mutter arbeiten geht, aufgefordert, nunmehr seinerseits eine Geschichte zum Besten zu geben. Es handelt sich hierbei um einen schmucken Eisentopf, der einst in der Küche vornehmer Leute seine Existenz fristete, bis er ein Leck bekam, entsorgt wurde und bei einer Armenfamilie landete, die ihn wiederum angesichts eines Notfalles an einen Trödler verkaufte, von welchem ihn Peters Mutter erwarb. Kern der Bin-nenerzählung ist die Gegenüberstellung der Lebensbedingungen der Armen und der Reichen:

Vornehme Leute nennt man jene Menschen, die von der Arbeit anderer leben und selbst keinen Finger rühren; darauf bilden sie sich auch sehr viel ein und glauben, sie seien besser als jene, die arbeiten. Ich selbst lebte in der Küche. Ach, wie gut roch es da, was für herrliche Speisen wurden gekocht, wieviel aßen die vornehmen Leute! Hier [d.h. bei Peter] wird in zehn Tagen nicht so viel gegessen wie dort bei einer Mahlzeit. Dabei weiß ich gar

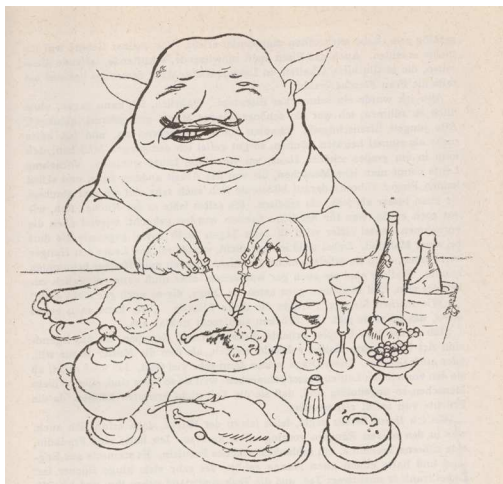


Abb. 2: ‚Was der Eisentopf erzählt‘, in: *Was Peterchens Freunde erzählen – Sechs Märchen* (Berlin: Malik-Verlag (1921), S. 25, illustriert von George Grosz.

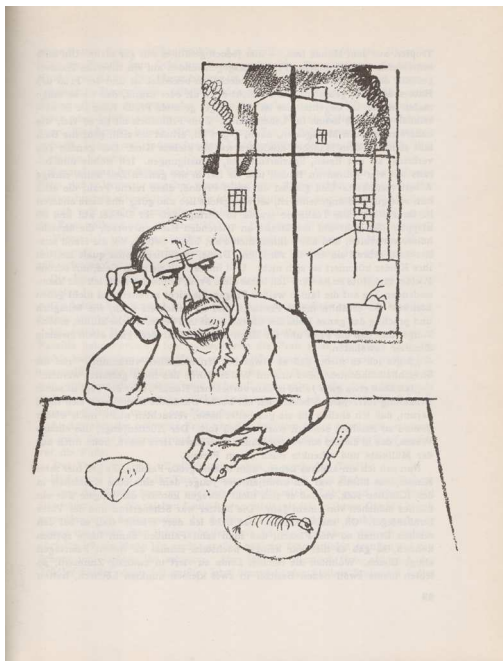


Abb. 3: ‚Was der Eisentopf erzählt‘, in: *Was Peterchens Freunde erzählen – Sechs Märchen* (Berlin: Malik-Verlag (1921), S. 27, illustriert von George Grosz.

nicht, wo die reichen Leute den Hunger hernehmen, denn sie arbeiten nicht, tun nichts, wovon man Hunger bekommen könnte. (26)<sup>8</sup>

Man vergleiche damit die Lebensumstände der zwölfköpfigen Armenfamilie (der Vater ist Straßenfeger, die Mutter Wäscherin):

Gab es bei den reichen Leuten so viel Fleisch, daß man zehn Familien damit hätte speisen können, so gab es hier gar keines; höchstens einmal an hohen Feiertagen einige Bissen. Wohnten die reichen Leute zu viert in zwanzig Zimmern, so lebten meine zwölf neuen Besitzer in zwei kleinen dunklen Löchern, hatten keine Betten; keine weichen Stühle. Am ärgsten war es im Winter. Bisweilen hatte die Familie kein Geld um Kohle zu kaufen. Dann weinten die kleinen Kinder vor Kälte. [...] Wenn die reichen Leute im Winter spazieren gehen oder -fahren, so tragen sie große Pelze, durch die die Kälte nicht eindringen kann, die Armen jedoch, die den ganzen Tag in Schnee und Wind arbeiten müssen, haben nur fadenscheinige Kleider, durch die der Frost bis in ihre Knochen kriecht. (29)

Wie schon der Reihen-Titel *Märchen der Armen* andeutet, sind keine phantasievollen Luftschlösser zu erwarten. „Hermynia Zur Mühlen nutzte [...] das Märchen, um Ursachen der Ausbeutung und des Klassenkampfes für Kinder verständlich darzustellen.“ (Faure, 203)

George Grosz hat diesen Gegensatz der Lebensumstände satirisch gekonnt illustriert, indem er einerseits einen reichen Familienvater als fettes Schwein darstellt, der an einem überladenen Esstisch diniert, auf dem sich sämtliche nur erdenkliche kulinarische Speisen und Getränke befinden, und andererseits, als Kontrast, einen armen, abgehärmten Familienvater – vor dem Hintergrund von Mietskasernen und Fabrikschlotten –, der vor einem fast leeren Tisch sitzt, auf dem lediglich eine Fischgräte sowie ein Brotknust sichtbar sind. Grosz bewies damit – wie auch andere sozialkritische Maler der frühen 1920er-Jahre –, dass er die Kunst gemeistert hatte, „Herrscher und Beherrschte, Satte und Hungernde gegenüberzustellen.“ (Fischer, 79)

\*

## **Märchen**

Hermynia Zur Mühlens zweiter Märchenband – in chronologischer Reihenfolge – trug den schlichten Titel *Märchen* und wurde 1922 in Berlin bei der Vereinigung Internationaler Verlags-Anstalten publiziert. Er bestand aus vier Märchen (in Klammern der jeweilige Seitenhinweis auf die Holtz'schen Illustrationen): *Der Rosenstock* (Vorspann [farbig], 4, 8, 10), *Der Spatz* (16a [farbig], 18, 19, 20, 25, 26a [farbig], 29, 34), *Der kleine graue Hund* (Umschlag [farbig] & 37, 38, 41, 43,



Abb. 4: *Märchen* (Berlin: VIVA = Vereinigung Internationaler Verlags-Anstalten 1922), Umschlag illustriert von Karl Holtz.

45, 46, 48, 49, 52, 53) sowie *Warum?* (58, 59, 61, 62, 63, 64, 66a [farbig], 69),<sup>9</sup> die von dem bekannten deutschen Grafiker, Zeichner und Karikaturist Karl Holtz (1899-1978) illustriert wurden. Von den insgesamt 31 Illustrationen – vier davon farbig – soll an dieser Stelle lediglich auf eine zu Beginn des Märchens *Der kleine graue Hund* näher eingegangen werden (37), da diese besonders gut Holtz' sozialkritische Einstellung veranschaulicht. Bei dem *Kleinen grauen Hund* handelt es sich um eine Geschichte, die gegen ca. Mitte des 19. Jahrhunderts im tiefen Süden der USA spielt. Ein reicher Plantagenbesitzer findet einen hässlichen Köter in seinem Reitstall und befiehlt seinem Kutscher, das Tier zu ersäufen. Dieser hat Mitleid mit dem Tier und schenkt es einem kleinen Negerknaben namens Benjamin, das Kind eines besonders tüchtigen Arbeiterehepaars. Bald danach kommt die Tochter des reichen Mannes, die im Norden der USA wohnhaft ist, zu Besuch und bittet ihren Vater um eine Negerklavin. Ihr Wunsch wird erfüllt, und Hannah, die Mutter Benjamins, muss die junge Frau als Dienerin begleiten, während Benjamins Vater namens Tom gleichzeitig an einen anderen Sklavenbesitzer verkauft wird. Das verwaiste Kind bleibt alleine zurück, wird einer lieblosen Nachbarsfrau zugeteilt und muss zudem täglich harte Arbeit auf der Zuckerrohrplantage verrichten. In seiner Not redet er mit dem Hund, und ein Wunder geschieht: die beiden verstehen einander, und der Hund verspricht Benjamin, ihm beizustehen; denn „wenn die reichen Menschen gegen die armen Menschen wie wilde Tiere sind, so müssen die

Tiere ihnen helfen.“ (44) Daraufhin beschließen sie, gemeinsam in den Norden zu fliehen und machen sich bei Nacht auf den Weg, werden jedoch von den Häschern des Plantagenbesitzers verfolgt und entkommen nur, weil sich ein Alligator, auf Fürsprache des Hundes, bereit erklärt, sie auf eine Flussinsel zu retten. Der Hund argumentiert folgendermaßen gegenüber dem Alligator:

Du weißt gewiß, kluges und mächtiges Tier, daß der reiche Mensch viel erbarmungsloser gegen den armen Menschen ist, als dies das wildeste Tier zu sein vermag. Das kommt daher, weil es kein gefräßigeres Tier gibt, als den Menschen. Er wird nie satt, will immer mehr: Essen und Trinken und Häuser, vor allem aber Gold. Dies macht ihn so grausam. Mein kleiner Freund, der ein armes Kind ist, mußte für einen reichen Mann arbeiten, wurde von seinen Eltern getrennt, blutig geschlagen. Ich riet ihm zu fliehen. Und nun bitten wir dich, hilf uns, denn jeden Augenblick können die Diener des reichen Mannes hier erscheinen und meinen kleinen Freund einfangen. (47)

Hund und Junge entkommen auf diese Art zunächst den Häschern und treffen auf der Flucht einen weißen Mann mit Pferd und Wagen aus dem Norden, der bereit ist, ihnen weiter zu helfen. Dieser Fluchtversuch misslingt dann jedoch fast, als ein weiterer Häscher mit einem Bluthund auftaucht und versucht, Benjamin einzufangen, was allerdings fehlschlägt, da der Hund den Aufseher angreift und dem weißen Mann mit Benjamin genügend Zeit verschafft zu fliehen, dies jedoch mit dem eigenen Leben bezahlt.

Karl Holtz' erste – von zehn – Schwarzweiß-Illustration (37)<sup>10</sup> zu diesem Märchen liefert einen eindrucksvollen Einblick in die damaligen Verhältnisse auf Plantagen in den Südstaaten der USA: ein Aufseher, mit einer Peitsche bewaffnet, überwacht eine Gruppe von Negerklaven bei der Zuckerrohrernte. Der feiste Mann, in Anzug und Hut, beobachtet die oberkörperfreien Arbeiter scharf, zweifelsohne jederzeit bereit, diejenigen zu züchtigen, die nicht angestrengt genug arbeiten. Zur Mühlen kommentierte dieses Bild folgendermaßen:

In den Zuckerpflanzungen arbeiteten hunderte von Negern, Männer und Frauen, und die Neger gehörten alle dem reichen Mann, der sie auf dem Markt wie ein Stück Vieh gekauft hatte, denn diese Geschichte hat sich vor langer Zeit ereignet, in jenen Tagen, da es in Amerika noch Sklaven gab. Der reiche Mann konnte mit seinen Sklaven tun, was er wollte. War er böser Laune, so ließ er sie auspeitschen, wagten sie gegen die schlechte Behandlung Einspruch zu erheben, so gab es eine noch grausamere Strafe: der Sklave wurde nackt ausgezogen, ganz mit Honig bestrichen, in der Nähe eines Bienenstocks an einen Baum gebunden. Der Duft des Honigs zog die Bienen an, diese kamen in großen Schwärmen herbei, setzten sich auf den Körper des Sklaven, sogen den Honig ein, stachen den Gefesselten, bis er vor Schmerz zusammenbrach. (38)



Karl Holtz (1899-1978) war gebürtiger Berliner und von Beruf Pressezeichner (1919-1929). Seit Ende des Ersten Weltkrieges war er vorwiegend politisch-polemischer Karikaturist, der die Zeichenfeder als Waffe einsetzte. Diese Arbeit überlagerte sich mit seinem sonstigen künstlerischen Schaffen als Buchillustrator, Graphiker und Maler; letztendlich ist er jedoch fast ausschließlich als Karikaturist in Erinnerung geblieben. 1933 erhielt er von den Nazis sofort nach der Machtergreifung Berufsverbot,<sup>11</sup> und 1948 wurde er in der sowjetischen Besatzungszone in Bautzen wegen einer Stalin-Karikatur inhaftiert und erst 1956 begnadigt. (Schütte, 123-24) Seine Motive waren hauptsächlich Menschen, Städte und Landschaften. Wolfgang Schütte meinte, Holtz habe allerdings später – als Bürger der DDR – seinen Arbeiten aus der Weimarer Zeit übervorsichtig gegenübergestanden. (Schütte, 117-24) Die Gründe dafür sind wohl nicht nur im ausgebliebenen künstlerischen Erfolg seiner Anfangsjahre zu suchen, sondern auch in den einschneidenden politischen Erfahrungen seines Lebensweges. Er wurde am Ende des 19. Jahrhunderts in Berlin als Sohn eines Dienstmädchens geboren und kann somit, von seiner Herkunft her, als echt proletarisch eingestuft werden. Sein berühmtester Lehrer – übrigens auch der von George Grosz – war Emil Orlik (1870-1932). Die Ausbildungszeit in den schwierigen Weltkriegsjahren zwang ihn früh zu Berufsarbeit, und schon ab 1916 belieferte er Zeitschriften mit humoristischen Zeichnungen. Nach Kriegsende erlebte Holtz die Revolutionswirren, und bereits im Dezember 1918 erschienen seine ersten Nachkriegs-Karikaturen. Er stand weit links und arbeitete mit bissigem Engagement für verschiedene Publikationen des roten Spektrums (so z.B. für die *Rote Fahne*), bis er dann 1923 Mitarbeiter bei einigen sozialdemokratischen Blättern wurde, so z.B. bei dem im Dietz Verlag erscheinenden Wochenblatt *Lachen links*. (Schütte, 119) Erwähnung verdient ferner seine Mitarbeit bei der *Pleite* und beim *Gegner*, beides Zeitschriften des Malik-Verlags, (Schütte, 119) sowie ab 1927 für den *Wahren Jacob*. Da diese sich für die Republik und gegen die Kommunisten einsetzten, entstand hier eine politische Bruchstelle im Leben Karl Holtz', die für sein späteres Wirken im Ostteil Deutschlands negative Bedeutung haben sollte, gleichwohl er damals auch für den *Knüppel*, eine satirische Zeitschrift der KPD, und ab 1927 für dessen Nachfolger, *Eulenspiegel*, Beiträge lieferte. (Schütte, 119) Die für seine Berliner Großstadtgraphik entscheidenden Prägungen hat er jedoch schon in früher Jugend und in der Notzeit der Nachkriegsjahre aus unmittelbarer Anschauung erhalten. Sein Erlebnisraum war Berlin als Arbeiterstadt.

In diesem Sinne ist deshalb auch die hier ausgewählte Illustration zu Hermynia Zur Mühllens Märchen *Der kleine graue Hund* Ausdruck von seiner genauen, nüchternen Bestandsaufnahme des Plantagenlebens in den Südstaaten der USA Mitte des 19. Jahrhunderts, und jede dort abgebildeten Figur – man vergleiche dazu auch Holtz'



Abb. 5: ‚Der kleine graue Hund‘, in: *Märchen* (Berlin: VIVA = Vereinigung Internationaler Verlags-Anstalten 1922), S. 37, illustriert von Karl Holtz.

farbige Illustration des Buchdeckels, welche die anfängliche Begegnung zwischen Hund und Negerjungen darstellt – steht präzise für die Not und Hoffnungslosigkeit der ausgebeuteten Negerklaven, während der gewaltbereite Aufseher ebenfalls lupenscharf erfasst wird. Der Gesamteindruck ist somit pralle Lebensfülle und Ausdruck einer faszinierenden – gleichwohl negativen – Wirklichkeit, die sich leider auch in den 1920er-Jahren nur marginal zum Besseren verändert hatte.<sup>12</sup>

\*

### *Ali, der Teppichweber*

Zur Mühlens dritter Märchenband, *Ali, der Teppichweber*, erschienen 1923 wiederum im Malik-Verlag,<sup>13</sup> als Nummer 3 der bereits oben erwähnten Reihe *Märchen der Armen*, wurde von John Heartfield illustriert. Er bestand aus fünf Märchen (in Klammern der jeweilige Seitenhinweis auf die Heartfield'schen Illustrationen): *Ali, der Teppichweber* (Vorspann & 15), *Der Störenfried* (16), *Der Knecht* (29, 31, 33), *Die Brillen* (38) sowie *Aschenbrödel* (keine Abb.), ein Märchenspiel in Dialogform, wohl in Anlehnung an das bekannte Märchen der Gebrüder Grimm. Heartfield – zu diesem Zeitpunkt bereits ein bekannter Künstler und Mitgründer des Malik-Verlags, wo Hermynia Zur Mühlen u.a. zahlreiche Übersetzungen von Romanen des bekannten amerikanischen Schriftstellers Upton Sinclair (1878-1968) veröffentlichte<sup>14</sup> – trug, außer der herrlichen Umschlaggestaltung, sieben Illustration zu diesem Band bei, von denen hier auf die erste, zu dem Märchen *Der Knecht*, etwas näher eingegangen werden soll.

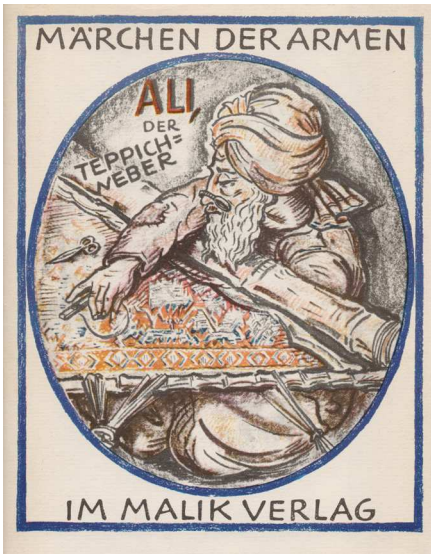


Abb. 6: *Ali, der Teppichweber* – *Fünf Märchen* (Berlin: Malik-Verlag 1923), Umschlag illustriert von John Heartfield.

In einem abgelegenen Dorf, dessen Bewohner mühselig vom Holzverkauf eines nahe gelegenen Waldes leben, gibt es einen Eigenbrötler, der bei den Dorfbewohnern als ‚Zauberer‘ verschrien, in Wirklichkeit jedoch ein genialer Erfinder ist, dem es nach vielen Jahre gelingt, eine Maschine zu entwickeln, die Baumstämme im Bruchteil der gewöhnlich Handarbeitszeit zu zersägen in der Lage ist. Nach Fertigstellung führt er den Dorfbewohnern die Maschine vor und schenkt sie ihnen, auf dass sie ein besseres Leben führen könnten, nicht jedoch ohne die Warnung: „Ich schenke euch einen Knecht, aber seht zu, daß aus dem Knecht nicht ein Herr werde, denn er wäre ein unarmherziger Herr, der euer und eurer Kinder Leben verschlingen würde“; denn „[s]olange dieser Knecht *euch allen* gehört, wird er ein guter Knecht sein, der euch beisteht; sollte er aber einmal einem *einzelnen* gehören, so wird er zum bösen Herrn werden“ (26) Nachdem er anschließend den Dorfbewohnern das Versprechen abgenommen hat, dass der ‚Knecht‘ auf ewige Zeiten das Eigentum der ganzen Gemeinde bliebe, und seinen Sohn zum Hüter der Maschine ernannt hat, stirbt er. Danach kommen für das Dorf frohe Zeiten und es wird in der Umgebung das ‚glückliche‘ genannt. Eines Tages jedoch kommt ein Fremder aus der nahegelegenen Stadt, und nachdem die Dorfbewohner ihm stolz die Maschine vorgeführt haben, gelingt es ihm, diese mittels Bestechung und Überredung zu erwerben. Er verspricht den Einheimischen: „Der Knecht wird in eurem Dorf bleiben und weiterarbeiten. Ihr werdet es viel besser haben, als zuvor, denn ich werde euch Arbeit geben und jede Woche bekommt ihr euren Lohn,

braucht nicht erst zu warten, bis das Holz fortgeschafft wird. Alle Mühen, alle Lasten übernehme ich, aus Liebe zu euch‘.“ (28) Bald nach Erwerb der Maschine ändert der Fremde jedoch seine Einstellung den Dorfbewohnern gegenüber: „Nun hörte man von ihm kein gutes Wort mehr, er befahl [...]“ (30), denn aus freien Menschen werden Lohnarbeiter. Er baut sich ein herrliches Schloss und duldet keinen Widerspruch; vielmehr müssen die Arbeiter wortwörtlich nach seiner Pfeife tanzen, Aufsässige werden umgebracht, der Sohn und Hüter der Maschine als ‚Feind‘ aus dem Dorf verbannt, Streikbrecher eingeschleust und schließlich alle Arbeiter entlassen, nachdem sie sich weigerten, eine Gehaltskürzung zu akzeptieren. Auf ihrem Wege in die Verbannung stoßen sie sodann auf den Sohn des Erfinders und beklagen sich bei diesem bitterlich, sein Vater hätte ihnen ein ‚unheilvolles Geschenk‘ gemacht, worauf dieser ihnen entgegnet: „Schmäht meinen Vater nicht. Was er tat, geschah aus Liebe zu euch, und sein Geschenk war gut und nützlich, solange es *allen* gehörte. Erst in der Hand eines *einzelnen* wurde es zum Fluch‘.“ (33) Mit anderen Worten, das Unglück der Dorfbewohner wurde durch die Änderung der Besitzverhältnisse hervorgerufen, indem das Produktionsmittel, die Sägemaschine, von Gemein- ins Privateigentum überging.

Zur Mühlen hat sich somit in diesem Märchen einerseits stark gemacht für kollektive kommunistische Produktionsmethoden, andererseits die von skrupellosen, kapitalistisch-orientierten Fabrikbesitzern praktizierten privatwirtschaftlichen Besitzverhältnisse energisch verurteilt. Trotz des negativen Ausgangs der Geschichte für die Dorfbewohner fällt am Ende – wie so oft in den Erzählungen der Autorin – allerdings ein Lichtblick auf die Zukunft, als der Sohn des Erfinders einen Spruch seines Vaters zitiert: „Was die Alten fortwarfen, werden die Jungen aufheben“ und den niedergeschlagen Dorfbewohnern prophezeit: „Was die Alten falsch machten, werden die Jungen richtig machen. Aus dem Herrn der Alten, wird der Knecht der Jungen‘.“ (33) Womit die Autorin voller Optimismus zu verstehen gab, dass ihrer Meinung nach die Zukunft dem Kommunismus gehöre.

John Heartfield (1891-1968) – eigentlich hieß er Helmut Herzfeld, anglierte jedoch seinen Namen während des Ersten Weltkriegs aus Protest gegen die deutsche England-Propaganda – war Maler, Graphiker und Bühnenbildner, ein Pionier an der Schnittstelle zwischen Kunst und Medien und gilt landläufig als der Erfinder der politischen Fotomontage (vgl. dazu die berühmte Montage ‚Nach zehn Jahren: Vater und Söhne‘ [1924]),<sup>15</sup> ferner Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Pleite*. Gegen Kriegsende etablierte er sich als einer der Hauptrepräsentanten der Dada-Bewegung, schwenkte dann allerdings über zur „Tendenzkunst im Dienste der revolutionären Sache“,<sup>16</sup> nachdem er Anfang Januar 1919, sofort nach der Parteigründung, KPD-Mitglied geworden war. Die ab 1921 von ihm entworfenen Schutzumschläge und Bucheinbände für den Malik-Verlag und andere Verlage

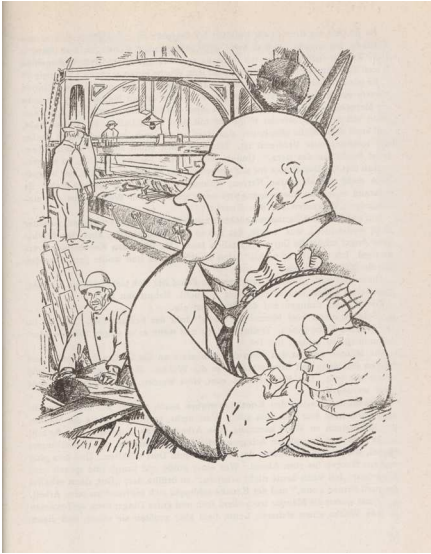


Abb. 7: ‚Der Knecht‘, in: *Ali, der Teppichweber – Fünf Märchen* (Berlin: Malik-Verlag 1923), S. 29, illustriert von John Heartfield.

zeichneten sich teils damals schon durch ihre Fotomontagetechnik aus, Einbände, die gelegentlich zu politischen Plakaten wurden (Töteberg, 46) und sehr angesehen waren, wie ja auch im Falle des Umschlags von *Ali, der Teppichweber* ersichtlich. Außerdem wurde er Ausstattungsleiter der Reinhardt-Bühnen in Berlin unter Erwin Piscator (dem Gründer des ‚proletarischen Theaters‘ [1919]) und 1923 Mitarbeiter der Satirezeitschrift *Der Knüppel*.

Heartfield erste Schwarzweiß-Illustration zu Zur Mühlens Märchen *Der Knecht* (29) stellt einen fetten Kapitalisten dar, der einen riesigen Geldsack umklammert, während im Hintergrund etliche Arbeiter – d.h. seine Lohnsklaven – eifrig beschäftigt sind, die Sägemaschine zu bedienen, deren ‚Herr‘ sie eigentlich hätten sein sollen. Der Kontrast zwischen dem feisten Geschäftsmann im Anzug sowie steifem Hemdskragen – der das halbe Bild einnimmt – und den erschöpft aussehenden, schäbig gekleideten Arbeitern ist äußerst krass und war sicher dazu geeignet, selbst Kindern den Unterschied zwischen Ausbeutern und Lohnsklaven zu verdeutlichen.

\*

*Das Schloß der Wahrheit*

Abb. 8: *Das Schloß der Wahrheit* – Ein Märchenbuch (Berlin-Schöneberg: Verlag der Jugendinternationale 1924), Umschlag illustriert von Karl Holtz.



Hermynia Zur Mühlens vierter Märchenband, *Das Schloß der Wahrheit* aus dem Jahre 1924, wurde erstmals beim Berliner Verlag der Jugendinternationale, einem 1921 gegründeten und der KPD nahestehendem Unternehmen, publiziert.<sup>17</sup> Der Band besteht aus zehn Märchen (in Klammern der jeweilige Seitenhinweis auf die Holtz'schen Illustrationen): *Der Zaun* (Vorspann & 6, 8a, 9), *Die Affen und die Peitsche* (11), *Das Schloß der Wahrheit* (15, 16a, 17, 19, 22), *Die Bundesgenossin* (24a, 26), *Der Droschkengaul* (29, 31), *Die Wundermauer* (35, 37, 39, 40a), *Der Besen* (43, 45), *Nachtgesicht* (47, 48a) *Die drei Freunde* (53) sowie *Die Brücke* (56a, 58). Der bereits oben erwähnte Karl Holtz trug, außer der Umschlaggestaltung, fünfundzwanzig Illustration zu diesem Band bei, von denen hier auf die letzte zu dem Märchen *Die Wundermauer* näher eingegangen werden soll.

Das Märchen spielt vor langer Zeit in einem fernen Land. Dort herrscht ein weiser alter Mann, der von der Bevölkerung zum Verwalter des Gemeingutes gewählt worden ist. Sämtliche Nahrungsmittel und alle Gebrauchsgegenstände werden in großen Hallen aufbewahrt und kostenlos an die Einheimischen abgegeben. Eines Tages nun stirbt der alte Verwalter, rät seinen Mitbewohner jedoch vor seinem Tode, an seiner statt einen Verwaltungsrat zu wählen, ermahnt sie allerdings gleichzeitig, sicher zu stellen, dass sich keine Selbstsucht einschleiche. Noch vor der Wahl erscheint plötzlich ein reicher Fremder, begleitet von einem listigen Berater, der die Einheimischen überzeugt, dass sie seinen Herrn – der sich als der

Sohn des verstorbenen Verwalters herausstellt und als ‚König‘ bezeichnet wird – zum neuen Verwalter wählen sollten, was auch geschieht. Dieser Sohn des alten Verwalters, namens Schulik, ist jedoch äußerst habgierig und bedauert bald, dass alle Waren in den Lagerhallen der Bevölkerung frei zur Verfügung stehen. Sein Berater erschafft daraufhin eine durchsichtige ‚Wundermauer‘ – aus Glas, wie sich später herausstellt –, so dass die Leute keinen freien Zugang mehr zu den Sachen haben. Schulik verkündet zudem der versammelten Bevölkerung:

„Meine Untertanen, es ist euch bis jetzt allzu gut gegangen. Ihr habt wenig gearbeitet und gut gelebt. Das verdirbt den Charakter des Menschen. Ich, euer König, bin um das Heil eurer Seelen besorgt und da ich weiß, daß Leiden der Seele zuträglich sind, wird meine Gnade euch mit Leiden speisen. Die offenen Hallen sind nun von einer Wundermauer geschützt, die nichts zu zerstören vermag. Jeder von euch wird für seine Arbeit ein Stück Papier erhalten und für dieses Papier werdet ihr aus den Hallen Waren bekommen. [...] So wird der Wohlstand des Landes wachsen, ohne daß ihr, wie bisher, durch zu viel Glück an eurer Seele Schaden leidet.“ (36)

Widerstand gegen diese Maßnahmen wird mit Gewalt gebrochen, und Schulik gelingt es, mittels Export der überschüssigen Waren, sein Vermögen weiter zu vermehren. Die Einheimischen jedoch werden zu einem Volk von Bettlern, die in Lumpen und hungernd ihr Leben fristen. Ferner kommen von auswärts in weiß und schwarz gekleidete Prediger ins Land, die die ‚Wundermauer‘ zu einem Heiligtum erklären und behaupten, nichts könne sie zerstören. Eines Tages jedoch, als mehrere Kinder, die gerade in einem Steinbruch gespielt haben, hungernd und sehnsüchtig vor den Leckerbissen jenseits der Mauer stehen, spricht plötzlich ein Stein zu einem der Jungen: „Dort, wo die Menschen härter und böser als Steine sind, erwacht in den Steinen ein Herz und sie helfen den Elenden. Ich will euch retten. Nimm mich in die Hand, großer Knabe, und schleudere mich gegen die Wundermauer!“ (40) Es handelt sich hierbei – wie so oft in Zur Mühlens Kunstmärchen – um einen anthropomorphischen Einschub (der Stein bedient sich der menschlichen Sprache), und als der Bube dessen Aufforderung nachkommt, zerbricht die Glasmauer und die Bevölkerung kann sich wieder uneingeschränkt in den Hallen gelagerten Waren bedienen. Mit anderen Worten: „Wieder war das Volk sein eigener Herr. Die schwarz- und weißgekleideten Betrüger flohen, Schulik aber und der fuchsgesichtige Mann, deren Habgier alles Unglück verschuldet hatte, wurden auf dem Marktplatz an jenen Galgen gehängt, den sie für das Volk hatten errichten lassen.“ (40)

Bei Karl Holtz' das Märchen von der ‚Wundermauer‘ abschließenden Illustration (40a) handelt es sich um eine höchst eindrucksvolle, stimmungsgeladene Schwarzweiß-Zeichnung, die allerdings nicht so sehr direkten Bezug auf die spezifischen Ereignisse der dazu gehörigen Geschichte nimmt, sondern eher der revolutionä-

Abb. 9: ‚Die Wundermauer‘, in: *Das Schloß der Wahrheit – Ein Märchenbuch* (Berlin-Schöneberg: Verlag der Jugendinternationale 1924), S. 40a, illustriert von Karl Holtz.



ren Stimmung an deren Ende Rechnung trägt. Denn auf diesem Bild sieht man zu allem entschlossene, mit Knüppeln und Lanzen bewaffnete Männer und Jugendliche beim Angriff auf eine kapitalistische Einrichtung, so dass – wie es im Märchen heißt – noch am gleichen Tage alle Hindernisse überwunden und „die Hungernden satt [wurden], die Zerlumpten bekleidet, die Kranken in weichen Betten [lagen].“ (40) Das Bild ist Ausdruck von Holtz’ nüchterner und genauer Bestandsaufnahme der Aufständischen. Jede der abgebildeten Figuren steht einerseits präzise für Armut und Not, deren Hoffnungslosigkeit andererseits jedoch durch den Optimismus der Arbeitertypen, die lupenscharf erfassten werden, relativiert wird. Der Gesamteindruck ist pralle Lebensfülle und somit beispielhaft für Holtz’ Vorwegnahme der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Das Bild hat allerdings etwas Gewalttätiges an sich, und von allen Illustrationen zu den neunzehn Märchen Zur Mührens ist es wohl am ehesten Ausdruck der Umsturzstimmung bei der deutschen Arbeiterschaft während der Weimarer Republik, der Holtz hier künstlerisch auf hervorragende Weise Rechnung getragen hat.

\*

Ebenfalls im Berliner Verlag der Jugendinternationale erschienen im Jahre 1927 (‚Roter Trommler. Erzählungen und Märchen für das Arbeiterheim‘, Nr. 2, 4 & 6)



gleich drei Märchenbücher Hermynia Zur Mühlens, diesmal jeweils als Einzelband (in Klammern der jeweilige Seitenhinweis auf die Schlichter'schen Illustrationen): *Der Muezzin* (Umschlag & 7, 23),<sup>18</sup> *Die Söhne des Aischa* (Umschlag & 9,12, 33)<sup>19</sup> sowie *Said der Träumer* (Umschlag & 7, 15, 29).<sup>20</sup> Illustriert wurden alle drei Bände von Rudolf Schlichter (1890-1955), ein enger Mitarbeiter von John Heartfield, Wieland Herzfelde und George Grosz, gegen Ende der 1920er-Jahre einer der wichtigsten Vertreter der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Es soll hier nunmehr – nach einer Analyse der drei Märchen<sup>21</sup> – jeweils ein Beispiel der Illustrationen Schlichters näher untersucht werden.<sup>22</sup>

In dem 1933 beim Verlag der Jugendinternationale (Berlin) erschienenen Sammelband *Schmiede der Zukunft*<sup>23</sup> veröffentlichte Hermynia Zur Mühlen fünf Märchen, von denen die drei oben erwähnten bereits in den späten 1920er-Jahren publiziert worden waren. Allen drei Märchen gemeinsam ist, dass es sich um Rahmenerzählungen mit dem gleichen Märchenerzähler – Mohammed Ali – handelt und dass sie in Kairo nach Ende des Ersten Weltkrieges angesiedelt sind, d.h. zu einer Zeit vor 1922, als Ägypten noch britisches Protektorat war. In diesen Märchen betont die Autorin damit deren ‚Internationalität‘, gleichwohl sich eine derartige Entwicklung bereits in einigen ihrer Märchen in *Das Schloß der Wahrheit* (1924) nachweisen lässt. Mit anderen Worten, in diesen späten Märchen nahm die Autorin lediglich indirekt Bezug auf ‚heimatliche‘ Zustände; denn ihr war ganz offensichtlich daran gelegen, inhaltlich gezielt eine Art von Gegengewicht zu engen, oft nationalistisch gestalteten Kindererzählungen zu kreieren, d.h. Märchen zu schreiben, deren politische Botschaft potenziell weltweit Geltung erlangen und der proletarischen Jugend – aber auch Erwachsenen – *aller* Ländern kommunistisches Gedankengut nahebringen könnte. Also *nicht* rückwärts gerichtete Reflexionen auf Zustände der engeren Heimat, sondern das vorwärts schauende internationalistische Motto des *Kommunistischen Manifests* ‚Proletarier aller Länder, vereinigt euch!‘ (1848) war die treibende Kraft in diesen späten Kunstmärchen Zur Mühlens, die sie jeweils ideologisch ‚aufgeladen‘ hat, wie den nachfolgenden Ausführungen entnommen werden kann.

### *Der Muezzin*

Mohammed Ali, der Erzähler des eponymen Märchens *Der Muezzin*, wird bei Sonnenuntergang auf einem Kairoer Marktplatz sitzend geschildert, wo ihn englische Soldaten beobachten, die sich fragen, ob der Mann wohl ein Sicherheitsrisiko darstelle, jedoch zu dem Schluss kommen: „Nichts Gefährliches: Ein Märchenerzähler. Ein merkwürdiges Volk, das sich wie Kinder an Märchen erfreut.“ (M, 3)

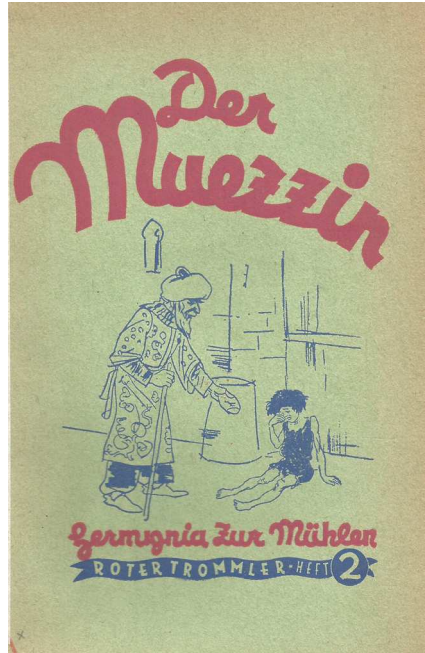


Abb. 10: *Der Muezzin* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927), Umschlag illustriert von Rudolf Schlichter.

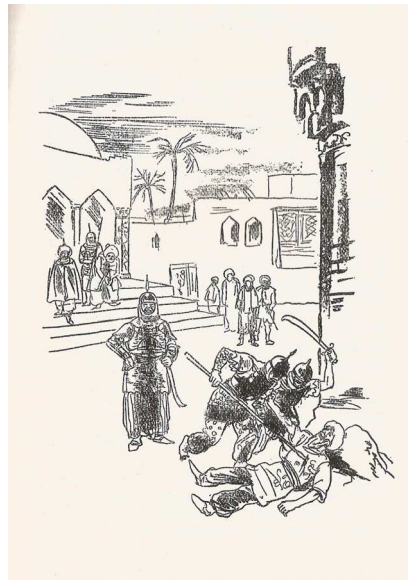


Abb. 11: *Der Muezzin* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927), S. 23, illustriert von Rudolf Schlichter.

Soweit der äußere Rahmen der Erzählung, der erst kurz vor Ende mit dem Zapfenstreich der Engländer, welcher der einheimischen Bevölkerung den Beginn des damals geltenden abendlichen Ausgangsverbots verkündete, abgerundet wird. Der innere Rahmen des Märchens wird sodann von Mohammed Alis Erzählung bestimmt, wobei es sich in diesem Fall um ein sogenanntes ‚Wirklichkeitsmärchen‘ handelt, d.h. einer Sonderform des Kunstmärchens, das – so Neuhaus – zwei zentrale Differenzmerkmale aufweist: es ist nämlich einerseits „auf die Lebenswirklichkeit der Leser in der Entstehungszeit bezogen“ – d.h. hier auf Zustände im Osmanischen Reich vor Beginn des Ersten Weltkrieges sowie die Besatzungszeit Ägyptens durch die Engländer nach Kriegsende – und unterscheidet andererseits „wegen seiner Wirklichkeitsreferenz zwischen Wunder- und Alltagswelt.“<sup>424</sup>

Ein mächtiger und gottesfürchtiger Fürst namens Hussein, der die Bevölkerung in seinem Herrschaftsbereich ausbeutet, lässt zum Ruhme Allahs eine wunderbare Moschee errichten, von deren Turm – dreimal am Tag – ein Muezzin namens Sliman, ein Kriegsinvalide, die Gläubigen zum Gebet aufruft. Sliman besitzt eine sehr schöne Stimme, und der Fürst ist stolz auf ihn. Allerdings bleibt Sliman aufgrund seines isolierten Aufenthaltsortes auf dem Minarett verborgen, wie sehr die Bevölkerung unter der Steuerlast leidet, bis eines Tages die abendliche Stille vom Jammern eines hungrigen Kindes durchbrochen wird. Als Sliman die Not der Bevölkerung bewusst wird, ändert er seine tägliche Lobpreisung Allahs und verkündete nunmehr – insbesondere als seine Fürsprache beim Fürsten für die Mitmenschen erfolglos bleibt – aufrührerisch: „Volk, erhebe dich und erkämpfe dein Recht!“ (M, 7) Da alle Bemühungen des Fürsten und seiner Berater, den Muezzin von derartigen revolutionären Sprüchen abzubringen, fehlschlagen, wird Sliman letztendlich durch einen listigen, buckligen Höfling vom Turm gelockt und ermordet. Allerdings hat diese Untat nicht den gewünschten Erfolg; denn es erhebt sich nunmehr anstelle der Stimme des toten Muezzins eine zweite, weit mächtigere, die „über die ganze Erde drang und von allen Menschen gehört wurde“, welche die Aufforderung seines Vorgängers „Volk, erhebe dich und erkämpfe dein Recht!“ (M, 14) weiterhin verbreitet. Der Bucklige prophezeit dem Fürsten daher vor seiner Hinrichtung:

„Die Stimme des toten Muezzin wird nicht schweigen, sie wird durch alle Länder tönen, wird allen Menschen, die hungern, die leiden und geknechtet sind, in allen Sprachen zurufen: Volk erhebe dich und erkämpfe dein Recht! Wird diese Worte so lange rufen, bis auf Erden Gerechtigkeit herrscht und kein Mensch einen anderen ausbeutet und unterdrückt.“ (M, 15)

Letztendlich führt diese Wühlarbeit zu einem Aufstand der Bevölkerung, der fürstliche Palast wird gestürmt und der Herrscher abgesetzt.

Mit diesem Schluss des inneren Rahmens hebt Zur Mühlen zwar gezielt die internationale Ausrichtung ihres Märchens hervor, das heimatlicher Aspekte entbehrt und stattdessen – wie oben angedeutet – auf die Alltagswelt im Orient vor und nach dem Ersten Weltkrieg Bezug nimmt, um dann allerdings – wie Mohammed Ali gegenüber einem jungen ägyptischen Arbeiter am Ende des äußeren Rahmens betont – die dem Märchen inhärente Lehre spezifisch auf die europäische Gegenwart auszuweiten: „Heute, mein Sohn, liegt sie [d.h. die Märchenstadt; JT] vielleicht in einem fernen Lande des Eises und der Kälte. Aber wenn ihr nur alle wollt, so wird diese Stadt bald in allen Ländern der Welt zu finden sein.“ (M, 15) Als daraufhin der Schall der Trompete von der englischen Kaserne her ertönt, wird klar, an wessen Adresse diese Botschaft gerichtet war: nämlich an die der britischen Besatzer!

\*

### *Said der Träumer*

Auch der äußere Rahmen von Hermynia Zur Mührens zweitem Märchen aus dem Jahre 1927, *Said der Träumer*, ist in Kairo – als das Land nach Ende des Ersten Weltkrieges noch britisches Protektorats war – angesiedelt, was der Tatsache entnommen werden kann, dass Angehörige der Heilsarmee – einer durch und durch britischen Einrichtung – durch die Straßen der ägyptischen Hauptstadt ziehen und ‚Nächstenliebe‘ predigen. Wiederum gibt der Erzähler, Mohammed Ali, als Teil des inneren Rahmens, ein Märchen zum Besten, nicht jedoch ohne vorher – voller Sarkasmus – Bezug auf die Heuchelei dieser fremdländischen Organisation zu nehmen: „Habt ihr gesehen“, „fragt er seine ihn umgebenden ägyptischen Landsleute, „wie heute zwanzig der Unseren verhaftet wurden? Auch da befanden sich Angehörige der Heilsarmee in der Nähe, aber sie riefen nicht: ‚Liebe, Liebe‘ und stürzten nicht vor, um die Gefangenen zu retten. Ihre Liebe gilt nur jenen, die sich in Demut und Ergebenheit den Reichen unterwerfen.“ (S, 17) Anschließend greift er das Thema ‚Nächstenliebe‘ auf und erzählt das Märchen von einem jungen Burschen namens Said, der in einem abgelegenen, von der Umwelt völlig abgeschnittenen Tal lebt. Die Bewohner dieses Tales führen eine friedliche Existenz. Said jedoch, den allmählich das Fernweh packt, macht sich auf, um jenseits des Gebirges die Außenwelt zu erkunden. Nach drei Jahren kehrt er zurück und berichtet von einem Propheten, der den Mitmenschen Nächstenliebe predigt und dessen Lehre für Said der Schlüssel aller Rätseln ist,<sup>25</sup> so sehr, dass sein zukünftiges Leben von dem Motto ‚Wir müssen alle Menschen lieben wie Brüder‘ (S, 18) diktiert wird. Etliche Jahre später – Said ist inzwischen vom Ältestenrat zum Richter gewählt worden – wird das Tal von einem kriegerischen Volk besetzt,

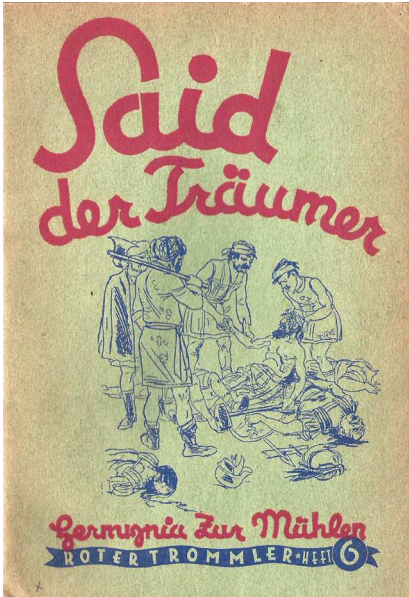


Abb. 12: *Said der Träumer* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927), Umschlag illustriert von Rudolf Schlichter.

dessen Anführer, ein Mann namens Marius, sich Suids naive Haltung gegenüber seinen Mitmenschen zu Nutzen macht. Nach und nach wird das Tal dann von diesen fremden Besitzern ausgebeutet und dessen Bewohner unterdrückt, bis sich Widerstand zu regen beginnt, insbesondere als Fatma, die schöne Schwester von Mustapha, dem örtlichen Schmied, von Marius entführt und trotz Suids Plädoyers nicht wieder frei gelassen wird. Letztendlich kommt es zu einem – vom Schmied angeführten – Aufstand der Talbewohner, und die Besatzer werden überwältigt und gefangengenommen. Said gelingt es jedoch ein letztes Mal, seine Mitmenschen zu überreden, die Fremden nicht umzubringen, sondern frei zu lassen. Gegenüber Mustapha betont Said, dass aus diesem Hass spräche, und er lässt über dem Stadttor den Spruch ‚Hier siegt die Liebe‘ (S, 30) einmeißeln. Allerdings halten sich Marius und seine Leute nicht an ihr Versprechen, zukünftig in friedlicher Koexistenz mit den Talbewohnern zu leben, und es bewahrheitet sich Mustaphas Replik: „Hier siegte die Dummheit“ (S, 30). Als die Fremden bewaffnete Verstärkung von jenseits des Gebirges erhalten, kommt es zum erneuten Kampf zwischen ihnen und den Talbewohnern, die ihrerseits von fremden Kriegern Unterstützung bekommen. Selbst Said sieht nunmehr ein, dass er einen Fehler begangen hat, und bittet seine Mitbewohner um Vergebung. „Richtet mich, Brüder. Richtet mich ohne Erbarmen“, spricht er:

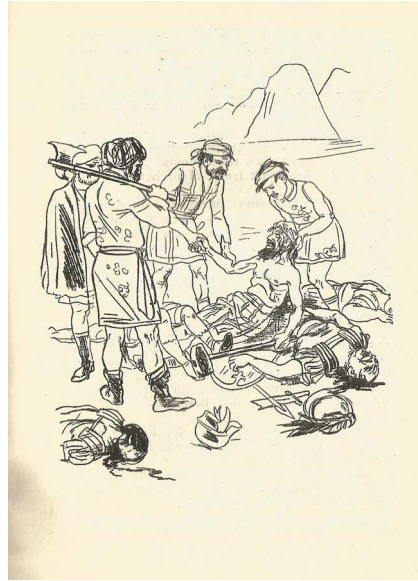


Abb. 13: *Said der Träumer* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927), S. 29, illustriert von Rudolf Schlichter.

„Seht unser Tal. Wo sind die Hütten, die euch einst beherbergten? Schutt und Asche wurden sie [...]. Wo sind die Unseren, die meinen Worten Glauben schenkend, dem Feind vertrauten? Tot, gefoltert, zerschlagen, gemordet! Ich aber bin der Schuldige [...]. Ich, der ich dem Feind gegenüber Erbarmen predigte! Meine Liebe, Brüder, war keine Liebe, denn wer die Seinen liebt, muß auf seinen Schultern die schwere Last tragen, die des Hasses und der Unbarmherzigkeit wider den Feind der Seinen.“ (S, 32-33)

Im anschließenden Kampf gegen die Besatzer unter Führung von Mustapha siegen die Talbewohner. Allen voran kämpft Said, einen Hammer als Waffe schwingend, womit er Marius, den Anführer der Fremden, tötet, selbst aber, schwer verwundet und sterbend, zu verstehen gibt: „Brüder, ich habe meine Schuld gesühnt, und Said, der Träumer, hat der Wirklichkeit ins Antlitz geschaut. Laßt ihn nun vor dem Sterben noch einmal träumen von der glücklichen Welt freier Menschen, ‚liebender Brüder‘.“ (S, 33) Damit schließt der innere Rahmen des Märchens, und der äußere Rahmen endet kurz darauf mit Mohammed Alis Ermunterung an seine einheimischen Zuhörer: „Der große Hammer wird von sicherer Hand geführt. *Die Schmiede der Zukunft* sind an der Arbeit [Hervorh.; JT]“ (S, 34), ein Motto, worauf der Titel des Sammelbands, in dem dieses Märchen erneut abgedruckt wurde, direkt Bezug nimmt, ganz abgesehen von der indirekten Warnung an die britischen Besatzer, dass auch das Ende der Okkupationszeit in Ägypten nahe. Mit anderen Worten, Zur Mühlen hat – indem sie dieses Märchen im Orient ansiedelte – ein-

mal mehr den engen Rahmen heimatgebundener Erzählungen gesprengt, obwohl damit zweifelsohne auch auf die Gefahr, die ab Mitte der 1920er-Jahren vom europäischen Faschismus ausging, sowie auf die Notwendigkeit des Widerstands gegen den Rechtsextremismus – wie sie dies ja bereits 1926 in ihrem Roman *Die weiße Pest* unter Hinweis auf die sogenannte ‚Schwarze Reichswehr‘<sup>26</sup> und zeitgleich im Desberry-Krimi *Abenteuer in Florenz* (1926) thematisiert hatte – hingewiesen werden sollte.

\*

### *Die Söhne der Aischa*

Die ägyptische Hauptstadt liefert – was den äußeren Rahmen betrifft – auch das Lokalkolorit für Hermynia Zur Mührens drittes Märchen aus den späten 1920er-Jahren, *Die Söhne der Aischa*, das zudem – wie die beiden anderen – erneut in die Zeit nach Ende des Ersten Weltkrieges fällt. Der dem Leser bereits bekannte Märchenerzähler Mohammed Ali wendet sich diesmal an ein Mitglied der Besatzungsmacht, einen jungen englischen Monteur, den er Bruder nennt und dem er eins seiner vielen Märchen vorträgt. Held dieses Märchen – d.h. des inneren Rahmens – ist ein junger Hirte namens Raschid, der zwangsweise in einem Gebirge die Schafe seines Herrn hüten muss und dem es verboten ist, je das Tal zu betreten. Letztendlich überwältigt diesen jedoch die Sehnsucht nach der Außenwelt, und als ihn seine geheimnisvolle ‚Mutter‘, genannt Aischa, ermutigt, seine ‚Brüder‘ – die über die ganze Welt verteilt und durch einen roten Punkt über dem Herzen gekennzeichnet sind – ausfindig zu machen, macht er sich auf die Suche. „Wisse, mein Sohn“, teilt diese Frau Raschid mit:

„Viele Söhne und Töchter habe ich geboren. Sie leben in allen Teilen der Erde zahlreich wie der Sand am Meer. Heute befinden sie sich noch in der Macht der Herren, und ich werde die Mutter der Knechte genannt, aber der Tag naht, da man mich nennen wird die Mutter der Freien, die Mutter der Sieger.“ (A, 38)

Raschid macht sich also mit seinem treuen Hund Kaff auf den Weg und landet in einer prächtigen Stadt, wo er aufgrund seiner wundervollen Stimme von einigen Höflingen eingefangen wird, um ihren Herrscher, den Sultan Ben Asiz, vom Trübsinn zu befreien. Künftig wird er sodann im Palast ‚Nachtigall‘ genannt und muss dem Sultan zu allen Tages- und Nachtzeiten mit seinem Gesang die Stimmung heben. Allmählich wird der seiner Freiheit beraubte Junge jedoch immer unglücklicher und trauriger, worunter u.a. auch seine Stimme leidet, so dass der Sultan ihn umbringen lassen will. Dem verkrüppelten Hofnarren Abdullah – den Raschid

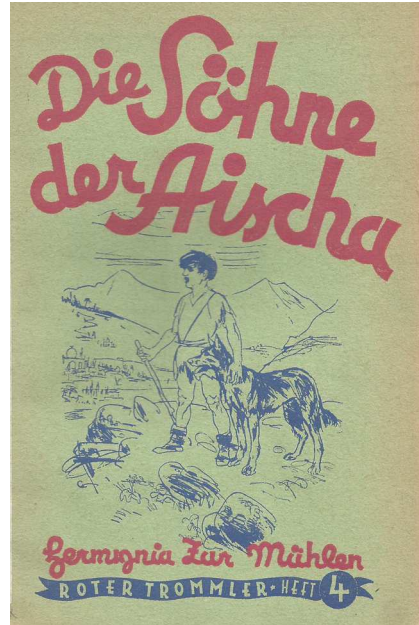


Abb. 14: *Die Söhne des Aischa* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927), Umschlag illustriert von Rudolf Schlichter.

aufgrund des roten Punktes als einen seiner Brüder erkennt – gelingt es jedoch, den Sultan zu überlisten, indem er ihn überredet, die ‚Nachtigall‘ seinem Feind, dem Sultan Saladin, welchem jener Tribut schuldig ist, zu schenken. Raschid landet somit auf einem Sklavenschiff, das Segel setzt Richtung Saladins Reich. Bei den Sklaven – zweifelsohne eine Anspielung auf den Sklavenhandel mit Afrikanern im 19. Jahrhundert – handelte es sich um eine Schiffsladung von Negern, die im Bauch des Schiffes eingepfercht und angekettet sind. Als unter den Sklaven eine Seuche ausbricht, gelingt es Raschid – mit Hilfe des zweiten Steuermanns, den der rote Punkt überm Herzen ebenfalls als Sohn der Aischa erkenntlich machte – diese zu befreien und die Schiffbesatzung zu überwältigen. Anschließend segelt das Schiff dann mit einer *roten Fahne* am Mast weiter,<sup>27</sup> bis es zu einem traurigen, kalten, nebligen Land kommt, das sich als Großbritannien herausstellt. Ein Einheimischer erklärte den Seefahrern:

„Ihr seid in England [...], aber es sollte lieber Teufelsland heißen. Seit unzähligen Jahren kämpfen hier Könige um die Krone, und das Volk muß darunter leiden. Dörfer und Städte werden verwüstet, Unschuldige getötet. [...] Seht ihr dort den Wald? [...] Der Boden [...] ist mit Blut und Tränen gedüngt. Der Vater unseres erlauchten Königs liebte über alles die Jagd, und die Wälder des Landes genügten ihm nicht. Er ließ die Bauern aus ihren Hütten



und von ihren Feldern treiben und hier den neuen Wald pflanzen. Heimatlos, hungrig und frierend irrten die Armen umher, in Höhlen und Lehlöchern mußten sie hausen, Frauen und Kinder starben. Auch mein Vater wurde damals vertrieben. [...] Es ist, als habe sein Zorn seine Kinder gezeichnet; wir sind sechs Brüder, und jeder trägt über dem Herzen ein rotes Zeichen.“ (A, 56-57)

Einem der Negersklaven namens Mumbo gelingt es sodann, den örtlichen König umzubringen und das einheimische Volk zu befreien. Anschließend setzt das Schiff erneut Segel und befährt die Weltmeere mit folgender Botschaft:

„[Wir] gehen in allen Häfen an Land und lehren die Brüden das große Geheimnis ihrer verbündeten Macht. Im Norden und Süden, im Osten und Westen werden wir die Lehre verkünden. Ueberall [sic], wo es Unterdrückte und Ausgebeutete gibt, wird das Schiff mit der roten Fahne erscheinen, als Zeichen des endlichen Sieges. Auf unserem Schiff wird es Menschen aller Völker geben und aller Farben. Sie werden einen Haß und eine Liebe haben, sie, die Söhne und Töchter einer Mutter, die Kinder der Aischa [Hervorh.; J.T.].“ (A, 58)

Damit endet der innere Rahmen, und die Autorin bringt das Märchen mit der Frage des jungen Engländers zum Abschluss, was denn aus dem Schiff geworden sei, worauf ihm Mohammed Ali entgegnet: „Das Schiff segelte von dem Meer der Welten in den Ozean der Zeit hinüber. Wie ein Sturmvogel fährt es über das Meer dahin und wirft dort Anker, wo Elend und Not das Volk zum Aufstand zwingen. Es trägt alle Namen, je nach den Gewässern, in denen es kreuzt; einmal, vor nicht allzu langer Zeit hieß es Panzerkreuzer Potemkin.“ (A, 58) Daraufhin schüttelt Mohammed Ali des Engländers Hand und sagt: „Ich glaube, wir sind beide Matrosen des gleichen Schiffes. [...] [Denn] die Söhne der Aischa reden die gleiche Sprache, auch wenn ihre Haut eine andere Farbe hat.“ (A, 59) Einmal mehr wird somit angesichts dieses Märchen Zur Mühlens internationalistische Ausrichtung deutlich: Kommunisten haben nämlich keine Heimat, ihr Wohnort ist die ganze Welt!

Anhand dieser drei sozialistischen Kunstmärchen kann somit gezeigt werden, wie Hermynia Zur Mühlen – die damals bereits Mitglied der KPD war und ein Jahr später dem neu gegründeten ‚Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller‘ (BPRS) beitrug – Kunstmärchen ganz anderer Art als ihre berühmten Vorgänger Wilhelm Hauff (1802-27) und Hans-Christian Andersen (1805-75) schuf, gleichwohl auch diese (vgl. dazu etwa Hauffs Märchen *Die Geschichte von Kalif Storch*) teils im Orient angesiedelt bzw. sozialkritisch ausgerichtet waren (vgl. dazu Andersens Märchen *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* oder *Des Kaisers neue Kleider*). Was diesen Vorgängern Zur Mühlens – die meist ziemlich heimatorientiert waren, vgl. dazu etwa Hauffs *Das Wirtshaus im Spessart* – jedoch fehlte, war die politische Orientierung, d.h. Zur Mühlens ideologische Zielsetzung, womit sie in

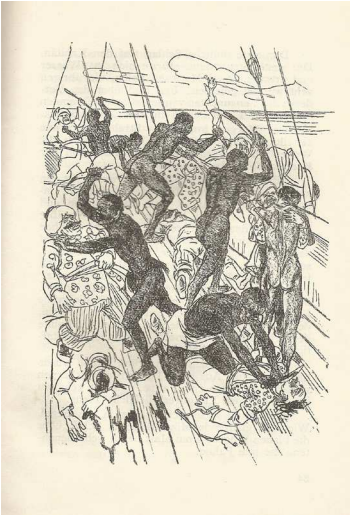


Abb. 15: *Die Söhne des Aischa* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927), S. 33, illustriert von Rudolf Schlichter.



Abb. 16: ‚Die Söhne der Aischa‘, in: *Schmiede der Zukunft* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1933), S. 55, illustriert von Heinrich Vogeler.

den oben untersuchten drei Märchen – aber auch in etlichen anderen – versuchte, ihre Leserschaft im kommunistischen Sinne zu beeinflussen.

Genau darauf aber zielten die folgenden drei Illustrationen ab, die hier anschließend analysiert werden sollen. Rudolf Schlichter (1890-1955) wuchs in der württembergischen Kleinstadt Calw auf, um später eine Künstlerausbildung in Stuttgart und Karlsruhe zu durchlaufen, wo er nicht nur sein handwerkliches Können erwarb,<sup>28</sup> sondern auch – laut Uli Rotfuss – bereits zu diesem frühen Zeitpunkt „ein Solidaritätsgefühl mit den unteren Schichten und mit allen verfolgten Minderheiten“ entwickelte (Rotfuss, 12). Nach Ende des Ersten Weltkrieges zog Schlichter permanent nach Berlin, wo sich seine Hinwendung zu gesellschaftlichen Problemen der Zeit vollzog, sich sein Solidaritätsgefühl mit dem Proletariat verstärkte und er 1919 der neu gegründeten KPD beitrug (Rotfuss, 18-19). Er nahm an der 1. Internationalen Dada-Messe teil, war Mitglied der sogenannten ‚Novembergruppe‘ und wurde schließlich Schriftführer der ‚Roten Gruppe‘. Seit Mitte der 1920er-Jahre wurde er Anhänger des Verismus, einer Frühform der ‚Neuen Sachlichkeit‘, was Ausdruck fand in seinem künstlerischen Werk der späten 1920er-Jahre. Rotfuss kommentierte diese Entwicklung folgendermaßen:

[n]eben dem gängigen Thema Großstadt als eigentliches Hintergrundthema und -motiv der Veristen und den daraus resultierenden [...] Arbeiten, die der Empörung über Spießertum und Nationalismus Ausdruck verleihen, entstehen im Werk von Schlichter in dieser Zeit zahlreiche Arbeiten für die kommunistische Presse, für Organe der KPD-nahestehenden Organisationen und fortschrittliche Kulturzeitschriften (Rotfuss, 24).

Seine Zeichnungen wurden dabei ständig sachlicher, und er war zusehends bestrebt, die proletarische Individualität besser zu erfassen, so dass sich – wiederum laut Rotfuss – „der Übergang der satirisch-analysierenden Weltsicht des Verismus in eine neue höhere Wirklichkeitsinterpretation vollzog“ .(Rotfuss, 25) sowie seine Einschätzung von Proletariern als Verwirklicher der revolutionärer Ideen. Irgendwann 1927/28 – d.h. ungefähr während des Zeitabschnittes, als er die drei hier zur Diskussion stehenden Märchenbände illustrierte – erfuhr Schlichter jedoch einen tiefgreifenden Einschnitt in seinem Leben, der zu Resignation und vorübergehendem Rückzug aus dem Politischen ins Privatleben führte,<sup>29</sup> vielleicht – wie Rotfuss vermutete – aufgrund der Wirkungslosigkeit seiner eigenen Kunst (Rotfuss, 27). Er trat zwar anscheinend 1928 noch der neugegründeten ‚Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands‘ bei, machte aber während dieses Zeitabschnitts eine ‚konservative Wende‘,<sup>30</sup> kehrte zur katholischen Kirche zurück,<sup>31</sup> machte die Bekanntschaft seiner späteren Ehefrau ‚Speedy‘ und zog sich letztendlich 1932 ins schwäbische Rottenburg zurück. Laut Sigrid Lange wendete Schlichter sich während dieses Zeitabschnitts „den Neuen Nationalisten um Ernst Jünger und Ernst von Salomon zu, jedoch ohne zunächst die Arbeit für die politische Linke vollständig aufzugeben“,<sup>32</sup> was wohl auch erklärt, wieso er die Illustrationen für Hermynia Zur Mühlens drei Märchenbücher vollendete.

Rudolf Schlichters wenige Illustrationen zu den drei 1927 publizierten Märchenbüchern Zur Mühlens sind alle ziemlich schlicht – nomen est omen? –, was bereits an denen des ersten Bandes, *Der Muezzin*, ersichtlich wird. Es handelt sich hierbei nämlich jeweils nur um schwarzweiße Strichzeichnungen (Seitenhinweise folgen im laufenden Text jeweils in Klammern), welche – zumindest die zweite im vorliegenden Buch – lediglich schemenhaft und andeutungsweise die Ermordung des Muezzin durch die Schergen des Sultans darstellt, nachdem man diesen, nach vielen vergeblichen Versuchen, endlich vom Minarett heruntergelockt hatte. Allerdings zeigt die erste Illustration dieses Bandes (7) – insbesondere in der Reproduktion auf dem Buchumschlag (vgl. dazu Abb. 10), welche die Eingangssituation des Märchens widerspiegelt, als der Muezzin am Fuße seines Turmes ein hungerndes, in Lumpen gekleidete Kind entdeckt, was seine veränderte Einstellung gegenüber dem Sultan einleitete, – ebenfalls außergewöhnliche Empathie mit den Leiden der Unterdrückten.

Ähnliches gilt auch für die drei Illustrationen zum zweiten 1927 erschienenen Märchenband Zur Mühlens, *Die Söhne des Aischa*, obwohl die dritte Abbildung, die Überwältigung der Schiffsbesatzung durch die Negersklaven, auf dem sich Raschid, der Junge mit der wunderbaren Stimme, befindet, das bei weitem eindrucksvollste Bild aller 1927 erschienenen Märchenbücher Zur Mühlens ist. Denn in diesem Fall eignete sich Schlichters Schwarzweiß-Zeichnung – die ihm wesentlich besser gelungen ist, als Heinrich Vogelers entsprechende Illustration (vgl. dazu *Schmiede der Zukunft*<sup>33</sup>) – besonders gut, den Kontrast zwischen den meuternden, pechschwarzen Negern und den Turban tragenden, weißen Arabern wiederzugeben (33). Allerdings sei auch hier auf den Buchumschlag hingewiesen, auf dem – wie im *Muezzin* – die erste Illustration des Buch übernommen wurde, welche – höchst realistisch – den Hirtenjungen, mit seinem Schäferhund auf einer Bergkuppel stehend, sehnsuchtsvoll nach der im fernen Tal gelegenen Stadt blickend zeigt (9).

Und auch in dem die dreiteilige Serie Zur Mühlens abschließenden Band, *Said der Träumer*, hat Rudolf Schlichter seine Arbeitsweise unverändert beibehalten, was zu der Annahme Anlass gibt, er habe sämtliche Illustrationen in einem Arbeitsgang geschaffen. Besonders eindrucksvoll ist in diesem Fall die das Märchenbuch abschließende Zeichnung, welche Said – den einstmaligen Träumer – am Ende der Schlacht gegen die fremden Eindringlinge, tödlich verletzt am Boden liegend, zeigt, umgeben von den Leichen Erschlagener und den siegreichen einheimischen Kriegern, einer von welchen – wahrscheinlich Mustapha, der Schmied – ein Schlachtbeil in der Hand hält (29), was Anlass zum Titel von Zur Mühlens letztem, 1933 publizierten Märchenband, *Schmiede der Zukunft*, gab (s.o.). Auch in diesem Band sei einmal mehr darauf hingewiesen, dass auf dem Buchumschlag – ebenfalls schwarzweiß – genau diese Illustration Rudolf Schlichters reproduziert wurde, wohingegen die erste Illustration des Bandes (7) schemenhaft die Konfrontation Suids mit den einmarschierenden, bis an die Zähne bewaffneten Fremden zeigt. Rudolf Schlichters Zeichnungen sind generell – so Rotfuss – „sachlich, fast kühl und faktizistisch, wenig übersteigert, eher symbolträchtig mit einem [...] Hang ins Allegorische.“ (Rotfuss, 25) Und das gilt übrigens auch für die acht Illustrationen zu Hermynia Zur Mühlens Märchenbände *Der Muezzin*, *Die Söhne des Aischa* und *Said der Träumer* aus dem Jahre 1927, drei von welchen auf den jeweiligen Buchumschlägen reproduziert wurden: sie alle geben schemenhaft, aber gleichzeitig präzise, eine Schlüsselsituation des jeweiligen Märchens wieder, die – zumindest Kindern – das Symbolhafte des Sachverhalts verdeutlicht haben dürfte.

*Es war einmal ... und es wird sein*

1930 erschien – einmal mehr beim Verlag der Jugendinternationale – Hermynia Zur Mührens, Märchenband *Es war einmal ... und es wird sein*,<sup>34</sup> der – mit einer Ausnahme – lediglich bereits anderweitig veröffentlichte Märchen enthält (*Warum?, Der Knecht, Der Rosenstock, Die Brillen, Was die Kohle erzählt, Was die Streichholzschachtel erzählt, Was die Flasche erzählt, Was die Bettdecke erzählt, Was der Eisentopf erzählt, Was das Schneeglöckchen erzählt*), zudem jedoch als letztes Kunstmärchen *Die rote Fahne*. Heinrich Vogeler schuf zahlreiche Illustrationen zu diesem Band; es soll hier jedoch lediglich auf das letztgenannte Märchen näher eingegangen werden,<sup>35</sup> und dort insbesondere auf die einzige, ganzseitige Illustration.<sup>36</sup>

Heinrich Vogeler (1872-1942) war aus Bremen gebürtig und hatte Kunst in Düsseldorf (Abschluss 1895) studiert, nachdem er bereits 1894 nach Worpswede bei Bremen übergesiedelt war, ein Ort, dessen Künstlersiedlung bis zum heutigen Tage mit Vogelers Namen eng verbunden ist,<sup>37</sup> wo er 1898 den Barkenhoff erwarb. Ab 1899 war er Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Insel* sowie im 1901 gegründeten Insel Verlag. 1914 meldete er sich als Freiwilliger, agitierte jedoch ab 1918 gegen die Fortsetzung des Krieges, wurde 1919 zeitweilig inhaftiert und sogar in eine Nervenheilanstalt eingewiesen, kehrte dann aber nach Worpswede zurück, wo er u.a. die Arbeiterschule Barkenhoff gründete. Während der 1920er-Jahre trat er der KPD bei, unternahm etliche Russland-Reisen, engagierte sich 1924 an prominenter Stelle für die ‚Rote Hilfe‘, d.h. um Unterstützung für die notleidende sowjetische Bevölkerung, und wurde 1928 Gründungsmitglied der ‚Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands‘, die aus dem ‚Reichsverband bildender Künstler Deutschlands‘ hervorgegangen war. Ab 1928 verstärkten sich jedoch die politischen Auseinandersetzungen innerhalb der KPD, und Vogeler geriet mit seinen Ansichten mehr und mehr ins Abseits. Siegfried Bresler kommentierte diese Entwicklung folgendermaßen:

Besonders nach 1927 grenzten sich die deutschen Kommunisten auf Weisung des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale mit dem Vorwurf des Sozialfaschismus entschieden von den Sozialdemokraten ab. Vogeler konnte diese Politik nicht nachvollziehen. Die Einheit der Arbeiterorganisationen war ihm wichtiger als das Parteikalkül.<sup>38</sup>

Er sympathisierte stattdessen mit dem Kreis um Heinrich Brandler (1881-1967) und August Thalheimer (1884-1948), wurde deswegen 1929 aus der KPD ausgeschlossen und verlor auch einen Vorstandsposten bei der ‚Roten Hilfe‘ (Bresler, 110), emigrierte nichtsdestotrotz 1931 in die Sowjetunion,<sup>39</sup> wo er – ohne je nach Deutschland zurückzukehren – 1942 im fernen Kasachstan starb.<sup>40</sup> Vogeler gestaltete während seiner vielen Schaffensjahre – außer vielen Gemälden, Zeichnungen



Abb. 17: *Es war einmal ... und es wird sein* – Märchen (Berlin: Verlag der Jugend-internationale 1930), Umschlag illustriert von Heinrich Vogeler.

und Illustrationen – zahlreiche Zeitschriften, Broschüren, Mappen, Kalender, Privatdrucke, Aufdrucke sowie Anzeigen. Das Besondere seines Werkes waren jedoch seine wunderbaren Jugendstil-Arbeiten. Walter Tiemann hat diese folgendermaßen charakterisiert:

Seine zartlinigen Filigrane, die bedeutungsvoll, traumgesichtig, sentimental die Seiten umrahmten oder in labyrinthisch-mystischem Geschlinge füllen, seine sich in Gefühlvoll-Ornamentale auflösenden Illustrationen, [...] seine Scheu vor allzu Lautem, seine Flucht aus den derben Deutlichkeiten einer profanisierten Welt, sein sich Einspinnen in zarteste romantische Vorstellungen geben seinen graphischen Dichtungen noch heute einen unaussprechlichen Reiz.<sup>41</sup>

Dies trug ihm u.a. den Titel ‚Märchenprinz‘ sowie die Bezeichnung ‚Lyriker des Jugendstils‘ ein. Allerdings änderte sich Vogelers künstlerische Tätigkeit nach Kriegsende ziemlich radikal,<sup>42</sup> was Hand in Hand mit seiner weltanschaulichen Umorientierung ging. Theo Neteler kommentierte diese Wende folgendermaßen:

Daß Vogelers veränderte Anschauungen auch Auswirkungen auf seine Arbeit als Buchgestalter haben mußten, ist offensichtlich. Schon ein flüchtiger Blick auf die Bibliographie zeigt, daß ein sehr großer Teil der Illustrationen im Zusammenhang mit Vogelers publizistischen Tätigkeit steht [...]. Diese Illustrationen [...] unterstützen den Text und dienen der politischen Aufklärung, Agitation und Propaganda. Für eine neue, sozialistische Gesellschaftsordnung [...] wird in Wort und Bild gestritten. (Neteler [1998], 129)

Bereits nach seiner ersten Reise in die Sowjetunion 1923/24 begann bei Vogeler die Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Realismus, ein Prozess, der sich nach seiner Übersiedlung in die Sowjetunion 1931 noch verstärkte.<sup>43</sup> Dies machte sich dann u.a. auch bei seiner Illustrierung der Märchenbücher Hermynia Zur Mühlens bemerkbar, wie Neteler ausführte:

Diese Autorin [...] hatte sich der proletarisch-revolutionären Literatur zugewandt und neben Übersetzungen sozialkritische Werke, Romane und Märchen geschrieben. Ihre ‚Märchen‘ sind allerdings nicht Märchen im herkömmlichen Sinne, sondern Erzählungen, die auf einfache Weise Strukturmerkmale der kapitalistischen Gesellschaft verdeutlichen sollen und für den Sozialismus werben. Die ‚Märchenbücher‘ dieser Autorin hat Vogeler Anfang der dreißiger-Jahre illustriert. Diese Illustrationen sind weit entfernt von den verspielten, das Märchenhafte unterstreichende farbigen Vollbildern, mit denen er 1907 die Märchen der Brüder Grimm schmückte. Hier werden Szenen mit gesellschaftspolitischem Inhalt verdeutlicht und zu einer politischen Aussage verdichtet (Neteler [1998], 135).

Das Märchen *Die rote Fahne* ist – wie bereits erwähnt – das einzige in dem Sammelband *Es war einmal ... und es wird sein*, das lediglich in dieser Ausgabe nachgewiesen werden kann, gleichwohl es eher wahrscheinlich ist, dass es bereits früher einmal in irgendeiner linken Zeitschrift veröffentlicht worden war (Seitenhinweise in Klammern im laufenden Text). Auf einem Auswandererschiff befinden sich Angehörige verschiedener Völkerstämme, u.a. Weiße und Schwarze, die alle aufgrund des Elends und der Not in ihrer jeweiligen Heimat in einem anderen Erdteil – man darf vermuten Amerika – ein besseres Leben suchen. Sämtliche den verschiedenen Nationen zugehörige Passagiere reden eine andere Sprache und halten die restlichen Mitauswanderer für Feinde, da man ihnen das von Jugend auf in ihrer Heimat so eingepflichtet hatte. Als in einem fürchterlichen Sturm das Schiff den Elementen hilflos preisgegeben ist und ein kleiner, weißhäutiger Knabe namens Peter von den Wellen über Bord gespült zu werden droht, rettet ihn ein großer schwarzhäutiger Junge namens Beppo, und die beiden werden enge Freunde. Nachdem das Schiff letztendlich auf einer felsigen Insel strandet, werden die Überlebenden von grüنگekleideten, bewaffneten Wesen gefangen genommen und ins Inland getrieben, und es wird ihnen klar, dass sie die Not der Heimat mit noch viel größerem Elend vertauscht haben. Denn auf der Insel herrschte ein furchtbares Ungeheuer, mit hundert Augen und tausend Armen sowie einem Goldklumpen anstelle eines Herzens. Dieses Ungeheuer versklavt stets Schiffbrüchige und ist froh, neues Menschenmaterial, vierhundert an der Zahl, bekommen zu haben, die seine Maschinen bedienen, in seinen Bergwerken schuften und seine Felder bestellen sollen. Damit die vierhundert überlebenden Schiffbrüchigen sowie die hundert bereits auf der Insel befindlichen Sklaven sich nicht verbrüdern und die Hundertschaft der Bewachungstruppe überwältigen, werden alle fünf Völkerschaft streng getrennt gehalten



Abb. 18: ‚Die rote Fahne‘, in:  
*Es war einmal ... und es wird sein*  
 – Märchen (Berlin: Verlag der Ju-  
 gendinternationale 1930), S. 60a,  
 illustriert von Heinrich Vogeler.

und jedwede Verständigung – die eh schwierig gewesen wäre, da sie alle andere Sprachen reden – unterbunden, ‚Prediger‘ in getrennten ‚Kirchen‘ verkündeten jeder Gruppe, die andere bestehe aus Räubern und Mördern, so dass keine der einzelnen Gruppen es je wagt, sich aufzulehnen. So geht es etliche Jahre lang, bis Peter eines Tages in der glühenden Sommerhitze vom Riemen der Maschine, die er bedient, erfasst zu werden droht.<sup>44</sup> Beppo kommt ihm jedoch im letzten Moment einmal mehr zur Hilfe, und drei weitere Jungen, aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, solidarisieren sich mit Peter und Beppo: sie fassten sich bei den Händen und bilden einen fünfzackigen Stern – der spontan an den ‚roten Sowjet-Stern‘ erinnert –, weigern sich, sich zu trennen und werden daraufhin von grünen Bewachern erschossen. Daraufhin laufen sämtliche Frauen und Mädchen zu den Leichen und tauchen Tücher in deren Blut, die anschließend jedem Volksstamm als Symbol vorangetragen werden. Peters Mutter hisst ihrerseits eine blutrote Fahne und ruf: „Es ist unsere Fahne, Brüder, gerötet vom Blut unserer Söhne. Versteht ihr die Worte, die die Toten uns zurufen? Zusammenhalten, gemeinsam den gemeinsamen Feind bekämpfen, gemeinsam siegen!“ (63) Und plötzlich können sich die fünfVölkergruppen auch untereinander verständigen, tun sich zusammen unter dem Zeichen der roten Fahne, entmachten die Wachtruppe und töteten das Unge-



heuer. Danach – da die einstigen Sklaven ja nunmehr Herren der Insel geworden sind – bauen sie ein großes Schiff und segeln damit in ihre jeweilige Heimat zurück. Dort „scharten sie sich um die rote Fahne, verstanden einander, auch wenn sie verschiedene Sprachen redeten, und verschmolzen allmählich zu einem gewaltigen Heer, das kühn und entschlossen den Kampf gegen die ausbeutenden und unterdrückenden Ungeheuer der Welt aufnahm.“ (63) Zur Mühlen schloss dieses Märchen mit der optimistischen Prophezeiung, gerichtet an die Völker aller Länder:

Wenn ihr das Ohr an die Erde legt, so hört ihr ein gewaltiges Dröhnen, wie von Millionen und aber Millionen Schritten: das ist das heranmarschierende Heer, das Heer der Entrechteten und Ausgebeuteten, dessen Soldaten in allen Sprachen reden und einander dennoch verstehen, das Heer der Zukunft und des Sieges, an dessen Spitze die rote Fahne weht. (63)

Heinrich Vogelers Illustration zu diesem Märchen trägt dem sozialistischen Realismus Rechnung, den er zu diesem Zeitpunkt bereits praktizierte, lässt jedoch einiges zu wünschen übrig. Denn die Schwarzweiß-Abbildung zeigt zwar die Rettungsaktion Beppos auf dem Höhepunkt des Sturms, als Peter drohte, von riesigen Wellen über Bord gespült zu werden, während im Hintergrund zwei weiße Passagiere zuschauen, ohne aktiv einzugreifen; was allerdings hier fehlt – da es sich ja schließlich um die einzige Illustration zu diesem Märchen handelt –, ist ein gezielter Bezug auf den Titel und das eigentliche Thema dieser Geschichte, d.h. eine Illustration, die die Versammlung der fünf siegreichen Völkerstämme auf der Insel am Ende des Märchens, nach dem Hissen der *roten Fahne*, gezeigt hätte, wobei natürlich in diesem Fall eine farbige Abbildung zusätzlich äußerst hilfreich gewesen wäre. Andere Illustrationen Vogelers zu diesem Märchenband *Zur Mühlen*, obwohl alle schwarzweiß, sind übrigens dem jeweiligen Thema wesentlich angemessener, so z.B. diejenige zu dem Märchen *Die Brillen*, wo Vogeler mittels einer Art von Collage-Technik dem Brillenträger sein elendes Kellerloch als behagliche Wohnung vorgaukelt (28a).

\*

Insgesamt befanden sich alle fünf Künstler – George Grosz, John Heartfield, Karl Holtz, Rudolf Schlichter und Heinrich Vogeler – während des Zeitabschnitts 1921 bis 1930 auf dem Höhepunkt ihrer Karriere und waren – zumindest zum Zeitpunkt, als die Illustrationen entstanden, – stark links ausgerichtet und alle KPD-Mitglieder. Somit darf es nicht überraschen, dass die siebenundsiebzig Illustrationen (und die dazu gehörigen Buchumschläge) zu den neunundzwanzig Märchen der acht Märchenbände *Hermynia Zur Mühlen* samt und sonders die revolutionären Ansichten, denen die Autorin in all diesen Märchen Ausdruck verliehen hatte, ziem-

lich getreu Rechnung trugen. Zwar sind nicht alle Illustrationen – so zumindest die Meinung des Verfassers dieses Beitrags – gleichermaßen gelungen, die meisten jedoch waren bestimmt dazu geeignet, die kindliche Phantasie der proletarischen Leser und Leserinnen anzuregen, wobei es bei einigen besonders gut gelungen ist, genau dieses Ziel zu erreichen (ich denke dabei speziell an George Grosz' und John Heartfields wunderbare Umschlag-Gestaltungen zu *Was Peterchens Freunde erzählen* bzw. *Ali, der Teppichweber*, Karl Holtz' überaus eindrucksvolle, ganzseitige Zeichnung zu dem Märchen *Die Wundermauer* (in *Das Schloß der Wahrheit*), Rudolf Schlichters einfühlsame Abbildungen zu den drei Einzelmärchen *Der Muezzin*, *Die Söhne des Aischa* und *Said der Träumer*, und letztendlich Heinrich Vogelers bereits dem sozialistischen Realismus verpflichtete Illustration zu Zur Mühlens letztem Märchen, *Die rote Fahne*, erschienen in dem Sammelband. *Es war einmal ... und es wird sein*. Es kann deshalb keine Zweifel daran bestehen, dass die mehr als sechs Dutzend Illustration entscheidend dazu beitragen haben, dass diese Märchenbände Hermynia Zur Mühlens von der proletarischen Jugend Deutschlands zur Zeit der Weimarer Republik akzeptiert und wahrscheinlich sogar geliebt wurden, gleichwohl sie – zumindest einige der ersten Bände – aufgrund der inflationären Tendenzen zu Beginn der 1920er-Jahre für Arbeiterfamilien kaum erschwinglich gewesen sein dürften, worauf auch der Seltenheitswert all der acht Märchenbücher hindeutet, die heutzutage Sammlerstücke und leider in nur sehr wenigen Bibliotheken vorrätig sind, was die wissenschaftliche Arbeit enorm erschwert.<sup>45</sup>

## Literatur

### Primärliteratur

- Lewin-Dorsch, Eugen (1921/24): *Die Dollarmännchen*. Berlin: Malik-Verlag.
- Zur Mühlen, Hermynia (1921): *Was Peterchens Freunde erzählen – Sechs Märchen*. Berlin: Malik-Verlag.
- Zur Mühlen, Hermynia (1922): *Märchen*. Berlin: Vereinigung Internationaler Verlags-Anstalten.
- Zur Mühlen, Hermynia (1923): *Ali, der Teppichweber – Fünf Märchen*. Berlin: Malik-Verlag.
- Zur Mühlen, Hermynia (1924): *Das Schloß der Wahrheit – Ein Märchenbuch*. Berlin-Schöneberg: Verlag der Jugendinternationale.
- Zur Mühlen, Hermynia (1927): *Der Muezzin*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale.
- Zur Mühlen, Hermynia (1927): *Die Söhne des Aischa*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale.
- Zur Mühlen, Hermynia (1927): *Said der Träumer*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale.
- Zur Mühlen, Hermynia (1930): *Es war einmal ... und es wird sein – Märchen*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale.
- Zur Mühlen, Hermynia (1933): *Schmiede der Zukunft*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale.

## **Sekundärliteratur**

- Bresler, Siegfried (1996): Heinrich Vogeler. Reinbek: Rowohlt.
- Coles, Anthony (2014): John Heartfield. Ein politisches Leben. Köln: Böhlau.
- Faure, Ulrich (1992): Im Knotenpunkt des Weltverkehrs – Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916-1947. Berlin, Weimar: Aufbau.
- Fischer, Lothar (1976): George Grosz. Reinbek: Rowohlt.
- Heißerer, Dirk (Hgg.) (1998): Rudolf Schlichter – Bibliographie. Flein b. Heilbronn: Verlag Werner Schweikert.
- Herzfelde, Wieland (1986): John Heartfield. Dresden: VRB Verlag der Kunst.
- Horn, Gabriele: Rudolf Schlichter – Eine Biographie. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hgg.) (1984): Rudolf Schlichter 1890-1955. Berlin: Frölich & Kaufmann, S. 3a-16a,
- Lange, Sigrid: Rudolf Schlichter – Leben und Werk. In: von der Blank, Matthias et al. (Hgg.) (2015): Rudolf Schlichter – Eros und Apokalypse. Petersberg: Michael Imhof Verlag, S. 13-25.
- Lemhoefer, Dieter: Karl Holtz (1899-1978). Ein Berliner Großstadt-Graphiker der zwanziger-Jahre. In: <http://www.karl-holtz-archiv.de/khdateien/khtext.php?partxt=871&modtxt=1>.
- Lewis, Beth Irwin (1971): George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Metken, Günter (1990): Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Neteler, Theo: Der andere Heinrich Vogeler. Seine Buchillustrationen nach dem Ersten Weltkrieg. In: Aus dem Antiquariat. Beilage zum Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 43 (29. Mai 1992), H. 5, A187-A194.
- Neteler, Theo (1998): Der Buchkünstler Heinrich Vogeler – Eine Bibliographie. Ascona: Antinous Edition Matthias Loidl, S. 13-15.
- Neuhaus, Stefan (2005): Die Einheit des Märchens. In: ders.: Märchen. Tübingen, Basel: Francke, S. 371-375.
- NN (1966): Der Malik-Verlag, 1916-1947. Ausstellungskatalog. Berlin, Deutsche Akademie d. Künste.
- Rotfuss, Uli (1990): Zwischen den Fronten. Der Maler, Illustrator und Schriftsteller Rudolf Schlichter. Calw: Kreissparkasse.
- Schütte, Wolfgang U. (Hgg.) (1983): Karl Holtz – Klassiker der Karikatur 21. Berlin: Eulenspiegel.
- Thuncke, Jörg: Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1934). In: Blumesberger, Susanne / Thuncke, Jörg (Hgg.) (2019): Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1933). Wien Praesens, S. 17-78.
- Thuncke, Jörg: Hermynia Zur Mühlens Kindermärchen der späten 1920er-Jahre: ein Gegenpol zu „Heimat“ – Aspekten in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. In: Blumesberger / Thuncke (Hgg.) (2019): Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1933), S. 147-159.

Tiemann, Walter: Der Jugendstil im deutschen Buch. In: Gutenberg-Jahrbuch (1951), S. 187.  
 Töteberg, Michael (1978): Heartfield. Reinbek: Rowohlt.  
 Wolfradt, Willi (1921): George Grosz. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

### Anmerkungen

- 1 Hermynia Zur Mühlen: *Was Peterchens Freunde erzählen – Sechs Märchen* (Berlin: Malik-Verlag (1921); alle Hinweise beziehen sich auf diese Ausgabe, Seitenangaben folgen jeweils im laufenden Text in Klammern).
- 2 Vgl. dazu *Der Malik-Verlag, 1916-1947*. Ausstellungskatalog (Berlin, Deutsche Akademie d. Künste 1966).
- 3 Die beiden anderen Märchenbände stammten von Eugen Lewin-Dorsch (*Die Dollarmännchen* [= Nummer 2]) u. Maria Szucsich (*Silvanus* [= Nummer 4; aus dem Ungarischen nacherzählt von Stefan Klein]).
- 4 Ulrich Faure: *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs – Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916-1947* (Berlin / Weimar: Aufbau 1992), S. 203.
- 5 Lothar Fischer: *George Grosz* (Reinbek: Rowohlt 1976), S. 62.
- 6 Vgl. dazu u.a. Willi Wolfradt: *George Grosz* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1921) u. Beth Irwin Lewis: *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic* (Madison, WI: University of Wisconsin Press 1971), Kpt. II.; *The Angry Artist, 1919-23*; S. 65-174, hier bes. S. 121ff.
- 7 Der Begriff Anthropomorphismus (griechisch ἀνθρώπος ‚Mensch‘ und μορφή ‚Form, Gestalt‘) bezeichnet das Zusprechen menschlicher Eigenschaften auf Tiere, Götter, Naturgewalten und Ähnliches (Vermenschlichung).
- 8 Verstärkt wird diese Beschreibung der Lebensverhältnisse der Reichen noch durch Schilderung der mit dem Eisentopf befreundeten Teekanne (28).
- 9 Hermynia Zur Mühlen: *Märchen* (Berlin: Vereinigung Internationaler Verlags-Anstalten 1922).
- 10 Im Märchen ‚Der kleine graue Hund‘ befinden sich Illustrationen von Karl Holtz auf S. 37, 38, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 52, 53 sowie ferner auf dem farbigen Buchdeckel des Bandes).
- 11 Vgl. dazu Wolfgang U. Schütte (Hgg.): *Karl Holtz – Klassiker der Karikatur 21* (Berlin: Eulenspiegel Verlag 1983, ‚Nachwort‘, S. 117-24, hier, S. 120-22).
- 12 Vgl. dazu Dieter Lemhofer: ‚Karl Holtz (1899-1978). Ein Berliner Großstadt-Graphiker der zwanziger-Jahre‘, in: <http://www.karl-holtz-archiv.de/khdateien/khtext.php?partxt=871&modxt=1>
- 13 Hermynia Zur Mühlen: *Ali, der Teppichweber – Fünf Märchen* (Berlin: Malik-Verlag 1923).
- 14 Vgl. dazu Jörg Thunecke: ‚Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1934)‘, in: Susanne Blumesberger / Jörg Thunecke (Hgg.): *Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1933)* (VWien Praesens 2019), S. 17-78, hier S. 23-24.
- 15 Vgl. dazu Michael Töteberg: *Heartfield* (Reinbek: Rowohlt 1978, 21994), S. 51-54.
- 16 Zit. bei Wieland Herzfelde: *John Heartfield* (Dresden: VRB Verlag der Kunst 1986), S. 27; vgl. dazu auch Töteberg: *Heartfield* u. Anthony Coles: *John Heartfield. Ein politisches Leben* (Köln: Böhlau 2014), Kpt. 3.; ‚Der Malik-Verlag und die frühen Dada-Jahre‘, S. 21-28.
- 17 Hermynia Zur Mühlen: *Das Schloß der Wahrheit – Ein Märchenbuch* (Berlin-Schöneberg: Verlag der Jugendinternationale 1924).
- 18 Hermynia Zur Mühlen: *Der Muezzin* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927); Zitate im laufenden Text (= M plus Seitenzahl).
- 19 Hermynia Zur Mühlen: *Die Söhne des Aischa* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927); Zitate im laufenden Text (= A plus Seitenzahl)..
- 20 Hermynia Zur Mühlen: *Said der Träumer* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1927); Zitate im laufenden Text (= S plus Seitenzahl)..
- 21 Vgl. dazu Jörg Thunecke: ‚Hermynia Zur Mühlens Kindermärchen der späten 1920er-Jahre: ein Gegenpol zu „Heimat“-Aspekten in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur‘, in: *Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1933)*, a.a.O., S. 147-59.
- 22 Aufgelistet bei Dirk Heißerer (Hgg.): *Rudolf Schlichter – Bibliographie* (Flein b. Heilbronn: Verlag Werner Schweikert 1998), S. 34-36.
- 23 Hermynia Zur Mühlen: *Schmiede der Zukunft* (Berlin: Verlag der Jugendinternationale 1933); der Band wurde von Heinrich Vogeler illustriert.
- 24 Stefan Neuhäus: ‚Die Einheit des Märchens‘, in: ders.: *Märchen* (Tübingen / Basel: Francke 2005), S. 371-75, hier S. 372.

- 25 Es wird hier zweifelsohne auf Jesus von Nazareth angespielt; denn an einer Stelle des Märchens ist in diesem Kontext die Rede von einem „jüdischen Narren“, der ans Kreuz geschlagen wurde (S. 26).
- 26 Vgl. dazu Jörg Thunecke Beitrag ‚Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1934)‘ in: *Die rote Gräfin*, a.a.O., S. 59-60.
- 27 Vgl. dazu auch Zur Mühlens scheinbar letztes Märchen ‚Die rote Fahne‘, publiziert in *Es war einmal ... und es wird sein* (Berlin:Verlag der Jugendinternationale 1933), S. 56-63.
- 28 Uli Rotfuss: *Zwischen den Fronten. Der Maler, Illustrator und Schriftsteller Rudolf Schlichter* (Calw: Kreissparkasse 1990), S. 15.
- 29 Vgl. dazu Gabriele Horn: ‚Rudolf Schlichter – Eine Biographie‘, in Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.): *Rudolf Schlichter 1890-1955* (Berlin: Frölich & Kaufmann 1984), S. 3a-16a, hier S. 11a-12a.
- 30 Vgl. dazu Günter Metken: *Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung* (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990), S. 81 (= ‚Bibliographische Daten‘).
- 31 Vgl. Rudolf Schlichter: ‚Übersicht über meinen Bildungsgang, meine künstlerische und politische Entwicklung‘, in Metken, a.a.O., S. 66.
- 32 Sigrid Lange: ‚Rudolf Schlichter – Leben und Werk‘, in Matthias von der Blank et al. (Hgg.): *Rudolf Schlichter – Eros und Apokalypse* (Petersberg: Michael ImhofVerlag 2015), S. 13-25, hier S. 15.
- 33 Hermynia Zur Mühlen: ‚Die Söhne der Aischa‘, in: *Schmiede der Zukunft*, a.a.O., S. 55.
- 34 Hermynia Zur Mühlen: *Es war einmal ... und es wird sein – Märchen* (Berlin:Verlag der Jugendinternationale 1930).
- 35 Ebd., S. 56-63; die Illustration befindet sich auf S. 60a.
- 36 Heinrich Vogeler illustrierte 1933 – als er sich bereits permanent in der Sowjetunion aufhielt – einen weiteren Märchenband Zur Mühlens (*Schmiede der Zukunft* [Berlin:Verlag der Jugendinternationale 1933]), der jedoch nur bereits anderweitig veröffentlichte Märchen: *Der Muezzin, Saïd der Träumer, Die Söhne des Aischa, Ali, der Teppichweber*, ‚Der Spatz‘) enthält und hier nicht näher in Betracht gezogen werden soll.
- 37 Vogelers Wandbilder für das Kinderheim in Worpsswede erlangten internationalen Ruhm.
- 38 Siegfried Bresler: *Heinrich Vogeler* (Reinbek: Rowohlt 1996), S. 107.
- 39 Vgl. dazu Breslers Kapitel ‚Emigration in die Sowjetunion‘, a.a.O., S. 112-29.
- 40 Vgl. dazu ‚Biographische Daten‘ in Theo Neteler: *Der Buchkünstler Heinrich Vogeler – Eine Bibliographie* (Ascona: Antinous Edition Matthias Loidl 1998), S. 13-15.
- 41 Walter Tiemann: ‚Der Jugendstil im deutschen Buch‘, in: *Gutenberg-Jahrbuch* (1951), S. 187.
- 42 Vgl. dazu etwa die im Dezember 1918 entstandene Broschüre *Das Neue Leben – Ein kommunistisches Manifest*.
- 43 Vgl. dazu auch Theo Neteler: ‚Der andere Heinrich Vogeler: Seine Buchillustrationen nach dem Ersten Weltkrieg‘, in: *Aus dem Antiquariat*. Beilage zum *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* Nr. 43 (29. Mai 1992), Heft 5, S. A187-A194, dort insbes. das Kapitel ‚Die Illustrationen von Kinder- und Jugendbüchern‘, S. A191-A192, wo es u.a. heißt: „In den dreißiger-Jahren hat Heinrich Vogeler drei Kinder- bzw. Jugendbücher illustriert. [...] Die beiden ersten Bücher stammen aus der Feder Hermynia Zur Mühlens. [...] Es ist das erste Buch [*Es war einmal ... und es wird sein*], das Heinrich Vogeler nach seiner weltanschaulichen ‚Wende‘ [...] ganz durchgestaltet hat. Vorhanden sind: eine farbige Einbandillustration, ein Frontispiz, unterschiedliche Initialen und elf ganzseitige Zeichnungen. [...] 1933 kam im gleichen Verlag [Verlag d. Jugendinternationale] ein weiteres Buch der Hermynia Zur Mühlen heraus: *Schmiede der Zukunft. Märchen*. Neben der farbigen Illustration des Einbandes sind auch hier Initialen, ganzseitige und viele kleinere Illustration anzutreffen.“ (S. A191)
- 44 Vgl. dazu die Geschichte ‚Das Ungeheuer‘ in Hermynia Zur Mühlens Erzählband *Der rote Heiland* (1924).
- 45 Es sei in diesem Zusammenhang Dr. Susanne Blumesberger (UB Wien) ausdrücklich für ihre unermüdliche Hilfe bei der Ausleihe einiger sehr seltener Märchenbücher Hermynia Zur Mühlens gedankt.

Jörg Thunecke, geb. 1941; Prof. Emer., von 1970 bis 1997 Senior Lecturer an der Nottingham Trent University in England; 1998-2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Westdeutschen Akademie für Kommunikation in Köln, seitdem im Ruhestand. Zahlreiche wissenschaftliche Veröffentlichungen zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts: u.a. *Realistische Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles* (Hgg.; 1979); *B. Traven the Writer / Der Schriftsteller B. Traven* (Hgg.; 2003); *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker* (Mit-Hgg.; 2004). *Zur Exil- und NS-Literatur: Leid der Worte: Panorama des literarischen Nationalsozialismus*

(Hgg.; 1987); *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit* (Hgg.; 1998); *Literatur und Geschichte. Festschrift für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag* (Mit-Hgg.; 1998); *Theodor Kramer – Chronist seiner Zeit* (Mit-Hgg.; 2000); *126, Westbourne Terrace. Erich Fried im Londoner Exil. Texte und Materialien* (Mit-Hgg.; 2001); *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945* (Hgg.; 2006); *Preserving the Memory of Exile. Festschrift für John M. Spalek* (Mit-Hgg.; 2008); *Das erzählerische Werk Friedrich Ch. Zauners* (2016); *Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur während der Zwischenkriegszeit und im Exil* (Mit-Hgg. 2017); *Der Teufel steckt im Detail* (2019); *Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühlens während der Zwischenkriegszeit (1919-1933)* (Mit-Hgg.; 2019). Herausgeber des Newsletters der Internationalen Feuchtwanger Gesellschaft (2013-18).

sherwoodpress@t-online.de



## Ernst H. Gombrichs *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* – eine Spurensuche

## Ernst H. Gombrich's *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* – a search for traces

Gunda Mairbäurl

*Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* ist das einzige Buch, das der Kunsthistoriker Ernst Gombrich für Kinder und Jugendliche und das er auf Deutsch geschrieben hat. Um Geld zu verdienen 1935 entstanden, ist es nicht bloß ein Gelegenheitswerk, sondern nimmt eine nicht unwesentliche Rolle im Gesamtschaffen Gombrichs ein. Die bis heute erhältliche und in mehr als 30 Sprachen übersetzte Weltgeschichte sieht er als Vorübung und Stilübung, schwierige und komplexe Sachverhalte der Geschichte (und später Kunstgeschichte) in einfacher Sprache und Form darzustellen. Gombrich, der in der humanistischen Bildungstradition des Wiener jüdischen Bürgertums aufgewachsen ist, verortet seine Weltgeschichte in der Nachfolge der Geschichtsschreibung Jacob Burckhardts und Egon Friedells. Die Neuauflage 1985 ergänzt Gombrich, der 1936 nach London ging, um im Warburg-Institut zu arbeiten, um das Stück Weltgeschichte, das er selbst erlebt hat, die Zeit des Nationalsozialismus, und muss aufgrund dieser Erfahrungen auch Neubewertungen anderer Epochen vornehmen. Seine zutiefst humanistische, aufklärerische und demokratische Haltung, die er durch eine altersadäquate Darstellungsweise zu vermitteln versteht, will junge Leserinnen und Leser direkt und indirekt vor der Gefahr einseitiger Geschichtsbeachtung warnen und den erkennenden Menschen ausbilden.

Mit einem Blick auf deutschsprachige Weltgeschichten für junge LeserInnen des 18. und 19. Jahrhunderts und mit kurzen Beschreibungen von Illustrationen deutschsprachiger sowie englischsprachiger Ausgaben sollen Traditionen konturiert und Aktualisierungen von Gombrichs Weltgeschichte skizziert werden.

Weltgeschichte für junge Leute, Wissenschaft für Kinder, in der Nachfolge von Burckhardt und Friedell, altersadäquate Vermittlung von Geschichte, humanistisch, aufklärerisch und demokratisch

*A Short History of the World* is the only book the art historian Ernst Gombrich wrote for children and young people, and it is his only one in German. Though written to earn money in 1935, it is not simply an occasional work but rather assumes a by no means insignificant role in Gombrich's oeuvre. He regarded *A Short History*, which is still available in print to this day and has been translated into more than 30 languages, as a preparatory exercise in presenting difficult and complex facts of history (and later art history) in plain language as well as simple in form. Gombrich, who grew up



in the humanistic educational tradition of the Viennese Jewish bourgeoisie, located his world history in the succession of the historiography of Jacob Burckhardt and Egon Friedell. He left Vienna for London in 1936 to work at the Warburg Institute. He added to the new 1985 edition a period in world history that he had experienced himself, i. e. National Socialism, and as a result of these experiences he felt he needed to reassess other epochs. His profoundly humanistic, enlightened and democratic attitude, which he manages to convey by using an approach appropriate to the age of his readers, aims at warning young readers directly and indirectly, against the danger of a one-sided view on history, and at educating discerning people.

A brief survey of German-language world histories for young readers of the 18th and 19th centuries as well as short descriptions of illustrations of German and English editions will delineate both traditions and updated editions of Gombrich's *A Short History of the World*.

World history for young people, science for children, in succession to Burckhardt and Friedell, age-appropriate transfer of knowledge about history, humanistic, enlightened and democratic

Ernst H. Gombrich (1909–2001) zählt zu den weltweit bekanntesten und einflussreichsten Kunsthistorikern des 20. Jahrhunderts. Joseph B. Trapp, Gombrichs Nachfolger als Direktor des Warburg-Instituts in London, dokumentiert in seiner von 1930 bis 2000 reichenden Bibliografie den beachtlichen Umfang seiner Arbeit. Nicht nur bei Fachkolleginnen und -kollegen der Kunstgeschichte hat Gombrich hohe Anerkennung erworben, er hat mit einigen seiner Werke auch ein Millionenpublikum erreicht. „Honoured everywhere, he is also everywhere read.“ (Trapp 2000, 7) Seine am weitesten verbreiteten Werke sind *The Story of Art* (1950) und *Art and Illusion* (1960)<sup>1</sup>.

Neben diesem kunstgeschichtlichen Œuvre erscheint sein erstes Buch, *Weltgeschichte. Von den Ursprüngen bis zur Gegenwart*, wie ein Fremdkörper. Dieses erste, sein einziges auf Deutsch geschriebene, Buch hat jedoch Klassikerstatus erreicht. 1935 verfasst und 1936 in einer populärhistorischen Reihe für Kinder publiziert, wurde es nach fast 50 Jahren 1985 unter dem neuen Titel *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* wieder herausgebracht und ist heute in ca. 30 Sprachen übersetzt.

## Biografischer Abriss

Ernst Gombrich wurde am 30. März 1909 in Wien geboren, sein Vater war ein angesehenes Rechtsanwalt, seine Mutter Klavierpädagogin, eigentlich Pianistin, die

dem Kreis um Gustav Mahler angehörte. Musiker wie Adolf Busch, Rudolf Serkin und später Alfred Brendel waren Freunde der Familie. Musik spielte für Ernst Gombrich eine zentrale Rolle bis ans Ende seines Lebens. (Vgl. „Assimilation“ 1993, 25; Gombrich Richard 2013). Neben der Musik galt sein Interesse der Natur und der bildenden Kunst, regnerische Sonntage verbrachte er im Kunst- oder Naturhistorischen Museum, ein Katzensprung von der Wohnung in der Gumpendorferstraße 14 entfernt. „Die verschiedenen Bildungsangebote waren von Haus aus eine Selbstverständlichkeit.“ („Assimilation“ 1993, 25).

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war er eines der vielen Wiener Kinder, die an Unterernährung litten (Stufe vier von fünf). 1920 wurden er und seine ältere Schwester mithilfe der Organisation „Save the Children“ für neun Monate in ein mittelschwedisches Dorf gebracht und dort in einer Schreinerfamilie „aufgepepelt“.

Danach setzte er die Schule am Gymnasium der Theresianischen Akademie fort. Das anschließende Studium der Kunstgeschichte und Archäologie am Zweiten Kunsthistorischen Institut der Universität Wien und ein Gastsemester in Berlin schloss er 1933 mit einer Dissertation über „Giulio Romano als Architekt“ ab. Studieren zur damaligen Zeit hieß, nach eigenen Interessen Vorlesungen in anderen Fächern und Gegenständen zu belegen und so einer einseitigen Ausbildung zu entgehen. Davon machte er ausgiebig Gebrauch, er erwähnt Kurse in Latein und Griechisch. (Vgl. „Autobiographical Sketch“ 1991, 17) Gombrich begann aufgrund seines Interesses an chinesischer Kunst Chinesisch zu lernen und besuchte in Berlin neben kunsthistorischen Vorlesungen auch Vorlesungen über Gestaltpsychologie. In Wien nahm er während der Arbeit an seiner Dissertation an Experimenten Karl Bühlers zu dessen Vorarbeiten an der *Ausdruckstheorie* teil, die 1933, ein Jahr vor seiner *Sprachtheorie*, erschien. (Vgl. Lepsky 1991, 32)

Es war ihm bewusst, dass er als Kunsthistoriker keine Anstellung finden würde. Eine Volontärstelle an der Albertina wurde abgelehnt. Als einen der Gründe nennt Gombrich den aufkommenden Antisemitismus. Er war protestantisch getauft, seine jüdischen Eltern waren zum Protestantismus übergetreten. (Vgl. Gombrich Richard, 2013; Vgl. Koebel 2002, 85) Bisher hatte niemand nach der Abstammung gefragt. Zwar wurde er sich immer deutlicher der Lage und seiner Situation bewusst, hatte aber, genauso wie sein Vater, nie gedacht, dass die Situation lebensbedrohlich werden würde. (Vgl. „Assimilation“ 1993, 27f) Der Psychoanalytiker und Kunsthistoriker Ernst Kris<sup>2</sup>, mit dem er an einem Buch über die Geschichte der Karikatur arbeitete, war als regelmäßiger Leser des *Völkischen Beobachters* über die Lage im nationalsozialistischen Deutschland und die wachsenden Übergriffe auf die jüdische Bevölkerung gut informiert und riet Gombrich wegzugehen. Seine jüdische Herkunft hatte für ihn nie eine Rolle gespielt, die herausragende

Bedeutung jüdischer Künstler und Wissenschaftler in der österreichischen Kultur hatte er immer wieder mit Gegenargumenten widerlegt. Seine Meinung, „daß der Begriff der jüdischen Kultur von Hitler und seinen Vor- und Nachläufern erfunden wurde“ (*Jüdische Identität* 2011, 33), war Gegenstand wiederkehrender Diskussionen. Der damalige Direktor der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, die politisch bedingt gerade von Hamburg nach London verlegt worden war, der Österreicher Fritz Saxl, suchte für die Aufarbeitung des Nachlasses von Aby Warburg jemanden, der im Deutschen „absolut firm“ war. Kris empfahl Gombrich, der ohne Schwierigkeiten eine Arbeitserlaubnis bekam und ab 1936 am Warburg-Institut arbeitete (vgl. „Assimilation“ 1993, 29), 1948 dauerhaft angestellt wurde und von 1959 bis 1976 dessen Direktor war.<sup>3</sup>

Während des Zweiten Weltkriegs war Gombrich sechs Jahre im Monitoring Service der BBC, dessen Aufgabe es war, die deutschen Sender abzuhören und zu übersetzen. „Ich habe sozusagen den Krieg in beiden Ländern miterlebt. Ich habe zugehört, was man den Deutschen im deutschen Radio erzählte, und hier habe ich die Bombenangriffe und derartiges miterlebt.“ („Später“ 1991, 181). Während des Kriegs schrieb er einige kunsthistorische Aufsätze, 1950 entstand im Phaidon-Verlag die später vielfach übersetzte *Story of Art* im Auftrag des 1938 aus Wien emigrierten Verlegers Bela Horovitz und 1960 sein berühmtestes Buch *Art and Illusion* (vgl. ÖBL). Diese Erfolge verschafften ihm Professuren in Oxford, London, Harvard und New York. Sein Werk besteht aus 600 Publikationen, die großteils in mehrere Sprachen übersetzt wurden, und unzähligen Korrespondenzen mit FachkollegInnen und KünstlerInnen. Zahlreiche Ehrungen und 15 Ehrendoktorate zwischen 1966 und 1999 (vgl. ÖBL) belegen seinen herausragenden Rang als Kunsthistoriker und Gelehrter.

Dieses umfangreiche kunstgeschichtliche Werk lässt die Frage aufkommen, welchen Stellenwert seine *Weltgeschichte. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*, die später mit dem Attribut „kurz“ und der Adressatenzuschreibung „für junge Leser“ ergänzt wird, einnimmt.

### **Eine kurze Geschichte der *Weltgeschichte***

Die Arbeit an der *Weltgeschichte* bildete einen Rahmen seines wissenschaftlichen Lebens. Die 1936 erschienene *Weltgeschichte* war Gombrichs erste Buchproduktion nach einigen wissenschaftlichen Aufsätzen in literarischen und kunsthistorischen Zeitschriften und seiner Dissertation (vgl. Trapp 2000, 11f). Bis kurz vor seinem Tod 2001 arbeitete er an einer englischen Übersetzung, die 2004 posthum erschien.

Die Geschichte der Entstehung des Buchs ist gut dokumentiert. Seit der Neuauflage 1985 im DuMont Verlag ist sie in allen Ausgaben als Vorwort bzw. Nachwort seiner Enkelin Leonie enthalten, und auch Gombrich selbst äußert sich darüber immer wieder in Selbstzeugnissen – in Interviews, Vorreden, autobiografischen Skizzen und Tagungsbeiträgen.

Als frisch promovierter und – wie prophezeit – arbeitsloser Kunsthistoriker nahm er das Angebot an, eine Weltgeschichte für Kinder zu schreiben. Ursprünglich sollte Gombrich ein englisches Geschichtsbuch für Kinder ins Deutsche übersetzen, das in der neuen, von seinem Bekannten Walter Neurath betreuten Reihe des Steyermühl-Verlags, „Wissenschaft für Kinder“, erscheinen sollte. Er fand das Buch furchtbar schlecht, „unbelievably awful“ (Eribon 1993, 43) und schlug Neurath vor, „ein besseres“ (Gombrich Leonie 2005, 15; „Spracherlebnisse“ 1988, 127) zu schreiben. Nach einem Probekapitel über die Ritterzeit erhielt er den Auftrag mit der Auflage, das Manuskript innerhalb von sechs Wochen abzuliefern. Mithilfe einer Enzyklopädie aus der elterlichen Bibliothek für die Fakten, einer als Zitat oder Paraphrase wiedergegebenen zeitgenössischen, authentizitätsstiftenden Quelle für jedes Kapitel und seiner späteren Frau Ilse Heller als erster kritischen ZuhörerIn schrieb er täglich eines der 39 Kapitel und konnte den Terminplan einhalten. (Vgl. „Autobiographical Sketch“ 1991, 21; Gombrich Leonie 2005, 16)

1936 wurde das Buch mit Illustrationen von Franz Katzer als erster Band der sechsbändigen Reihe „Wissenschaft für Kinder. Bücher lebendigen Wissens“ im Steyermühl-Verlag publiziert (Abb. 1). Noch im selben Jahr, in dem Gombrich bereits in London war, erschienen Ausgaben in holländischer, dänischer, norwegischer und schwedischer Übersetzung, 1938 auf Polnisch und 1939 auf Tschechisch. (Vgl. Trapp 2000, 12)<sup>4</sup>

Das Buch wurde von den Nationalsozialisten verboten, „nicht aus antisemitischen Gründen, sondern weil sie den Ausblick für zu pazifistisch hielten.“ (Gombrich Leonie 2005, 17) Einige Jahre nach dem Krieg gelingt es Ernst Gombrich, die Rechte an dem Buch wieder zu erhalten. (Ebd., 18) Nach einigen Jahrzehnten der Stille rund um das Buch wurde in den 1980er Jahren der damalige DuMont-Verleger Ernst Brücher auf den Titel aufmerksam.

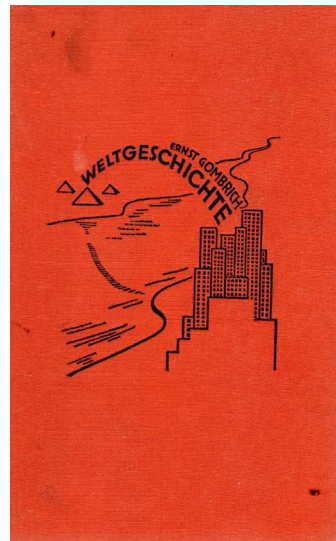


Abb. 1: Cover der Erstausgabe des Steyermühl-Verlags mit Illustrationen von Franz Katzer <sup>2</sup>1936 [1935]



Abb. 2: Cover des Dumont Verlags 1985

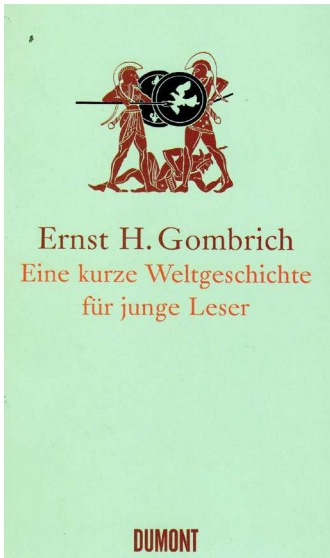


Abb. 3: Cover des DuMont Literatur und Kunst Verlags der aktualisierten Neuauflage mit einem Vorwort der Enkelin Leonie Gombrich 2005

Er nahm Kontakt mit Ernst Gombrich auf, der die Rechte dem DuMont Buchverlag übertrug. (Vgl. DuMont Verlag). Diese zweite deutschsprachige Ausgabe mit den Originalillustrationen Franz Katzers, überarbeitet und mit einem neuen Schlusskapitel ergänzt, ist seit 1985 unter dem Titel *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* auf dem Markt (Abb. 2) und wurde in der Ausgabe 2005 (nach dem Erscheinen der ersten englischsprachigen Ausgabe) mit einem Vorwort der Enkelin Leonie Gombrich aktualisiert (Abb. 3). Bis zum Jahr 2000 erschienen weitere Übersetzungen: 1991 ins Ungarische und Slowenische, 1996 ins Koreanische, 1997 ins Italienische und Türkische, 1999 ins Albanische, Bulgarische, Katalanische, Spanische und eine Neuauflage auf Tschechisch, 2000 ins Kroatische und Französische (vgl. Trapp 2000, 12f). Gombrich „schneiderte [begeistert] unterschiedliche Ausgaben für die Leser verschiedener Nationen zurecht“, er stand immer in Kontakt mit den Übersetzern und verfasste Vorworte. (Vgl. Gombrich Leonie 2005, 18f) Gegen eine englischsprachige Ausgabe erhob er zehn Jahre lang Einspruch. Er bestand darauf, selbst zu übersetzen (Alle seine sonstigen Bücher waren auf Englisch erschienen) und fragte sich, ob die europäische Perspektive seiner Weltgeschichte für englische Kinder, deren Geschichtswissen auf die eigenen Herrscherinnen und Herrscher fokussiert war, überhaupt von Interesse sein könnte. Erst die Ereignisse 1989/90 und „die wachsende Bedeutung der Europäischen Union“ waren ausschlaggebend für den Beginn seiner Arbeit an der englischen Übersetzung. „So machte er sich am Ende seines langen und erfüllten Lebens daran, eine englische Fassung seines allerersten Buches zu erstellen“ (ebd., 18), das, versehen mit Korrekturen, kleinen Ergänzungen, Heranziehung von Spezialisten, wie etwa seinem

Sohn, dem Indologen und Buddhisten Richard Gombrich, für das Kapitel über Buddhismus und Überarbeitungen durch seine Assistentin Caroline Mustill 2005 in der Yale University Press mit neuen Illustrationen von Clifford Harper posthum als *A Little History of the World* erschien. Derselbe Verlag publizierte 2013 eine weitere Ausgabe, eine *Illustrated Edition* (Abb. 4), mit Fotografien und Originalabbildungen von Beständen aus kunst- und naturhistorischen Museen. Im deutschsprachigen Raum sind die Ausgabe 2017 im DuMontVerlag mit den Illustrationen Clifford Harpers in der derzeit achten Auflage erhältlich (Abb. 5) sowie eine 2011 entstandene Hardcover-Ausgabe, eine „Schmuckausgabe“ (DuMont Verlag) mit Illustrationen von Kat Menschik (Abb. 6). Laut Auskunft des DuMontVerlags gibt es aktuell Übersetzungen in 30 Sprachen. (Ebd.)

### Die *Weltgeschichte* als Stilübung

In der 2009/10 im Museum für Angewandte Kunst in Wien ausgerichteten Ausstellung *Jugendschatz und Wunderscherlein. Buchkunst für Kinder 1890-1938* wurde das Buch in den Kontext „Neue Pädagogik“ gestellt. Es wurde somit als ein Produkt der Reformpädagogik gesehen, die um 1900 auch in Österreich Einzug gehalten hatte und nach dem Ersten Weltkrieg in der Auseinandersetzung mit konservativen Kräften wirksam geworden war. Nicht nur Kindern und Jugendlichen aus wohlhabenden Schichten, sondern Kindern aus allen Schichten sollte moderne Buchkunst in kostengünstigen Büchern zugänglich gemacht (Vgl. *Jugendschatz* 2009, 7) und sie an die kulturelle Bedeutung des „schönen und guten Buchs“ herangeführt werden. (Vgl. ebd., 58)

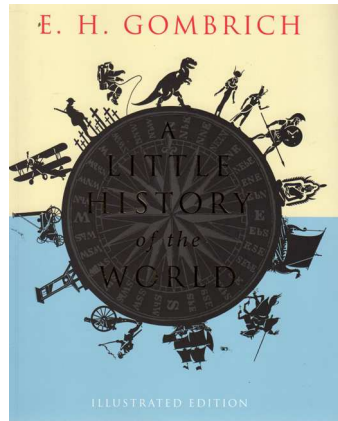


Abb. 4: Cover der „Schmuckausgabe“ des DuMont Buchverlags mit Illustrationen von Kat Menschik 2017 [2011]

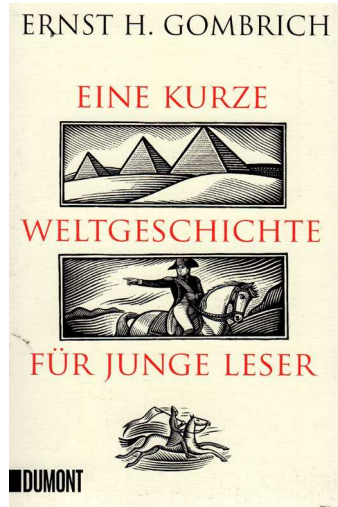


Abb. 5: Cover der Illustrated Edition der Yale University Press 2011



Abb. 6: Cover des DuMont Buchverlags mit Illustrationen von Clifford Harper <sup>8</sup>2017 [2012]

Es gab nur wenige Verleger der 1930er Jahre, die Bücher produzierten, die sich nicht in den Dienst des Wertekanon des konservativen, austro-faschistischen Lagers stellten. (Vgl. Jugendschatz 8) Einer dieser „mutigen“ Verleger war Walter Neurath<sup>5</sup> mit seiner Reihe „Wissenschaft für Kinder“. (Vgl. *Wien und Berlin* 2008, 11)

Alle Bände gehen von der Grundneugierde junger Menschen aus. Karl Hartl, der Autor des zweiten und dritten und Co-Autor des sechsten Bandes (s. u.) spricht von zwei Arten von Menschen: „Fragezeichenmenschen“ und „Schlusspunktmenschen“. Ein „Schlusspunkt Mensch“ nimmt Tatsachen hin; wenn er „stürzt, steht er auf, putzt sich ab, schimpft vielleicht ein bißchen und geht weiter.“ (Hartl 1936, 10) Junge Menschen und „große Männer“ und (ich ergänze große Frauen) sind „Fragezeichenmenschen“, die

an den Zusammenhängen der Dinge interessiert sind, an Ursache, Wirkung und Geschichte von Alltagserscheinungen und an der Stellung des Individuums in der Zeit. Ziel der Reihe ist es, sogenannte Glaubenswahrheiten durch Wissen zu ersetzen, die jungen LeserInnen zum wissenschaftlichen Denken hinzuführen sowie Einblicke in wissenschaftliche Arbeitsweisen und damit einhergehende notwendige Irrwege und Irrtümer zu geben. In dem aufklärerischen Anspruch und der kulturgeschichtlichen Ausrichtung bilden diese sechs Bände eine Einheit.

Die Bände zwei und drei, Karl Hartls<sup>6</sup> *Wie ... wann ... wo. Geschichte der kleinen und großen Dinge* (1936) und *Warum ... wozu? Was hinter den Dingen steckt* (1937), sind kulturgeschichtliche Darstellungen alltäglicher Dinge und Phänomene wie Zucker und Pfeffer, Hygiene, Besteck, Glas, Licht, Zeit, Schrift und Sprache, menschlicher Kommunikation, Buch und Druck, Verkehr, Theater und Film.

Band vier, Ernst Heinrich Schrenzels<sup>7</sup> *Kleine Völkerkunde. Streifzüge zu fernen Menschen* (1937), erzählt – nach einer Beschreibung des Gegenstands Völkerkunde – vom Ursprung der Sprache, über Religion, über Formen des Wohnens und widmet den Völkern Afrikas, Asiens, Amerikas und alten Völkern Europas je ein Kapitel.

Band fünf, Paulus Schottes<sup>8</sup> *Leben als Abenteuer. Große Menschen in ihrer Zeit* (1938), ist eine Sammlung von zwölf Porträts von Wissenschaftlern, bildenden Künstlern, Musikern und Schriftstellern.

Der letzte Band, *Der Weg des Lebens. Eine Biologie* von Karl F. Sergius, pseudonym für Karl Hartl und Sergei Feitelberg<sup>9</sup>, (1938), beschreibt den langen Weg der Erforschung der Entstehung des Lebens. Er beschließt das letzte Kapitel, „Symbiose, Parasitismus und Kriegsgefahr“, mit dem bemerkenswerten programmatischen Satz: „Denn wir [die Menschen] haben einen freien Willen, mit dem können wir viel bestimmen, viel ändern, wenn wir unseren Verstand zu Hilfe nehmen. Wir müssen nicht, und das unterscheidet uns von den Tieren, widerstandslos den Weg gehen, den die Verhältnisse uns vorschreiben, wir können ihn ändern und an ihm bauen, an unserem Weg durchs Leben.“ (Sergius 1938, 235)

Dieser letzte Satz des sechsten Bandes markiert auch das Ende der Reihe „Wissenschaft für Kinder“. Bedingt durch die Verhältnisse, die Okkupation Österreichs im März 1938, wurde der Steyermühl-Verlag samt Buch- und Kunstdruckerei „arisiert“ und zwangsverkauft. (Vgl. Hall 2016, 611).

Der Untertitel der Reihe, „Bücher lebendigen Wissens“, ist programmatisch zu verstehen: als Wissen, das es wert ist, lebendig erhalten zu werden, das heißt, Teil des kulturellen Gedächtnisses zu werden bzw. zu bleiben, als Wissen, das für das Leben Jugendlicher sinn- und wertvoll sein kann, und als Wissen, das in einer lebendigen, bei jungen LeserInnen Interesse weckenden und angemessenen Form dargestellt wird.

Diese angemessene altersadäquate Darstellung kulturgeschichtlicher Themen sehen alle Autoren der Reihe in der Form der Erzählung. Gombrich gibt dazu in einem Interview Auskunft. Angesprochen auf das Wesentliche seiner *Weltgeschichte* nennt er das Erzählen. (Vgl. Kreuzer 12) Ein geschichtlicher Hergang sei in der chronologischen Erzählung am leichtesten fasslich. Damit hat er bereits in der *Weltgeschichte* verwirklicht, was ihm später Prinzip für das Schreiben von kunstgeschichtlichen Themen war (vgl. Beim Schreiben 1992, 115).

Die Gattung „Erzählung“ für ein sachliches Sujet ermöglicht ihm in einem Erzählton zu schreiben, der der mündlichen Erzählung nahe kommt. Füllwörter wie „ja“ (*Weltgeschichte* 2004, 51, 56), die Aufhebung der Endstellung des Verbs (z. B. ebd., 50) sind dafür typisch. Die Nähe zur gesprochenen Sprache ist in der Erstausgabe noch deutlicher vorhanden als in der Ausgabe 1985. Die für Österreich und Wien so typischen Elisionen der gesprochenen Sprache sind in der Kölner Neuauflage möglicher- und bedauerlicherweise ein Opfer der Verkäuflichkeit auf dem gesamten deutschsprachigen Markt geworden. Wenn dabei aus „Grad so ist’s“ (1936, 12) „Grad so ist es“ (1985, 21) wird, ist das kein großer Verlust, etwas befremdlich mutet es aber an, wenn das Sprichwort „Wenn man den Esel nennt, kommt er g’rennt“ (1936, 18) eingedeutscht wird zu „Wenn man den Esel nennt, kommt er



gerennt [sic!].“ (1985, 28). Die Übersetzung des Österreichischen ins Deutsche muss nicht immer ein Gewinn sein.

Als Teil dieser Mündlichkeit können auch die eingestreuten Anekdoten gesehen werden, die die historisch fernen Menschen näher bringen. Gombrich selbst benützt sie gerne auch in fachwissenschaftlichen Vorträgen zur Veranschaulichung abstrakter Theorien. („Kulturrelativismus“ 1992, 20).<sup>10</sup>

Das erzählende Ich der *Weltgeschichte* gibt sich im Kapitel, das der Ausgabe 1985 beigefügt wurde, als Augenzeuge der Geschichte des Holocaust zu erkennen. „Das Stückchen Weltgeschichte, das ich selbst erlebt habe – Ein Rückblick“, lautet der Titel. Die Identität zwischen dem erzählenden Historiker-Ich und dem Autor Gombrich ist daher evident. Er tritt in Kommunikation mit den jungen (intendierten) LeserInnen, spricht sie mit „du“ an und nimmt immer wieder mögliche Fragen oder Einwürfe vorweg („[...] wirst du sagen“ (*Weltgeschichte* 2005, 23), „Du wirst vielleicht auch fragen, ...“ (ebd., 36), „Willst du auch wissen, ...?“ (ebd., 36), „Kennst du ...“ (ebd., 59), „Erinnerst du dich vielleicht ...“ (ebd., 56)). Er bezieht sie in seine Gedankenwelt mit ein, regt zur Herstellung von Querverbindungen über Zeit und Raum hinweg an, verweist auf Parallelen oder bereits Bekanntes wie die Bibel, Sagen oder Indianerbücher.

Mit der Einführung eines intendierten Lesers wählt Gombrich ein erzähltechnisches Mittel, das die Aufmerksamkeit der jungen RezipientInnen auf Sachthemen und abstrakte Sachverhalte fokussieren kann. Der intendierte Leser in Gombrichs *Weltgeschichte* tritt an die Stelle des fiktiven Lesers, wie er etwa in der *Weltgeschichte für Kinder* Georg Ludwig Jerrers von 1828 (<sup>6</sup>1840) in den kurzen Dialogen, die die Darstellung eines historischen Ereignisses einleiten, zu finden ist. Als dessen Vorläufer wiederum können die fingierten Gespräche eines Erzählers mit einer ihn umgebenden Kinderschar in den *Moralischen Wochenschriften für Kinder* des 18. Jahrhunderts gesehen werden. Dass Gombrich sich mit Kinderliteratur oder gar kinderliterarischen Erzähltechniken beschäftigt hat, kann ziemlich sicher ausgeschlossen werden. In den vielen Äußerungen zu seiner *Weltgeschichte* gibt es keinerlei diesbezügliche Spuren. Allerdings kommt er – in einem anderen Zusammenhang – in der „Wiener Vorlesung“ auf die antike Rhetorik und folglich auf das „Fassungsvermögen [...] der Zuhörer“ („Künstler“ <sup>2</sup>1996, 19) zu sprechen. Das führt ihn zu dem Schluss, dass „Lehrer und Meister der Redekunst auch [...] raffinierte [...] Psychologen“ sein müssten, und stellt deren altersadäquate Vermittlungsmethoden über diejenigen „moderner Theoretiker“ (ebd.), wobei offen bleibt, wen er dabei im Auge hatte. So ist ihm auch – im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen – das Lehren und Unterrichten nie eine Last.

Dass der mündliche Erzählduktus der *Weltgeschichte* „zum Vorlesen geschaffen“ sei (Thadden 2004) und in der heutigen bilddominierten Zeit bestehen kann, beweisen die in drei Sprachen erhältlichen ungekürzten Hörbücher (2006 auf Englisch, 2012 auf Deutsch, gelesen von Christoph Waltz, und 2013 auf Dänisch) und zahlreiche LeserInnenkommentare auf diversen Webseiten.

Bewusst als „Erzählung“ ist auch seine *Story of Art* geschrieben, – eben „story“ und nicht history. Nach dem schnellen Erfolg der *Weltgeschichte* war die Absicht des Verlegers gewesen, Gombrich als Autor für eine Kunstgeschichte für Kinder zu gewinnen, die bei ihm aber keinen Widerhall fand. Seine Ablehnung begründete er damit, dass Kinder zwar Bilder gerne betrachten, für sie aber die Darstellung kunsthistorischer Zusammenhänge, wie sie Erwachsene wünschen, uninteressant und zu schwierig sei. (Vgl. „Spracherlebnisse“ 1992, 128). Die *Story of Art* ist eine allgemeine Einführung in die Kunstgeschichte in bewusst einfacher Sprache, so betont Gombrich (vgl. ebd. 128): „Dieses Buch ist für alle bestimmt, die gern einen ersten Überblick über ein erstaunliches und faszinierendes Gebiet gewinnen wollen“ (*Geschichte der Kunst* [o. J.], 7). Sie als Kinderbuch zu bezeichnen, wie es gelegentlich geschieht, ist auf eine ungenaue Lektüre des Vorworts zurückzuführen:

Wenn ich mir meine Leser vorstellte, so dachte ich vor allem an ganz junge Leute, die gerade die Welt der Kunst für sich entdeckt hatten. Aber ich war nie der Meinung, dass Bücher für junge Leute sich von Büchern für das reifere Alter unterscheiden sollen – höchstens in einem Punkt: Sie müssen sich auf die kritischste Gattung von Lesern gefasst machen. (*Geschichte der Kunst* [o. J.], 7)<sup>11</sup>

Die Popularität beider Bücher beruht ohne Zweifel auf dem Anspruch und der Fähigkeit Gombrichs, komplexe historische Sachverhalte und kunstwissenschaftliche Theorien auch für nicht-akademische LeserInnen aufzubereiten und darzustellen. „Der Leser soll mühelos folgen können, und das macht Mühe“ („Beim Schreiben“ 1988, 115), er/sie muss befähigt werden, „mit[z]ugehen und mit[z]uerleben.“ (Ebd.) In der akademischen Welt wurden diese populären Publikationen weniger gerne gesehen bzw. ignoriert. Er selbst spricht von einem „seltsamen Doppelleben“:

People know me as the author of *The Story of Art* who have never heard of me as a scholar. On the other hand, many of my colleagues have never read the book. They have read my papers on Poussin or Leonardo, but not that. It is a curious double life. (Eribon 1993, 65).

Fritz Saxl, der damalige Leiter des Warburg-Instituts, an dem Gombrich seit 1936 arbeitete und später Direktor wurde, ermahnte ihn, sich wieder seriöser Forschung zu widmen und mit diesem „Kinderkram“ aufzuhören. (Vgl. „Autobiographical Sketch“ 1991, 21; Gombrich Richard 2013).

Den Beginn seiner Sprachprägungen führt er auf das Aufwachsen in der vielsprachigen österreichisch-ungarischen Monarchie zurück: Jede Banknote wies den aufgedruckten Betrag in mehreren Sprachen aus. („Spracherlebnisse“ 1992, 120) Als prägend sieht er auch die Kinderverschickung nach Schweden 1919/20, als er zehn Jahre alt war. Er kommt in eine ausschließlich Schwedisch sprechende Handwerker-Familie und erinnert sich noch an die Entdeckung der Bedeutung einer schwedischen Konjunktion und die Erkenntnis, welche neuen Möglichkeiten der Verständigung und Mitteilung ihm dadurch eröffnet wurden. Innerhalb von neun Monaten hatte er die schwedische Sprache erlernt. (Vgl. Eribon 1993, 30).

In seiner „Festrede aus Anlaß der Entgegennahme des ersten österreichischen Wittgenstein-Preises, Wien 1988“, der er den Titel „Spracherlebnisse“ gibt, skizziert er seine Sprachenbiografie: Latein, Griechisch, Italienisch, Englisch, Französisch (Vgl. „Spracherlebnisse“ 1992, 122f), aber wichtiger erschien ihm, bestärkt durch die Einstellung von Karl Kraus zur deutschen Sprache, „anständig Deutsch zu lernen“. (Ebd.)

Seine Abhör- und Übersetzertätigkeit für die BBC während des Kriegs, wobei die besonderen Herausforderungen den Übersetzungen der Reden Hitlers und Goebbels' galten, führte ihn dazu, über Problemen der Übersetzung nachzudenken und die englische Sprache zu perfektionieren. Sie wurde die Sprache aller seiner Bücher, die *Weltgeschichte* war das einzige Buch, das er in deutscher Sprache schrieb.

Nicht nur die Lektüre schult sein Stilbewusstsein, er hatte in seiner Gymnasialzeit im Theresianum auch einen außergewöhnlichen Deutschlehrer „mit unorthodoxen Methoden“, Ernst Schaumann, dem er im Vorwort zu seinem Buch „Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik“ (1992) ein Denkmal setzt.<sup>12</sup>

Familien-, Schul- und Institutsfeste und -feiern boten ihm Anlässe, sich in den verschiedensten Stilen und Formen zu üben. Diese „Stilspielereien der frühen Jahre“ und die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen Stil während des Studiums bereiteten indirekt einen reflektierten Zugang zum Schreiben der *Weltgeschichte*. Die *Weltgeschichte* selbst bezeichnet er als „Stilübung“, lange bevor er sich theoretisch mit Fragen der Redeweisen, Ausdrucksweisen und Wortwahl auseinandersetzte (vgl. „Spracherlebnisse“ 1992, 126f). Eine kleine Probe seiner Stilbeherrschung legt er im Kapitel über die Griechen ab, das er homerisch mit Hexametern beginnt (*Weltgeschichte* 2005, 55f).

Die Herausforderung beim Schreiben einer Weltgeschichte für junge LeserInnen bestand für ihn darin, eine sprachliche Banalisierung zu vermeiden. Eine prakti-

sche und „folgenreiche“ Vorübung dazu waren für ihn lange Briefe an die sechsjährige Tochter Hannah eines Freundes in Nürnberg, der er schon bei seinem Besuch gerne Geschichten erzählt hatte und nach seiner Rückkehr über das Thema seiner Doktorarbeit – über den Palazzo del Tè Giulio Romanos – im Märchentone erzählte, den er für seine Probekapitel übernahm. (Vgl. „Spracherlebnisse“ 1992, 126f) Es war der Versuch, den Wissenschaftsstil der Dissertation in eine kindgerechte Sprache zu übertragen, ohne den Inhalt zu verlieren, und dies gab ihm die Gewissheit, eine an Kinder adressierte Weltgeschichte schreiben zu können.

Soviel ich mich erinnere, wählte ich die Ritterzeit und schrieb in demselben Stil, in dem ich an das Kind geschrieben hatte. Der Versuch sagte ihm [dem Verleger] zu [...]. Wer je hineingeschaut hat, wird wissen, dass es sich dabei um eine Stilübung handelt. Nämlich um den Versuch, selbst tragische Ereignisse und ernste Gedanken in kindertümlicher Sprache zu behandeln ohne sie zu verniedlichen. („Spracherlebnisse“ 1992, 126)

Auf diese spielerischen Stilübungen und das Schreiben der *Weltgeschichte* verweist Gombrich in einem vergnüglich zu lesenden, weil kontroversiellen, Spiegel-Interview zu seinem 85. Geburtstag – als er nach dem Grund für die Phrasenlosigkeit seines Schreibens und die leichte Lesbarkeit seiner Texte gefragt wird. Es sei eben nicht erst die englische (einfachere) Wissenschaftssprache gewesen, auch nicht die Schwulstfreiheit eines Adolf Loos, die vom Interviewer ins Spiel gebracht wurde, er verdanke dies dem Schreiben der *Weltgeschichte*. Deren klarer Stil sei v.a. beeinflusst von seinem Vater und dem Geiger Adolf Busch. Sein Vater hatte mit Hugo von Hofmannsthal die Schule besucht und war mit ihm befreundet, zog sich aber nach und nach von ihm zurück, weil er den Ästhetizismus Hofmannsthals zunehmend ablehnte:

My father Karl, born 1874, had been at school with Hugo von Hofmannsthal, [...], and they were very close when they were young. I still have two letters from Hofmannsthal to my father, showing how highly he regarded him. But later, when Hofmannsthal sided with the aesthetic and symbolist movements and became rather *recherché*, my father did not like it very much and he gradually moved away. He preferred **simplicity**. (Eribon 1993, 14f; Hervorhebung GM)

Der mit der Familie eng befreundete Geiger Adolf Busch war es, der ihm zum ersten Mal Jakob Burckhardts *Weltgeschichtliche Betrachtungen* zu lesen gab. Sie prägten nicht nur Gombrichs Geschichtsverständnis, sondern beeinflussten ihn auch stilistisch. „Bei Burckhardt steht jeder Satz unverrückbar da. Das ist wirklich monumental.“ (Spiegel 1994)

Auch über Methoden des Schreibens, die er in der *Weltgeschichte* bereits angewandt hatte, äußert sich Gombrich als bereits anerkannter Kunsthistoriker. Im oben er-

wählten Aufsatzband *Gastspiele* widmet er dem Thema Schreiben einen kurzen Beitrag. Er weist auf Überlegungen zum Schreiben über kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Themen, die – wie er sagt – immer auch die Reflexion des Historikers erfordern. Dabei handelt es sich um Fragen der Beschreibung eines geschichtlichen Hergangs, d.h. Fragen der Chronologie und der damit verbundenen Fragen nach einem Anfang und einem Ende, auf notwendige Einschnitte, die er als „Wagnis“ bezeichnet, und Weglassungen, „ohne den Tatsachen Gewalt anzutun“, und um Fragen der Planung sowie des Aufbaus zur deduktiven oder induktiven Darlegung von Theorien. (Vgl. „Beim Schreiben“ 1992, 115)

Das Schreiben der *Weltgeschichte*, so resümiert Gombrichs Sohn Richard, half, den Autor des überaus erfolgreichen Buches *The Story of Art* zu formen. (Vgl. Gombrich Richard 2013)

### **„I am essentially a historian.“**

Die Replik des 26jährigen Ernst Gombrich auf die Anfrage, ein englischsprachiges Geschichtsbuch für Kinder ins Deutsche zu übersetzen, „Ich glaube, ich könnte selbst ein besseres schreiben“ (Gombrich Leonie 2005, 15), lässt die Frage nach dem Hintergrund dieser selbstbewussten Antwort aufkommen.

Gombrich ist im bürgerlichen Milieu der Vorkriegszeit verwurzelt, seine Familie war mit Vertretern des künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens bekannt, ihnen nahestehend oder mit ihnen befreundet. Als Kind galt er „wahrscheinlich“ als „altklug“, er war belesen und sowohl an den Künsten und Geisteswissenschaften als auch an der Natur, der Psychologie und jungen Wissenschaft der Psychoanalyse interessiert. Dieses gleichwertige Nebeneinander der Interessen an künstlerischen und naturwissenschaftlichen Aspekten bezeichnet er als typisch für das Großbürgertum Wiens am Beginn des 20. Jahrhunderts (vgl. Kreuzer 1983, 8). In seiner Gymnasialzeit beginnt sein Interesse an prähistorischen Themen, dem alten Ägypten und der klassischen Kunst zu wachsen (vgl. „An Autobiographical Sketch“ 1991, 13). Belegt sind der Hinweis des Familienfreundes Adolf Busch auf Burckhardts *Weltgeschichtliche Betrachtungen* ebenso wie seine historischen Studien am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Wien durch Kolloquienzeugnisse für die Vorlesung „Urkundenlehre“ vom März 1930 und „Lateinische Paläographie“ vom Juli 1931. (Vgl. Institut für Kunstgeschichte Wien) In seiner kunstgeschichtlichen Dissertation wirft er zum ersten Mal die Grenzfragen zwischen Kunstwissenschaft und Psychologie auf, die ihn sein Leben lang beschäftigen (vgl. ÖBL). Er kann

somit über ein breit gestreutes Wissen verfügen, als er das Angebot und die Herausforderung annimmt, eine Weltgeschichte, adressiert an eine junge Leserschaft, zu schreiben und er bestand sein ganzes Leben darauf, Historiker zu sein und nicht nur Kunsthistoriker. Auch in seinem Pass gab er „Historiker“ als Berufsbezeichnung an. „I am essentially a historian.“ (Eribon 1993, 13; Gombrich Richard 2013; *Steckenpferd* 1988, 11; „Künstler“ <sup>2</sup>1996, 12)

In einem Interview wurde Gombrich nach der Geschichtsauffassung, die seiner *Weltgeschichte* zugrunde liegt, gefragt. (Vgl. Kreuzer 1983, 12) Die Antwort ist nur ein kurzer Hinweis ohne genauere Ausführungen<sup>13</sup>. Es handle sich um eine Kulturgeschichte, nicht um Trivial- und Schlachtengeschichte, wobei beides, Kriege und Alltägliches, vorkommen – wohl unvermeidbar. Wichtiger war ihm, so scheint es, einige Namen bedeutender historischer Persönlichkeiten zu erwähnen. Dass er, auf das Napoleon-Zitat „Ein Mann wie ich kümmert sich nicht, ob Tausende sterben“ angesprochen, die Namen Buddha und Konfuzius dagegenhält, ist wohl das Bemühen, auf die pazifistische Grundhaltung der *Weltgeschichte* hinzuweisen. Dass er Buddha und Konfuzius vor Gutenberg und Maria Theresia nennt, kann vielleicht als indirekte Entschärfung gelegentlicher Vorwürfe, die *Weltgeschichte* sei europazentriert, gesehen werden.

Die intellektuellen Hintergründe der Geschichtsauffassung Gombrichs kommen in dem Interview nicht zur Sprache, die *Weltgeschichte* lässt sich aber in der Tradition Huizingas, Diltheys, Rankes, Burckhardts und Friedells verorten. Die Beschäftigung mit einer Theorie der Geschichte der Kultur zieht sich wie ein roter Faden durch Gombrichs Werk (vgl. Lepsky 1991, 189). Die Auseinandersetzung mit Hegel und die Ablehnung von Hegels „Weltgeist“-Idee führt ihn zu seinem an Poppers „Logik von Situationen“ angelehnten Modell der gegenseitigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Aspekten der Zeit und Kultur. (Ebd., 195) Gegen Hegels Ablehnung aller Konstanten stellt er die Hypothese auf, dass Konstanten in der Psyche des Menschen existieren (vgl. „Relativism in the Humanities“ 1991, 43f). Er folgt damit Jacob Burckhardt, für den das Sich-Wiederholende, Konstante, Typische das Verständliche sei. (Vgl. Burckhardt [o. J.], 12) Für Burckhardt wie für Gombrich ist der Ausgangspunkt immer der Mensch (ebd.), was Gombrich auch zu einer Ablehnung des Dekonstruktivismus führt, dessen letzte Konsequenz in der Abschaffung des Menschen liege: „Man does not exist.“ („Relativism in the Humanities“ 1991, 38). Gombrich nähert sich von zwei Seiten der Vergangenheit an: von der Seite des Individuums und von den Rahmenbedingungen:

Allgemein gesprochen, können wir uns entweder für einzelne Individuen, ihre Schicksale und ihre Umwelt interessieren oder für Traditionen, die von einer Unzahl anonymer Personen weitergegeben wurden. (Zit. nach Lepsky 1991, 195)

Huizinga definiert Geschichte als „the intellectual form in which a civilization renders account to itself of its past.“ („Approaches“ 1991, 73) Jedes Zeitalter hat einen anderen Blick auf die Vergangenheit. Gombrichs Blick ist der eines humanistisch gebildeten Menschen, ein Blick gerichtet über die politische Geschichte hinaus auf Mentalitätsgeschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie Kunst- und Kulturgeschichte. Mit dieser Geschichtsauffassung steht er in einer Reihe mit der zum ersten Mal bei Burckhardt verwirklichten Universalgeschichte Schillers (vgl. Friedell 1987, 37).<sup>14</sup>

Das Ziel der Beschäftigung mit Geschichte, insbesondere mit der eigenen Geschichte, bestehe darin, einen Verstehensprozess in Gang zu setzen und den erkennenden Menschen auszubilden. (Vgl. Burckhardt [o. J.], 22) „Was einst Jubel und Jammer war, muß nun Erkenntnis werden, wie auch im Leben des Einzelnen.“ (ebd., 18) Die Vergangenheit könne für die Persönlichkeitsentwicklung fruchtbar gemacht werden:

[...] indem wir uns in die Vergangenheit versenken, entdecken wir neue Möglichkeiten unseres Ichs, erweitern wir die Grenzen unseres Selbstbewusstseins, machen wir neue, ob schon gänzlich subjektive Erlebnisse [sic!]. Dies ist der Wert und Zweck alles Geschichtsstudiums. (Friedell 1987, 17)

Die Aufgabe eines Historikers, und erst recht eines Historikers einer Weltgeschichte für junge Leute, besteht darin, die Komplexität der Geschichte fassbar zu machen, ohne sie zu verfälschen. Der Maßstab des Historikers ist nach Friedell das Interessante, Auswahl und Gruppierung liegen in dessen freiem Ermessen (vgl. Friedell 1987, 5f). Seine Fähigkeit müsse darin bestehen, „Dinge einfach genug sehen zu können“ und trotzdem kompetent, widerspruchsfrei und originell zu sein. Solche im Raum stehenden Vorwürfe des Dilettantismus, der Paradoxie und des Plagiats entkräftet Friedell in seiner belegreichen Argumentation als notwendige Prinzipien der Geschichtsschreibung. (Vgl. ebd., 48-56)

Die Geschichtsschreibung zur Zeit der Entstehung der *Weltgeschichte* wird von drei wesentliche Betrachtungsarten bestimmt, die ineinander übergreifen: eine referierende oder erzählende Geschichtsschreibung, eine pragmatische oder lehrhafte und eine genetische oder entwickelnde, bei denen der ästhetische, der ethische bzw. der logische Moment dominiert. (Vgl. ebd., 4f) Gombrichs *Weltgeschichte* folgt zum größten Teil der erzählenden Geschichtsschreibung und ist, wie die anderen Bände der Reihe „Wissenschaft für Kinder“, als Erzählung konzipiert (s. o.).

Die Form der Erzählung schließt nicht aus, Gedanken zum Gegenstandsbereich Weltgeschichte und Geschichte einfließen zu lassen. Die Entdeckung der „neuen Welt“ durch Christoph Kolumbus veranlasst Gombrich, einen kritischen Blick auf die bisherige geografische Beschränkung der Darstellung auf Europa, China und Indien zu werfen und damit den Begriff „Weltgeschichte“ zu problematisieren. „[...] was westlich vom alten Europa liegt, darum haben wir uns nicht gekümmert. Niemand hatte sich darum gekümmert.“ (*Weltgeschichte* 2005, 219) An dieser – und nicht nur an dieser Stelle – wird Gombrichs eurozentrische Perspektive seiner Darstellung sichtbar. Sie ihm zum Vorwurf zu machen, wie es gelegentlich der Fall ist, scheint m. E. unangebracht. Hier könnten Burckhardts Überlegungen zum Lernen an der eigenen Geschichte Niederschlag gefunden haben. Nicht um eines hochmütigen Patriotismus willen gelte es die Geschichte des eigenen Landes (Burckhardt verwendet den 1905 noch unbelasteten Begriff „Heimat“) zu kennen, sondern um größere Zusammenhänge und Parallelen mit dem „Weltgeschichtlichen“ erkennen zu können. (Vgl. Burckhardt [o. J.], 21f). Das in die Neuausgabe 1985 aufgenommene Kapitel „Das Stückchen Weltgeschichte, das ich selbst erlebt habe“ über die Unmenschlichkeit des Nationalsozialismus kann beispielhaft wirksame Kräfte und Mechanismen aufzeigen. Es ist ein durchgehendes Prinzip der *Weltgeschichte*, an die eigene Erfahrungswelt, die eigene Geschichte anzuknüpfen, um zu verstehen, zu lernen (*Weltgeschichte* 2005, 334) und letztlich „nicht [zu] vergessen“ (ebd., 342).

Der Erzähler und Autor gibt den jungen LeserInnen Einblick in seine Methode als Historiker: Vergangenheit werde mittels der Erinnerung erschlossen; neben dem Selbst-Erlebten und der Befragung von Augenzeugen stehen dem Historiker Archive und Quellen zur Verfügung. (Ebd., 21)

Er reflektiert die doppelte Ungewissheit von Augenzeugenberichten. Der Ohrenzeuge, der dem Augenzeugen glaubt, ist kein verlässlicher Historiker. Eine Distanz von 50 Jahren wirft ein neues Licht sowohl auf historische Ereignisse als auch auf eigene Sichtweisen und macht Neubewertungen und Korrekturen erforderlich (ebd., 336). Dabei wird der Anspruch erhoben darzustellen, „wie es eigentlich gewesen“. Dieser Satz Leopold Rankes wird in der *Weltgeschichte* mehrmals in teilweise leicht abgewandelter Form zitiert (z. B. ebd., 23 und 35) und stellt Gombrich erneut in die Reihe Ranke – Burckhardt – Friedell.

Geschichtsschreibung verlangt ein hohes Maß an Abstraktion. Eine Vorstellung von historischem Raum und historischer Zeit, von Zeiträumen, Zeitabläufen und Gleichzeitigkeit zu vermitteln fordert vom Historiker, der für Jugendliche schreibt, Einfühlungsvermögen, was die Wahl der Mittel betrifft. Ausgehend vom Ur-Satz allen Erzählens, „Es war einmal“, und dem Erfahrungsbereich der jungen



LeserInnen führt Gombrich mit Bildern und Vergleichen, die die Ungewissheiten des Anfangs von Geschichte bewusst machen sollen, zum Gegenstand des Buches: der Geschichte und Weltgeschichte. (Ebd., 20-23)

Und damit das „Es war einmal“ uns nicht immer weiter zieht in das bodenlose Loch, wollen wir jetzt immer gleich fragen: „Halt! *Wann* ist es gewesen?“

Wenn man dabei auch fragt: „*Wie* ist es eigentlich gewesen?“, dann fragt man nach der Geschichte, die wir Weltgeschichte nennen. Und mit der wollen wir jetzt anfangen. (*Weltgeschichte* 2005, 23)

Geschichte lebt in Namen und Begriffen, aber Fachbegriffe können nicht immer paraphrasiert werden. Historisches Grundvokabular, wie etwa „Demokratie“, „Politik“, „Reich“, „Sozialismus“, „Philosophie“, bedarf innerhalb der Geschichtserzählung einer Erklärung, die die Spannung aufrecht erhalten kann. Die Vereinfachung und Veranschaulichung von Begriffen und Sachverhalten ohne Verlust von Präzision und Klarheit sind das stilistische Grundprinzip der *Weltgeschichte* und werden zum Markenzeichen von Gombrichs bekanntesten Büchern.

Das auf diese Weise geschaffene Wissensgerüst soll eine solide Grundlage sowohl für das Verständnis der Komplexität der Geschichte als auch für die Erweiterung und Vertiefung des Geschichtswissens bilden. Die Schwierigkeit der Vereinfachung von komplexer Wirklichkeit zeigen die Abschnitte über die Nationalstaatenbildung im 19. Jahrhundert und der Weg in den Zweiten Weltkrieg (*Weltgeschichte* 2005, 314-333). Hier ist die Komplexität so hoch, dass ihr durch Reduktion kaum beizukommen ist.

Vergangenes Geschehen ist immer nur in Ausschnitten größerer oder geringerer Schärfe vorhanden (vgl. *Weltgeschichte* 2005, 334); dessen Darstellung unterliegt einem subjektiven Auswahlprozess der „geschehenen Dinge“ (Friedell 1987, 3). Der Autor, Erzähler und Historiker Gombrich zieht deutliche Grenzen: „Die Zeit, von der ich erzählen will“ (*Weltgeschichte* 2005, 86), oder „Wenn ich wollte, könnte ich noch viele Kapitel von [...] schreiben. Aber ich will nicht.“ (Ebd., 243). Der Maßstab des Historikers ist „das Interessante“ (Friedell, 5) und für den Jugendbuchautor Gombrich auch das Zumutbare. Die Kunst des Erzählers Gombrich besteht darin, die einzelnen Bruchstücke in ein Konstrukt sinnvoller Verbindungen und Zusammenhänge zu bringen und Formulierungen zu finden, die rasche Übergänge zwischen unterschiedlichsten Themenbereichen innerhalb eines Kapitels ermöglichen. Künstlerische Stilmittel der Reihung, Häufung und Raffung rücken weit auseinanderliegende Ereignisse zusammen und verkürzen historisch lang andauernde Entwicklungsprozesse, um die Anschaulichkeit für junge LeserInnen zu erhöhen und den historischen Verstehensprozess zu erleichtern. Stellvertretend

für viele hervorragende Beispiele sollen nur die Kapitel über den Übergang vom Rittertum zu Söldner- und Soldatentum oder die Durchsetzung von Ideen oder neue Erfindungen genannt werden.

Geschichte als Konstruktion impliziert eine Werthaltung, die Gombrich auf zweifache Weise – indirekt durch die Auswahl und Verknüpfung der Inhalte sowie direkt durch die Anrede der LeserInnen – einfließen lässt: durch die Darstellung aus europäischer Perspektive, durch Respekt und Bewunderung des Kulturwissenschaftlers für andere Kulturen, durch die Würdigung von Leistungen großer Persönlichkeiten (etwa *Weltgeschichte* 2005, 34, 40), durch entweder Lächerlichkeit oder Größe herausstreichende Charakterskizzen historischer Figuren, durch die Ablehnung von Intoleranz und Inhumanität (ebd., 341), durch explizit ausgesprochene Dankbarkeit für Neues (ebd., 162), aber auch durch harmlose persönliche Abneigungen (ebd., 305). Die Grundhaltung ist zutiefst humanistisch: festzumachen im Bemühen, beide Seiten eines Ereignisses zu verstehen (Jesus – Römer, 128) sowie Positives und Negatives abzuwägen (das Ergebnis des Kampfes von Karl Martell gegen die Araber, 162), in der Vorsicht bei der Bildung von Urteilen (177), im Hinweis auf die Versuchung, Elend und Verbrechen auszublenden (181)<sup>15</sup> oder zu beschönigen (Gräueltaten der Christen, 205) und in der Verpflichtung des Historikers, über Gräueltaten überhaupt berichten zu müssen:

„Dieses Kapitel in der Geschichte der Menschheit [über die Ausrottung der Indianer – GM] ist so entsetzlich und so beschämend für uns Europäer“ – schrieb ich dort – „daß ich lieber davon schweige“ ...

Ich hätte noch lieber von jener Untat geschwiegen, die in unserem Jahrhundert verborgen wurde, denn schließlich wendet sich das Buch ja an junge Leser, denen man gerne das Ärgste ersparen will. Aber auch Kinder wachsen einmal heran, und so müssen auch sie aus der Geschichte lernen, wie leicht die Hetze und die Intoleranz Menschen in Unmenschen verwandeln können. (*Weltgeschichte* 2005, 342)

Der Lernprozess aus der Geschichte ist ein Prozess, der immer wieder der Korrekturen bedarf. In der Neuauflage 1985 waren solche Korrekturen notwendig. Gombrich nimmt sie aber nicht bloß vor, sondern lässt seine jungen LeserInnen an diesem Erkenntnisprozess teilnehmen (*Weltgeschichte* 2005, 344), stellt Aussagen in der Erstauflage 50 Jahre später in Frage: 1935 endete das Buch optimistisch, 1985 in Ungewissheit: „Ich schloß damals das Kapitel über den Ersten Weltkrieg mit den Worten: „Alle hoffen wir auf eine bessere Zukunft, sie muß doch kommen.“ Ist sie also wirklich gekommen? Noch längst nicht [...]“ (ebd., 346). Erziehung zu Achtung und Toleranz, das Erkennen der Zeitgebundenheit von Urteilen und die Entwicklung einer kritische Haltung als Mittel gegen die Vergiftung durch „bogus history“ („The Embattled Humanities“ 1991, 27) – heute würden wir von Fake

News sprechen – sind Anliegen des Autors der *Weltgeschichte* und in späteren Jahren Anliegen des Wissenschaftlers, wenn er gegen die Verdrängung der Geisteswissenschaften argumentiert und die gleichberechtigte Existenz der Geschichte und der Geisteswissenschaften neben den Naturwissenschaften rechtfertigt (vgl. ebd.).

Zeitgebundenes, heute als politisch inkorrekt bezeichnetes Vokabular der 1930er Jahre wie „Neger“ und „Indianer“ bleibt auch in der deutschen Neuauflage von 1985 bestehen und wird in die erste englischsprachige Übersetzung aufgenommen („negro“) (*A little History* 2008, 214). Es kann hier nur vermutet werden, dass das Rekurren auf die Erstfassung ein bewusster Akt der Wiederaufnahme einer Geschichtsschreibung war, die von Humanismus und Pazifismus geprägt war und nicht als Rückwärtsgewandtheit zu verstehen ist, sondern als Hoffnung auf eine Wiederanknüpfung an eine vom Nationalsozialismus verschüttete, zutiefst humane Grundhaltung.

Mit der Beibehaltung des Genres der Geschichtserzählung setzt sich Gombrich kontrastiv von dem der jugendlichen Medienästhetik zunehmend verpflichteten Sachbuchmarkt ab. Das Erzählen Gombrichs findet seit mehr als 30 Jahren LeserInnen und ZuhörerInnen auf der ganzen Welt und ist der Beweis dafür, dass immer noch mit Sprache allein die Aufmerksamkeit von Kindern und Jugendlichen gewonnen werden kann.

### **Die buchkünstlerischer Gestaltung der *Weltgeschichte***

Gombrichs *Weltgeschichte* war 2009/10 in der Ausstellung *Jugendschatz und Wunderscherlein. Buchkunst für Kinder in Wien 1890-1938* des MAK (Museum für Angewandte Kunst Wien) zu sehen, ein Jahr zuvor in der Ausstellung der Staatsbibliothek Berlin *Wien und Berlin. Zwei Metropolen im Spiegel des Kinderbuchs 1870-1945*.

In die Ausstellung des MAK war es als buchkünstlerisches Exponat aufgenommen worden. Nicht nur die *Weltgeschichte*, alle Bücher der Reihe, sind mit modernen typografischen Mitteln gestaltet. Sie enthalten zwei Schriften, die Fraktur-Type des Textes und eine moderne Grotesk-Schrift der Bildlegenden. Friedrich C. Heller bezeichnet deren Gegensätzlichkeit als „merkwürdig unangepasst“. (Wien und Berlin 2008, 25). Die Illustrationen der Erstausgabe stammen von Franz Katzer<sup>16</sup> (Abb. 7-12), der auch die Illustrationen, Einbände und Schutzumschläge der Bände *„Warum ... wozu?“* von Karl Hartl und *Der Weg des Lebens* von Karl F. Sergorius gestaltete.

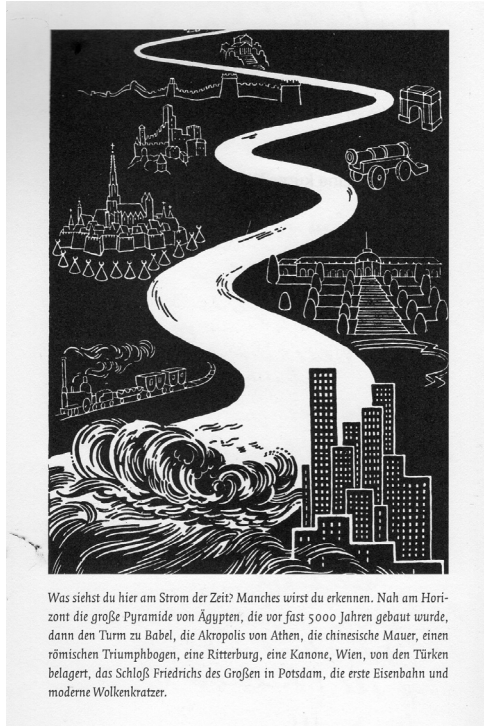


Abb. 7: Illustration von Franz Katzer (Gombrich 2005, gegenüber Titelei)

Zehntausende bauten jahrelang an dem Königsgrab. Ochsengespanne führten die Blöcke heran, aber mit Menschenkraft mußten sie hinaufgeschleppt werden.

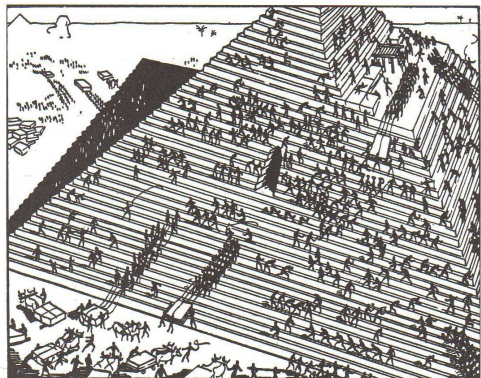


Abb. 8: Illustration von Franz Katzer (ebd., 32)



Das Heer der Kreuzritter begrüßt andächtig das Ziel der langen, gefahrvollen und abenteuerlichen Kriegsfahrt: Jerusalem.

Abb. 9: Illustration von Franz Katzer (ebd., 186)



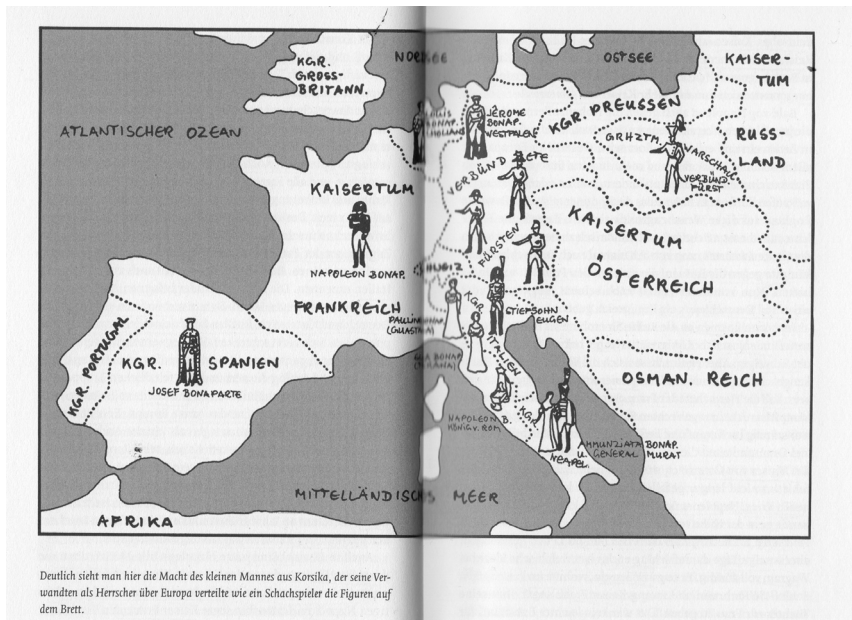
Ein Pascha des Türkenheeres mit seiner morgenländischen Leibwache vor Wien.

Abb. 10: Illustration von Franz Katzer (ebd., 261)



Abb. 11: Illustration von Franz Katzer (ebd., 271)

Familienmutter und Landesmutter zugleich kann man Maria Theresia nennen, die 16 Kinder zur Welt brachte, von denen zehn sie überlebten.



Deutlich sieht man hier die Macht des kleinen Mannes aus Korsika, der seine Verwandten als Herrscher über Europa verteilt wie ein Schachspieler die Figuren auf dem Brett.

Abb. 12: Illustration von Franz Katzer (ebd., 288f)

Die ein bis zwei unterschiedlich großen Schwarz-weiß-Bilder in jedem der 39 Kapitel, die mit dem Verfahren der Strichätzung (= Radierung) hergestellt wurden, unterstützen die jungen LeserInnen, sich ein Bild von einem im Text beschriebenen Ausschnitt der Welt zu machen: von Wohnstätten, Gebäuden, historischen Personen, Ereignissen, dargeboten in Massenszenen, szenischen Darstellungen, Tableaus und Einzeldarstellungen. Manchmal sind Vorlagen aus der Kunstgeschichte erkennbar, meist handelt es sich aber um Originale des Illustrators. Auf vielen der Bilder wird durch einen oft angedeuteten Hintergrund räumliche Tiefe vermittelt, manche Szenen kommen ohne Hintergrund aus. Zur Skizzierung von Kriegszügen (Alexander, Karl XII) oder Machtverhältnissen (Mongolen, Napoleon) sind handgezeichnete und handbeschriftete, meist doppelseitige Karten beigegeben. Expressionistisch gestaltete, dramatische Bildräume, detailreiche Bilder, klare Zeichnungen und herangezoomte Figuren korrespondieren mit den Inhalten der Textebene.

Die Neuausgabe im DuMont Verlag 1985 erscheint mit den Illustrationen der Erstausgabe, mit der einen Änderung, dass das letzte Bild, der „Strom der Zeit“, der sich von den Wolkenkratzern der Gegenwart im Vordergrund in der Bildtiefe der Vergangenheit verliert, an den Beginn als ganzseitiges Bild gegenüber der Titelseite gerückt wird. Die Bildlegende – es sind die zwei ersten Sätze des Buches überhaupt – stellen von Beginn an die Gemeinsamkeit des Erzählers mit dem Leser / der Leserin her. Die Frage „Was siehst du hier am Strom der Zeit? Manches wirst du erkennen“ ist keine Prüfungsfrage, sie ist methodisches Programm, bevor sich Autor und LeserIn gemeinsam auf den Weg durch die Geschichte machen: Was weißt du schon, was ist dir schon vertraut, woran kann ich anschließen, worauf aufbauen. Wo stehen wir, wie weit können wir zurückblicken, wo ist der Anfang – die Illustration des ersten Kapitels „Es war einmal“.

Im selben Verlag erscheint 2011 eine gebundene Ausgabe mit neuen Illustrationen. „Wir wollen diesem Klassiker noch einmal einen neuen Auftritt im zeitgemäßen Gewand erlauben.“ (DuMont Verlag). Mit der Modernisierung dieser Hardcover-Ausgabe wurde die Illustratorin Kat Menschik<sup>17</sup> betraut, die das Buch zu einer „deutlich teureren“ „Schmuckausgabe“ (ebd.) werden ließ, deren Priorität nun auf der buchkünstlerischen Gestaltung lag (Abb. 13-17).

Jedes Kapitel enthält eine randlose, die ganze Seite füllende, farbige Illustration mit meist nur einem Objekt oder einer Person, was keine Bildlegenden zulässt. Sie befinden sich am Ende des Buches. Die Umrisse des Dargestellten werden mit festen, ungleich starken Tuschestrichen handgezeichnet, das Bild eingescannt und am Computer retuschiert, schattiert und koloriert. (Vgl. Messmer 2018). Fast die

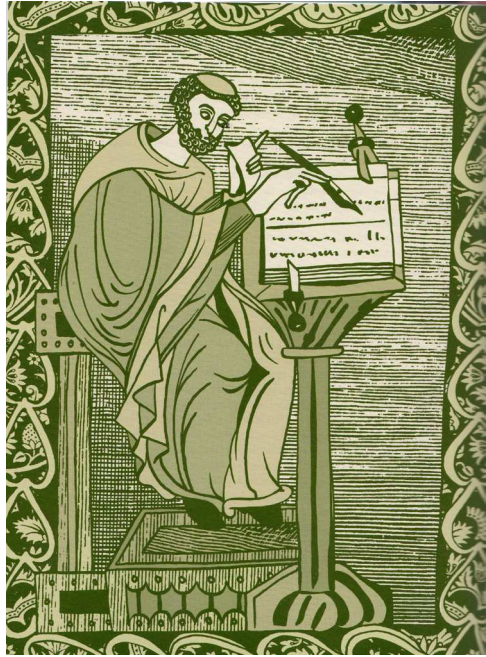


Abb. 13: Illustration von  
Kat Menschik (Gombrich  
2017, 140)



Abb. 14: Illustration von  
Kat Menschik (ebd., 191)





Abb. 15: Illustration von Kat Menschik (ebd., 216)



Abb. 16: Illustration von Kat Menschik (ebd., 267)

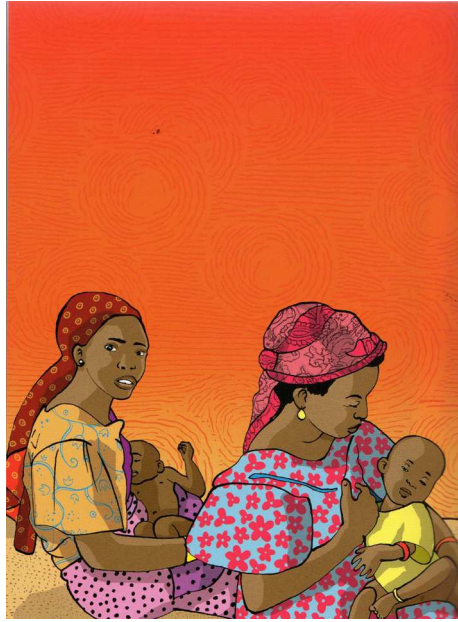


Abb. 17: Illustration von Kat Menschik (ebd., 320)

Hälfte der Bilder sind Porträts jener historischen Persönlichkeiten, um die herum Gombrich die Geschichte erzählt. Manchmal in extremer Nahaufnahme, wie etwa Napoleon (*Weltgeschichte* 2011, 265) oder der Gordische Knoten im Alexander-Kapitel (ebd., 94), unterstützen sie die Vorstellungskraft der LeserInnen mit authentischen Bildern in einer modernen Bildsprache. Die fehlenden Bildlegenden erschweren einem unwissenden Leser allerdings die Einordnung des Bildes in die Erzählung. Die Komplexität des Bildes „Der Strom der Zeit“ als erste Illustration 1985 ist dem viel weniger Assoziations- und Deutungsmöglichkeiten zulassenden Bild der Erdkugel im Weltraum (ebd., 23) gewichen. Das letzte Bild, das afrikanische Frauen mit ihren Kindern darstellt (ebd., 320), verweist auf eine heute notwendige thematische Ausweitung des Gegenstands Weltgeschichte.

Die englischsprachige Ausgabe ist im Buchhandel in zwei unterschiedlich illustrierten Versionen erhältlich: mit Illustrationen von Clifford Harper und in einer *Illustrated Edition*.

Die Illustrationen Clifford Harpers<sup>18</sup> entstanden 2012 und knüpfen an die Schwarz-Weiß-Illustrationen der Erstausgabe an. Am Beginn jeden Kapitels, vereinzelt auch am Ende oder in der Mitte, nimmt eine fünf bis sechs Zeilen hohe, satzspiegelbreite Vignette ein zentrales Motiv des Abschnitts auf. Obwohl die Zeichnungen auf

den ersten Blick wie Holzschnitte wirken, verwendet Harper für die Herstellung seiner Illustrationen Bleistift, Feder und Tinte (vgl. Clifford Harper 2013). Kräftige Konturen, Stilisierung, Abstrahierung, mit Schraffur oder auch kleinen, meist geometrischen Ornamenten gefüllte Flächen sind unverkennbare Merkmale des Stils dieser oft stark expressionistischen Schwarz-Weiß-Bilder. Flächige Bilder mit einem hohen Grad an Reduktion und kleinteilig gearbeitete Motive mit Tiefenwirkung wechseln einander ab. Die schmale, längliche Bildform ermöglicht ungewöhnliche Ausschnitte, Ansichten, Perspektiven und Bildkompositionen.

Als besondere Draufgabe enthalten die englischsprachigen Ausgaben am Beginn und am Ende des Vorworts von Leonie Gombrich Fotos aus dem Gombrich-Privatarchiv. Sie zeigen Gombrich im Entstehungsjahr der *Weltgeschichte* 1935 und 1972 als Großvater gemeinsam mit seinen Enkeln Carl und Leonie in ein großes Buch vertieft.

Die deutschsprachige Taschenbuchausgabe 2017 übernimmt die Text-Illustrationen Harpers mit einer geänderten, aber ebenfalls aus seiner Feder stammenden Covergestaltung, nicht jedoch die Privatfotos. Das Bild im Vorwort wird durch eine ovale Vignette Harpers ersetzt, die dem Großvater-Bild nachempfunden ist.

Die *Illustrated Edition* aus dem Jahr 2013 enthält keine Originalillustrationen, sondern wird mit Reproduktionen von Originalabbildungen aus kunsthistorischen Museen und Fotografien von Relikten und Gegenständen aus historischen Museen bebildert, um der historischen Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen. Die Geschichte wird in dieser Ausgabe nicht durch den Blick eines zeitgenössischen Künstlers kommentiert und interpretiert. Die Widerspiegelung einer Zeit in ihren künstlerischen und alltäglichen Hervorbringungen soll ein Höchstmaß an Authentizität bewirken.

### ***Weltgeschichten im Strom der Zeit***

Der Erfolg der *Weltgeschichte* seit Beginn ihres Erscheinens liegt im Zugang, den sich Gombrich erzählend zu jungen Leuten schaffen kann. Wie weit dabei seine frühe Beschäftigung mit der Psychologie und Psychoanalyse eine Rolle spielte, kann nur vermutet werden. In seinen Selbstzeugnissen erwähnt er die Gefolgschaft der Studierenden am Kunstgeschichte-Institut der Universität Wien für die Psychologie (vgl. *Steckenpferd* 1988, 15). Sein Freund Ernst Kris, mit dem er Studien über die Karikatur begann, war nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch Psychoanalytiker, der mit Sigmund Freud und seiner Tochter Anna bekannt war. Ob und wie weit er

die wenige Jahre vor der Arbeit an der *Weltgeschichte* 1926 gegründete *Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik* und Jean Piagets 1927 entstandenes Buch *Das Weltbild des Kindes* oder auch das 1902 erstmals auf Deutsch erschienene Buch *Das Jahrhundert des Kindes* der schwedischen Reformpädagogin Ellen Key gekannt hat, ist nicht bekannt. Ob von diesen Publikationen eine Linie zur reformpädagogischen Orientierung der Reihe „Wissenschaft für Kinder“ und damit zu Gombrichs *Weltgeschichte* gezogen werden kann, ist eine offene Frage, der noch nachgegangen werden müsste. Seine (erst später in schriftlicher Form vorliegende) Gegenposition zur Geschichtsauffassung Hegels (s. o.) bringt ihn zu dem Schluss, dass die Geisteswissenschaften die Psychologie heranziehen müssen, um der Vielfalt der Erscheinungen der Menschen gerecht zu werden. (Vgl. „Kulturrelativismus“ 1992, 22)

Die Entstehung der *Weltgeschichte* könnte auch mit dem Aufschwung einer populärwissenschaftlichen Geschichtsschreibung im deutschsprachigen Raum um 1900 in einen Zusammenhang gebracht werden. (Vgl. Hardtwig 2005) Die darstellerischen Techniken zur Präsentation der Geschichte für ein nicht-fachwissenschaftliches Publikum sind dieselben wie diejenigen für Kinder und Jugendliche.

Gombrichs *Weltgeschichte* ist – wie oben erwähnt – dem kinderliterarischen Genre des erzählenden Sachbuchs zuzuordnen. Der Begriff „Weltgeschichte“ wird in den Gattungstypologien der KJL-Forschung nicht als eigene inhaltlich orientierte Gattungsbezeichnung genannt. Im 18. und 19. Jahrhundert lassen sich einige Weltgeschichten für Kinder oder für die Jugend nachweisen: August Ludwig Schölzers *Weltgeschichte für Kinder*, 1779, *Allgemeine Weltgeschichte für Kinder* von Johann Matthias Schröckh in vier Teilen, Georg Ludwig Jerrers (= Johann Heinrich Meyniers) 1826 entstandene *Die Weltgeschichte für Kinder*, 1840 in 6. Auflage erschienen. Das *Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur* verzeichnet zwei weitere Werke: eine *Weltgeschichte für Kinder und Kinderlehrer* in neun Bänden (1801-05) von Karl Friedrich Becker, die in mehrfacher Überarbeitung und Fortsetzung bis 1874 auf 22 Bände anwächst, dabei aber „den eigentümlichen Reiz der Beckerschen Darstellung“ einbüßt (Becker, Wikipedia), und Ernst Holds *Weltgeschichte für die Jugend*, 1814, 1818, 1836 erschienen. (HKJL 1850-1900, 60, 411)

Zahlreich hingegen sind aktuelle, im Buchhandel erhältliche Publikationen zur Weltgeschichte für Kinder oder Jugendliche. *Weltgeschichte. Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten* (2013); *Weltgeschichte. Erzählt von Manfred Mai* (2014); *Was geschah wann. In 70 Karten durch die Weltgeschichte* (2016); *Weltgeschichte in Geschichten* (2016); *Opa Mammut. Eine Familien-Weltgeschichte für Kinder* (2016); *Weltgeschichte to go* (2016); *Wie war's früher? Kinder erzählen Weltgeschichte* (2017); *Zeitreise durch*

*die Weltgeschichte: Wann und wo, wer und warum?* (2017); *Die Geschichte der Welt. Neu erzählt von Ewald Frie* (2019); *Reise durch die Geschichte. Vom Urknall bis zum Internet – die Welt im Lauf der Zeit* (2019), um nur einige Publikationen der letzten Jahre zu nennen.

Dass hier Geschichte mit neuen Konzepten vermittelt werden soll, die die medial und digital geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten von Kindern aufnehmen, lebendig, verständlich, unterhaltsam, alternativ zum (immer noch werbewirksam als langweilig punzierten) Geschichtsunterricht, lassen einige der Titel erkennen. Andere greifen – ebenfalls bereits im Titel ablesbar – die Tradition der Geschichtserzählung auf.

Bis auf ganz wenige Ausnahmen werden keine Adressierungen an Kinder oder Jugendliche im Titel vorgenommen. Auch Gombrichs *Weltgeschichte* hat erst seit 1985 die recht vage Alterszuschreibung „für junge Leser“ im Titel, die keine der Übersetzungen in europäische Sprachen übernommen hat. Eine chinesische Ausgabe führt den deutschsprachigen Titel der Ausgabe 1985 am Cover an. Allerdings wird aus der „kurzen“ Weltgeschichte eine „little“ history oder „lille“ verdenshistorie. Mit diesen Attributen, die vielleicht nicht nur einem Zurückschrecken vor der Größe des Gegenstands gegensteuern sollen, ist möglicherweise auch der junge Adressatenkreis mitgemeint.

Eine *Weltgeschichte für junge Leserinnen* von Kerstin Lücker und Ute Daenschel (2017) verweist im Titel mit der Altersadressierung einerseits auf Gombrich als Vorbild und andererseits auf die Desiderate seiner *Weltgeschichte* aus heutiger Sicht. Die neue, aktuelle genderbewusste Schwerpunktsetzung auf „Frauen, die Geschichte machten und die trotzdem kaum jemand kennt“ (Buchrückseite) erweitert die Weltgeschichte um Geschichtsräume, die ins Zentrum des globalisierten Bewusstseins gerückt sind. Dass eine Weltgeschichte ohne „Männer[...], die Kriege führen“ (ebd.) nicht geschrieben werden kann, zeigt aber schon ein Blick ins Inhaltsverzeichnis.

Die Unsicherheit im Wissen um einen Anfang der Geschichte bzw. der Erdentwicklung teilen die beiden Weltgeschichten. „Eine Weltgeschichte muss mit „vielleicht“ beginnen. Vielleicht begann alles Leben auf der Erde mit einem Knall.“ (Lücker/Daenschel 2017, 1) Bei Gombrich heißt es im selben thematischen Zusammenhang der Entstehung der Erde: „Einmal war die Erde vielleicht nur eine sich ballende Gaswolke.“ (*Weltgeschichte* 2004, 23). Welche weiteren Entsprechungen bestehen (außer Umfang und Umfang oder auf der inhaltlichen Ebene) oder welche unterschiedliche Konzepte verfolgt werden (außer der Einbeziehung der Leserinnen den Randvignetten statt der Illustrationen, einer anderen zugrundeliegenden Haltung als der aufklärerischen, humanistischen Gombrichs) wäre im Interesse einer noch zu schreibenden Wirkungsgeschichte der *Weltgeschichte für junge Leser* zu erforschen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

#### Deutschsprachige Ausgaben der *Weltgeschichte*

- Gombrich, Dr. Ernst (<sup>2</sup>1936): *Weltgeschichte. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*. Mit einund-siebzig Bildern und Kartenskizzen von Franz Katzer (= *Wissenschaft für Kinder. Bücher lebendigen Wissens*, hrsg. von Walther Neurath.) Wien, Leipzig: Steyrermühl-Verlag.
- Gombrich, Ernst H. (1985): *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*. Mit 71 Abbildungen und Kartenskizzen von Franz Katzer. Köln: DuMont Buchverlag.
- Gombrich, Ernst H. (2005): *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser. Aktualisierte Neu-ausgabe*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- Gombrich, Ernst H. (<sup>2</sup>2017): *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser*. Mit Illustrationen von Kat Menschik. Köln: DuMont Buchverlag.
- Gombrich, Ernst H. (<sup>8</sup>2017): *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser*. Mit Illustrationen von Clifford Harper. Köln: DuMont Buchverlag.

#### Englischsprachige Ausgaben der *Weltgeschichte*

- Gombrich, E. H. (2008): *A Little History of the World*. Translated by Caroline Mustill. Il-lustrated by Clifford Harper. New Haven and London: Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (2011): *A Little History of the World. Illustrated Edition*. Translated by Caroline Mustill. New Haven and London: Yale University Press.

### Hörbücher

- Gombrich, Ernst H. (2006): *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser. Von den Anfängen bis zum Mittelalter*. Sprecher: Christoph Waltz. Argon Hörbuch.
- Gombrich, Ernst H. (2006): *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser. Von der Renais-sance bis heute*. Sprecher: Christoph Waltz. Argon Hörbuch.
- Gombrich, E. H. (2006): *A Little History of the World. Unabridged*. Read by Ralph Cosham. Blackstone Audio.
- Gombrich, E. H. (2015): *E. H. Gombrichs lille Verdenshistorie*. Sprecher: Kjeld Høegh. Lyd-bog AV Forlaget.

#### **Reihe *Wissenschaft für Kinder. Bücher lebendigen Wissens*, herausgegeben und hergestellt von Walther Neurath**

- Hartl, Karl (1936): *Wie ... Warum ... Wo. Geschichte der kleinen und großen Dinge*. Mit achtundsiebzig Bildern und Kartenskizzen von Leo Friedrich und Walter Pfitzner. Wien, Leipzig: Steyrermühl-Verlag.

- Hartl, Karl (1937): Warum ... wozu? Was hinter den Dingen steckt. Mit vierundsiebzig Bildern und Kartenskizzen von Franz Katzer. Wien, Leipzig: Steyermühl-Verlag.
- Schrenzel, Ernst Heinrich (1937): Kleine Völkerkunde. Streifzüge zu fernen Menschen. Mit neunsiebzig Zeichnungen und Skizzen von Erwin Tintner. Wien, Leipzig: Steyermühl-Verlag.
- Schotte, Paulus [i. e. Paul Elbogen] (1938): Leben als Abenteuer. Große Menschen in ihrer Zeit. Mit sechzig Bildern und Kartenskizzen von Leo Friedrich. Wien, Leipzig: Steyermühl-Verlag.
- Sergius, Karl [i. e. Karl Hartl und Sergej Feitelberg] (1938): Der Weg des Lebens. Eine Biologie. Mit siebzig Bildern von Franz Katzer. Wien, Leipzig: Steyermühl-Verlag.

### Literatur von Ernst Gombrich

- (Approaches) – Gombrich, Ernst H. (1991): Approaches to the History of Art: Three Points of Discussion. In: Gombrich, Ernst H. (1991): Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art. London: Phaidon, S. 62-91.
- (Assimilation) – Gombrich, Ernst H. (1993): „Die Assimilation war sozusagen das natürliche Programm ...“ In: Wimmer, Adi (1993): Die Heimat wurde ihnen fremd, die Fremde nicht zur Heimat. Erinnerungen österreichischer Juden aus dem Exil. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 25-30.
- (Autobiographical Sketch) – Gombrich, Ernst H. (1991): An Autobiographical Sketch. In: Gombrich, Ernst H. (1991): Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art. London: Phaidon, S. 11-24.
- (Beim Schreiben) – Gombrich, Ernst H. (1992): Beim Schreiben: Das Spiel mit den Dominosteinen. Überlegungen eines Kunsthistorikers. In: Gombrich, Ernst H. (1992): Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, S. 115-118.
- (Gastspiele) – Gombrich, Ernst H. (1992): Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- (Geschichte der Kunst) – Gombrich, Ernst H. (2018): Die Geschichte der Kunst. Kleine Ausgabe. Berlin: Phaidon.
- (Jüdische Identität) – Gombrich, Ernst H. (2011): Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung. Herausgegeben von Emil Brix und Frederick Baker. Wien: Passagen Verlag.
- (Kulturrelativismus) – Gombrich, Ernst H. (1992): „Sind eben alles Menschen gewesen.“ Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften. In: Gombrich, Ernst H. (1992): Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, S. 13-26.
- (Künstler) – Gombrich, Ernst H. (1996): Künstler, Kenner, Kunden. Wien: Picus Verlag. (= Wiener Vorlesungen, Band 19)
- (Relativism in the Humanities) – Gombrich, Ernst H. (1991): Relativism in the Humanities. The Debate about Human Nature. In: Gombrich, Ernst H. (1991): Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art. London: Phaidon, S. 36-46.

- (Später) – Gombrich, Ernst H.: (1993): „Später hat mir Österreich alle möglichen Orden verliehen ...“ In: Wimmer, Adi (1993): Die Heimat wurde ihnen fremd, die Fremde nicht zur Heimat. Erinnerungen österreichischer Juden aus dem Exil. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 179-182.
- (Spracherlebnisse) – Gombrich, Ernst H. (1992): Spracherlebnisse. Festrede aus Anlaß der Entgegennahme des ersten österreichischen Wittgensteinpreises, Wien 1988. In: Gombrich, Ernst H. (1992): Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, S. 119-131.
- (Steckenpferd) – Gombrich, Ernst H. (?1988): Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Übersetzt von Lisbeth Gombrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (The Embattled Humanities) – Gombrich, Ernst H. (1991): The Embattled Humanities. The Universities in Crisis. In: Gombrich, Ernst H. (1991): Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art. London: Phaidon, S. 25-35.
- (Zum Geleit) – Gombrich, Ernst H.: (1991): Zum Geleit. In: Lepsky, Klaus (1991): Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode. Wien: Böhlau, S. 9-13.

### Interviews mit Ernst Gombrich

- (Eribon) – Gombrich, Ernst H. (1993): A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon. London: Thames and Hudson.
- (Koebl) – Ernst Gombrich: „Niemand hat je gefragt, wer jetzt gerade ein Jude oder ein Nichtjude war.“ Ein Interview von Hermine Koebl. In: Botz, Gerhard / Oxaal, Ivar / Pollak, Michael / Scholz, Nina (Hgg.) (2002): Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Wien: Czernin Verlag, S. 85-96.
- (Kreuzer) – Kreuzer, Franz: „Auge macht Bild, Ohr macht Klang, Hirn macht Welt“ (1983). Franz Kreuzer im Gespräch mit Ernst H. Gombrich und Hellmuth Petsche. Salzburger Musikgespräch 1983. Wien: Deuticke.
- (Spiegel) – „Das Kraftfeld abgeschaltet“. (1994). Interview mit Ernst Gombrich vom 15.08.1994. In: Spiegel online. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9287331.html> [20.12.2019]

### Sekundärliteratur

- Becker, Karl Friedrich (2019). In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Karl\\_Friedrich\\_Becker&oldid=186508281](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Karl_Friedrich_Becker&oldid=186508281) [21.12.2019]
- Burckhardt, Jacob [o.J.] [1905]: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium. Mit einem Nachwort von Joachim Fest. Wien: Krenmayer und Scheriau.
- Clifford Harper: Marrying art and anarchism (2013). In: The Guardian vom 13. November 2013. <https://www.theguardian.com/-gnmarchive/clifford-harper> [20.12.2019]
- DuMont Verlag. Mail vom 10.12.2019 an die Verfasserin.
- Friedell, Egon (?1987) [1927]: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis von der europä-



- ischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. Band I. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Gombrich, Leonie (2005): Vorwort. In: Gombrich, Ernst H.: Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser. Köln: DuMont, S. 15-19.
- Gombrich, Richard (2013): The life and character – but not the achievements – of my father, Ernst Gombrich. In: Carl Gombrich: Education, Interdisciplinarity, Expertise. <http://www.carlgombrich.org/memoir-of-ernst-gombrich-guest-post-by-richard-gombrich/> [19.11.2019]
- Hall, Murray G. (2016): Österreichische Verlagsgeschichte [http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page\\_id=611](http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=611) [10.12.2019]
- Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850-1900 (2008). Herausgegeben von O. Brunken, B. Hurrelmann, M. Michels-Kohlhage und G. Wilkending. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hardtwig, Wolfgang (2005): Geschichte für Leser. Populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Harper, Clifford (2019). In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Clifford\\_Harper&oldid=931610001](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Clifford_Harper&oldid=931610001) [12.12.2019]
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Bilderbuch in Wien 1890-1938. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Institut für Kunstgeschichte (2019). Institutsarchiv, Archivalien: Sir Ernst Hans Josef Gombrich. <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsarchiv/gombrich-sir-ernst/> [17.11.2019]
- Jewish Lives Project (o.J.): Walter Neurath. A biographical dictionary of prominent British Jews, past and present. Jewish Museum London. <https://www.jewishlivesproject.com/profiles/walter-neurath> [17.12.2019]
- Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hgg.) (2004): „Wieso, weshalb, warum ...?“ Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Weinheim: Juventa Verlag (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 15/2004)
- Jugendschatz und Wunderscherlein. Buchkunst für Kinder in Wien. Book Art for Children in Vienna 1890-1938 (2009). Herausgegeben von Peter Noever. MAK Wien. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Lepsky, Klaus (1991): Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode. Wien: Böhlau.
- Messmer, Susanne (2018): „Tusche ist gut für Seele“. Interview mit Kat Menschik. <https://taz.de/Interview-mit-Illustratorin-Kat-Menschik/!5518446/> [11.12.2019]
- Ossowsky, Ekkehard (2004): Das geschichtliche Sachbuch für Kinder. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hgg.) (2004): „Wieso, weshalb, warum ...?“ Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Weinheim: Juventa Verlag (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 15/2004), S. 94-103.
- ÖBL. Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815. 2. überarbeitete Auflage – online (2003-2018). <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes> [11.12.2019]
- Pech, Klaus-Ulrich (2004): Produktive Spannungen. Sachliteratur zwischen Bildungserwartungen und Marktbedingungen, Medienkonkurrenz und Freizeitbedürfnissen. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hgg.) (2004): „Wieso, weshalb, warum ...?“ Sachliteratur

- für Kinder und Jugendliche. Weinheim: Juventa Verlag (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 15/2004), S. 9-18.
- Seeber, Ursula (Hg.) (1998): Kleine Verbündete. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Picus.
- Steitz-Kallenbach, Jörg (2004): Die Welt liegt hinter den Dingen: Zur Rolle von Fiktion und Konstruktion in Sachbüchern und Sachmedien für Kinder und Jugendliche. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hgg.): „Wieso, weshalb, warum ...?“ Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Weinheim: Juventa Verlag (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 15/2004), S. 19-32.
- Stern, Frank / Eichinger, Barbara (2009): Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus. Wien: Böhlau Verlag.
- Thadden, Elisabeth von (2004): Der Anfang aller Geschichte. <https://www.zeit.de/2004/49/SM-Gombrich-TAB> [13.01.2020]
- The Gombrich Archive. <https://gombrich.co.uk/> [20.12.2019]
- Thiele, Jens (2004): Die Sache mit dem Sachbild: Neun Spotlights auf das Illustrieren einer Sache. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hgg.): „Wieso, weshalb, warum ...?“ Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Weinheim: Juventa Verlag (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 15/2004), S.44-56.
- Trapp, Joseph B. (2000): E. H. Gombrich. A Bibliography. London: Phaidon Press.
- Wien und Berlin. Zwei Metropolen im Spiegel des Kinderbuchs 1870-1945. (2008) Bearbeitet von Friedrich C. Heller und Carola Pohlmann. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
- Wimmer, Adi (Hg.) (1993): Die Heimat wurde ihnen fremd, die Fremde nicht zur Heimat. Erinnerungen österreichischer Juden aus dem Exil. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. (= Biografische Texte zur Kultur- und Zeitgeschichte Band 12)

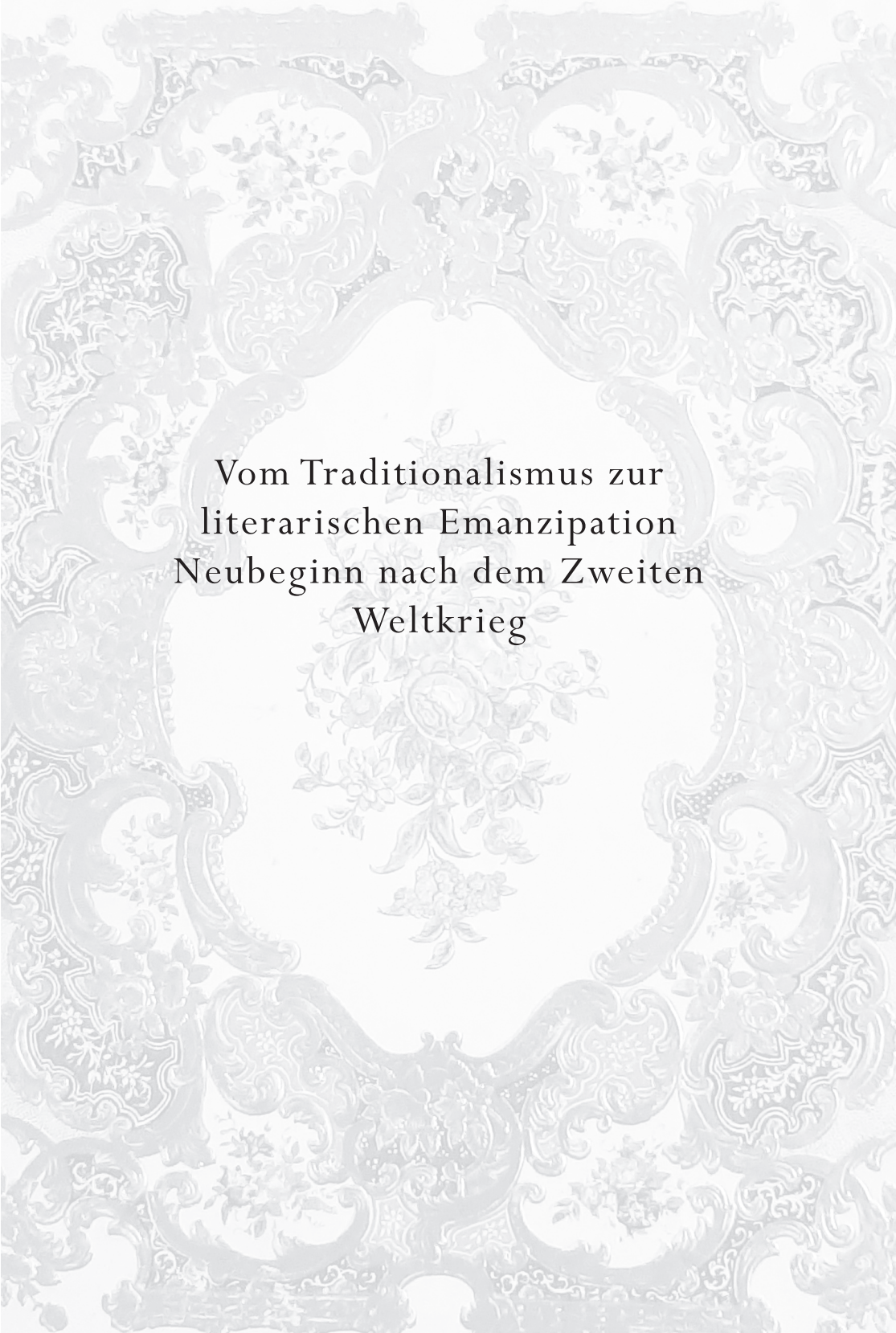
## Anmerkungen

- 1 The *Story of Art* ist von 1950 bis 2000 in mehr als 190 Auflagen, Neuerscheinungen und Übersetzungen nachgewiesen – je 16 englische und US-amerikanische Editionen, sieben in deutscher Sprache, Übersetzungen in 29 Sprachen, darunter ins Katalanische, Chinesische, Koreanische, Japanische, Afrikaans, Hebräische (vgl. Trapp 2000, 17-22) –, *Art and Illusion* in zahlreichen Auflagen, Reprints und weltweiten Übersetzungen (vgl. Trapp 2000, 29-32).
- 2 Ernst Kris arbeitete am Kunsthistorischen Museum als Kustos der Sammlung Plastik und Kunstgewerbe und war Herausgeber der psychoanalytischen Zeitschrift *Imago*. (*Steckenpferd* 1988, 15)
- 3 Die Bezeichnung Emigrant lehnte Gombrich ab. Er sei nicht als „Hilfesuchender“ nach England gekommen, sondern auf Einladung des Warburg-Instituts. (Vgl. „Spracherlebnisse“ 1992, 126)
- 4 Leonie Gombrich spricht im Vorwort von Übersetzungen in fünf Sprachen (*Weltgeschichte* 2005, 17)
- 5 Walter Neurath (1903-1967) arbeitete für einen Kunstbuchverlag in Wien, bevor er sein eigenes Unternehmen gründete. Nach der Schließung des Verlags durch die Nazis emigrierte er nach London, gründete mit dem Wiener Emigranten Wolfgang Forges ein Publikations- und Versandunternehmen und 1949 gemeinsam mit seiner Frau den heute international renommierten, noch immer in Familienbesitz befindlichen Kunstbuch- und Literaturverlag Thames & Hudson mit Sitz in New York und London. Die Position Walther Neuraths im Steyerrmühl-Verlag konnte nicht eruiert werden. In den bibliografischen Daten der Reihe scheint er als Herausgeber und Produzent der Reihe auf („Diese Buchreihe ist herausgegeben und hergestellt von Walther Neurath.“) Auf seine frühe Verlegertätigkeit in Österreich vor der Emigration nach London gibt es in den eingesehenen englischen Publikationen nur allgemeine Hinweise auf eine Mitarbeit in einem Verlag und

- die anschließende eigene Verlagsgründung. (Jewish Lives Project). In Murray G. Halls Verlagsgeschichte findet sich im Kapitel zum Steyrermühl-Verlag kein Hinweis auf Walter Neurath.
- 6 Karl Paul Ernst Hartl (1909-1979), Politiker, Diplomat und Schriftsteller, Mitarbeit an der Marienthal-Studie; schrieb zwischen 1935 und 1937 insgesamt drei Sachbücher für Kinder, eines gemeinsam mit Sergei Feitelberg, 1938 Flucht nach Paris, 1946 bis 1974 im österreichischen diplomatischen Dienst. (Vgl. Seeber 1998, 128)
  - 7 Über Ernst Heinrich Schrenzel konnten keine biografischen Daten erhoben werden. Im ZVAB scheinen zwei Publikationen auf: *Abyssinien. Land ohne Hunger – Land ohne Zeit*. Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1928 und eine Übersetzung von Charles de Costers Thyl Ulenspiegel, Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg 1958.
  - 8 Paulus Schotte, Pseudonym von Paul Elbogen (1894-1987), entstammte einer jüdischen großbürgerlichen Familie, 1938 Flucht nach Italien und Frankreich, nach dem Zweiten Weltkrieg in Hollywood und San Francisco; Kritiker, Romancier. (Vgl. Elbogen, Wikipedia)
  - 9 Sergei Feitelberg (1905-1967): Studium der Medizin an der Universität Wien (Vgl. Gedenkbuch Universität Wien)
  - 10 Er findet sich dabei von Egon Friedell bestätigt, dem die Anekdote sogar „als die einzige berechtigte Kunstform der Kulturgeschichtsschreibung [erscheint]“. (Friedell 1987, 18) – Zu Friedell siehe nächster Abschnitt.
  - 11 Ein Vergleich der Abschnitte über Leonardo da Vinci etwa – in der *Weltgeschichte* zwei Seiten (2005, 213-15), in der *Story of Art* 22 Seiten ([o. J.], 219-231) – zeigt die Ähnlichkeiten der sprachlichen Gestaltung und die Unterschiede zwischen der Reduktion auf die inhaltliche Essenz in der *Weltgeschichte* und dem Detailwissen des Kunsthistorikers in der *Story of Art*.
  - 12 Die Widmung lautet: „Zum Gedächtnis an Ernst Schaumann (1885-1934). Deutschprofessor am Gymnasium der Theresianischen Akademie seit 1909“. (*Gastspiele* 1992)
  - 13 Franz Kreuzer hatte diese Frage in den Salzburger Musikgesprächen direkt gestellt, das Gespräch aber zu schnell auf kunsthistorische Themen gebracht.
  - 14 Auch seine langjährige Wirkungsstätte, das Warburg-Institut in London, dem Gombrich von 1936 mit Ausnahme der Kriegsjahre bis 1979, also erst nach der Publikation seiner *Weltgeschichte*, angehörte, ist der Kulturwissenschaft im Sinne Burckhardts verpflichtet. (Vgl. „Autobiographical Sketch“ 1991, 20)
  - 15 Gombrich lenkt den Blick von den prachtvollen Burgbauten nicht nur auf die Unbequemlichkeit solcher Burgen und aufs Burgverlies. Er fordert die LeserInnen auf, „an die Menschen zu denken, die das aufgeschichtet haben“, und beschreibt die Mühen der Leibeigenen. Eine interessante Koinzidenz ist die Tatsache, dass Brechts Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“ im selben Jahr, 1935, wie die *Weltgeschichte* entstanden ist. Ob Gombrich das Gedicht kannte, ist unwahrscheinlich. Es entstand im dänischen Exil und wurde erstmals 1936 in der Zeitschrift *Das Wort* in Moskau veröffentlicht.
  - 16 Franz Katzer (1901-1975), Illustrator, Zeichner, Emailkünstler und Maler; Militärdienst 1941-1945; illustrierte Jugendbücher für den Steyrermühl-Verlag, den Saturn-Verlag, sozialkritische Bücher für den Ralph Höger-Verlag; nach 1938 für den Adolf Luser-Verlag, „was [...] einen beträchtlichen Schwenk in der politischen Ausrichtung darstellte“, nach 1945 für den Verlag Waldheim-Eberle. (Vgl. Heller 2008, 359f)
  - 17 Kat Menschik (\*1968), Illustratorin, Zeichnerin und Comiczeichnerin, arbeitet für die FAZ und FAS, gestaltet seit 2016 für den Berliner Galiani Verlag die „Illustrierte Reihe“ mit Illustrationen zu Erzählungen Franz Kafkas, E.T.A. Hoffmanns und Edgar Allan Poes. Für sie ist die „einzige Alternative zum digitalen Lesen das schön gemachte Buch“. (Messmer 2018)
  - 18 Clifford Harper, geb. 1949 in London, Illustrator und Anarchist, arbeitete für anarchische und alternative Zeitungen, Zeitschriften und Organisationen, beeinflusst u. a. von George Grosz, Fernand Léger und den Holzschnitten Frans Masereels; schrieb und illustrierte *Anarchy, A Graphic Guide* (1987), arbeitete viele Jahre für *The Guardian*. (Vgl. Clifford Harper 2013)

Gunda Mairbäurl, Dissertation über deutschsprachiges Kindertheater im 18. Jahrhundert; seit 2003 Mitglied der ÖGKJL-F in diversen Funktionen; Unterrichtstätigkeit an einem Gymnasium, an Wiener Volkshochschulen, an der Pädagogischen Hochschule Wien und am Germanistischen Institut der Universität Wien; 2013-2018 Jurymitglied des Kinder- und Jugendliteraturpreises der Stadt Wien; Publikationen zur Kinder- und Jugendliteratur.

gunda.mairbaeurl@univie.ac.at



Vom Traditionalismus zur  
literarischen Emanzipation  
Neubeginn nach dem Zweiten  
Weltkrieg



## „Kinder! *Unsere Zeitung* kommt“

Eine kommunistische Kinder- und Jugendzeitschrift in Österreich zwischen 1946 und 1960 im Spiegel ihrer Illustrationen

## „Hey kids! *Unsere Zeitung* is coming!

A communist magazine for children and young people in Austria between 1946 and 1960 as mirrored in its illustrations

Anna Lehninger

Von 1946 bis 1960 erschien im Globus Verlag, dem Verlag der Kommunistischen Partei Österreichs, *Unsere Zeitung*, eine Kinder- und Jugendzeitschrift, in Wien. Namhafte österreichische IllustratorInnen wie Susi Weigel oder Susanne Wenger prägten mit ihren Illustrationen das Erscheinungsbild der *UZ*. Die Texte stammten von ebenso bedeutenden AutorInnen, wie Mira Lobe oder Friedl Hofbauer. Während das Gespann Lobe-Weigel mit seinen späteren Kinderbüchern Weltruhm erlangte, blieben seine Spuren in der *UZ* weitgehend unentdeckt.

Der Beitrag beleuchtet einerseits die bildliche Gestaltung der *UZ* als wesentlichen Bestandteil der Zeitschrift, andererseits historische Kinder- und Jugendzeitschriften als von der Forschung bislang weitgehend vernachlässigtes Gebiet.

Österreich, Nachkriegszeit, Kinderzeitschrift, Illustration, Bildgeschichte

The Globus Verlag, the publishing house of the Communist Party Austria in Vienna published *Unsere Zeitung* (Our Magazine), a magazine for children and youths, from 1946 until 1960. Well-known Austrian illustrators such as Susi Weigel or Susanne Wenger shaped the appearance of the *UZ* with their images, the contributions were written by distinguished authors such as Mira Lobe or Friedl Hofbauer. While the team Lobe-Weigel rose to fame with their later children's books, little attention has been given thus far to their work for the *UZ*.

On the one hand, this chapter examines the graphic design of the *UZ* as an essential part of the magazine, on the other hand focusses attention on the medium of children's and youth's magazines which have hitherto been neglected as a field of research.

Austria, post-war years, children's magazine, illustration, comic strips

1946 kündigte ein Werbeplakat (Abb. 1) eine neue österreichische Kinderzeitschrift an: Unter dem leuchtend roten Schriftzug in Druckbuchstaben „KINDER!“

fliegt vor strahlend blauem Himmel eine bunte Zeitschrift mit dem Titel *Unsere Zeitung* – das „Z“ wiederum ist in knalligem Rot hervorgehoben. Weiter unten trippelt schließlich in kleinen Schuhen das Wort „KOMMT“ durch das Bild, ebenfalls signalrot und das „O“ mit einem rot-weiß-roten Fähnchen besteckt. „Kinder, unsere Zeitung kommt“, oder „Kinder, Unsere Zeitung kommt“ steht hier zu lesen. Auf dem Titelblatt der abgebildeten Zeitung ist oberhalb der Bildmitte ein Zeitungsausträger zu sehen, auf den Kinder von allen Seiten her auf grün gesäumten Pflasterstraßen zueilen. Häuser mit freundlichen Gesichtern und Tiere bevölkern das Weiteren das lebendige, fröhliche Bild. Im Hintergrund ist eine Bergkette zu sehen, darüber strahlt die Sonne.

Gestaltet wurde dieses Plakat, das auch das Motiv für das Titelblatt der Erstausgabe der *UZ* (kurz für *Unsere Zeitung*) bildete, von der Grafikerin Susanne Wenger (1915-2009). Wenger, die zwischen 1946 und 1948 für einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum Beiträge in der *UZ* illustrierte, prägte die Illustrationen der frühen Ausgaben mit einer experimentellen Bildsprache, so zum Beispiel in der ersten Fortsetzungsgeschichte *Die Insel der Stimmen* nach Robert Louis Stevenson.

Auf dem Titelblatt der ersten Heftnummer vom 1. Juli 1946, die genau zum Ferienbeginn erschien, wurde rechts unten ein Teil der auf dem Plakat sichtbaren Zeichnung von einem Zettel verdeckt, auf dem in krakelig anmutender Kinderschrift zu lesen steht:

Bitte Papa, sei so gut,  
Nimm schnell Mantel, Stock und Hut,  
Lauf mit uns zum Zeitungsmndl,  
Das dort hat am Eck sein Standl.  
Unsere Zeitung  
Kauf uns g'schwind  
Weil wir sonst sehr  
Traurig sind.

In einer späteren Ausgabe fand Wengers Bild Nachhall in Form einer Kinderzeichnung – gemäß dieser Zeichnung wird die *UZ* in der ganzen weiten Welt gelesen (*UZ* 1947, 30, 14): Unter dem Titel „Wir zeichnen und schreiben“ eilt auf der Heftseite links unten auf einer Federzeichnung die Leserschaft aus allen Teilen der Erde (Amerika, Russland und sogar Indien) auf den Verkaufsstand der *UZ* in der Bildmitte zu. In Umkehrung zur Erstausgabe, die es erst in die unmittelbare Umgebung hinauszutragen galt, reißt sich nun ein internationales Lesepublikum um die Zeitschrift, deren Ruhm offenbar bis in die entferntesten Weltteile reicht.

Zehn Jahre später verwies „Tante Alice“, die verantwortliche Redakteurin Alice Lederer-Steiner, als Gratulantin für das „Geburtstagskind“ in einer eigenen Fest-



Abb. 1: Susanne Wenger, Kinder unsere Zeitung kommt!, Werbeplakat, Wien, Globus, 1946, Lithographie, 122 cm x 86 cm, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, PLA16310977 ; 1946/19, © Susanne Wenger Foundation, Krems an der Donau. Foto: Österreichische Nationalbibliothek

nummer gezielt auf das Plakat von 1946: Umringt von einer fröhlichen Kinderschar ist neben ihrem Grußwort das Plakat auf einer Litfaßsäule zu sehen: „Ein lustiges, buntes Plakat an den Häuserwänden, kündigte ‚Unsere Zeitung‘ an und scharenweise standen die Kinder davor und waren gespannt auf das Erscheinen



der ersten Nummer.“ (*UZ* 1956, 1. Oktober, Nr. 19, S. 2). Gleichzeitig wagte die „Tante“ auch einen Blick in die Zukunft, in der es galt, die Zeitung mit Hilfe aller MitarbeiterInnen – vom Setzer und Lithographen bis zu den SchriftstellerInnen und ZeichnerInnen – und nicht zuletzt der Leserschaft weiter zu entwickeln. Exemplarisch zeigt sich hier die Wichtigkeit der Bilder in der *UZ* – auf eine eingängige Gestaltungsform wurde wiederholt zurückgegriffen und diese damit als ikonisch verortet. Wenn auch die *UZ* über keine wiederkehrende oder gar nennenswerte Titelfigur verfügte wie der *Pinguin* in Deutschland (vgl. Ebbert 1994) oder der Bär *Bummi* in der DDR (vgl. Toussaint / Forster 2017), sollten einzelne Figuren aus Bildgeschichten der *UZ* aus Pinsel und Feder von Susi Weigel (1914–1990) wie Pipsimaus und Sambo geradezu kultischen Status erlangen und diesen bis heute im Gedächtnis der damaligen Leserschaft bewahren (vgl. Pitscheider Soraperra 2014 und Blumesberger 2016).

Von 1946 bis 1960 erschien *Unsere Zeitung* im Globus Verlag, dem Verlag der Kommunistischen Partei Österreichs, eine Kinder- und Jugendzeitschrift<sup>1</sup>, herausgegeben von der Demokratischen Vereinigung Österreichs „Kinderland“ in Wien. Der erste Jahrgang brachte zwölf Hefte hervor, alle weiteren Jahrgänge umfassten 26 Hefte. Verantwortliche Redakteurin war zunächst Franziska Nowotny, später Alice Lederer-Steiner. Zweimal monatlich erschien die *UZ* mit einem Umfang von zwölf bis sechzehn Seiten. Die Kinder, denen man ob des bestehenden großen Angebots von Kinderzeitungen eine gewisse Skepsis gegenüber dem Neuling attestierte, wurden in einem „Brief an unsere Leser“ ausdrücklich gebeten, mittels eigener Texte und Bilder aktiv an der Zeitung mitzuarbeiten, um sie tatsächlich zu „ihrer“ Zeitung zu machen (*UZ* 1946, 1, 3).

Namhafte österreichische IllustratorInnen wie Susi Weigel, Else Weichberger oder Susanne Wenger prägten mit ihren Darstellungen das äußere Erscheinungsbild der *UZ*, die Texte stammen von bedeutenden AutorInnen der österreichischen Nachkriegszeit, wie Friedl Hofbauer, Mira Lobe oder Lilli Weber-Wehle. Während das Gespann Lobe-Weigel mit seinen späteren Kinderbüchern Weltruhm erlangte, blieben seine Spuren in der *UZ* jedoch lange Zeit weitgehend unentdeckt, wie auch die Texte und Bilder anderer in der *UZ* in deren Lebensläufen häufig unerwähnt blieben. Erst in den letzten Jahren wurde die Bedeutung der *UZ* als kinderliterarische Quelle einerseits und ihre bildliche Gestaltung andererseits in den Blick genommen. Im Folgenden soll dieser Blick an Einzelbeispielen exemplarisch vertieft werden, zunächst sei aber die bisherige Auseinandersetzung mit der *UZ* durch Forschung und Vermittlung insbesondere der letzten Jahre resümiert.

## Forschungsansätze zur *UZ* und ihrem medialen Umfeld

Es lohnt, die bisherige Forschung zu österreichischen Kinderzeitschriften und insbesondere der *UZ* kurz zusammenzufassen, um ein Setting für die nachfolgenden Beschreibungen und Fragestellungen abzustecken. Nachdem Vera Bohl in ihrer Dissertation von 1951 über österreichische Kinderzeitschriften die *UZ* nur am Rande erwähnt hatte (Bohl 1951, 70-71)<sup>2</sup>, dauerte es fast 35 Jahre bis zur nächsten wissenschaftlichen Auseinandersetzung in Form einer Dissertation von Ulrike Diethardt zur Funktion von Kinderzeitschriften im kulturellen Wiederaufbau der Nachkriegszeit (vgl. Diethardt 1985). Auch danach ist eine zeitliche Forschungslücke zu konstatieren, bis 2007 Peter Lukasch in einem Beitrag zur Comicforschung eine Einbettung der Illustrationen der *UZ* in die Debatte um Comics und so genannte Schundliteratur in der Nachkriegszeit lieferte (Lukasch 2007). Auch in einem Überblickswerk zu deutschsprachigen Kinder- und Jugendzeitschriften hat Lukasch die *UZ* eingehend beschrieben (Lukasch 2010, 238-248). Eine genaue Auflistung der AutorInnen und IllustratorInnen sowie der unterschiedlichen Beitragsformate der *UZ* zwischen 1946 und 1960 ist auf seiner Homepage zu finden und liefert schließlich ein Grundgerüst für die weitere Analyse der gesammelten und anschaulich aufbereiteten Daten und Fakten (Lukasch 2017). Einen Überblick über das illustratorische Schaffen Weigels und deren Tätigkeit für die *UZ* gibt ein zweiteiliger Bericht von Susanne Blumesberger 2008 über die Aufarbeitung des Nachlasses und die Biografie der Grafikerin und Illustratorin Susi Weigel (Blumesberger 2008, 19-21). 2010 markierte Blumesberger wichtige Eckpunkte der Wirkungsgeschichte und zeigte Kontextualisierungsmöglichkeiten der Kinderzeitung auf (Blumesberger 2010, 152-153). Mit einer großen Ausstellung samt Publikation über das Schaffen von Mira Lobe und Susi Weigel im Jahr 2014 wurde die Rolle ihrer Arbeit in der *UZ* weiter in den Lichtkegel des Interesses gerückt (Seibert / Huemer / Noggler 2014, 78-89). 2015 wurden die Beiträge Mira Lobes für die *UZ* und deren Bearbeitung als Bilderbücher mit den Illustrationen Weigels von Georg Huemer eingehend analysiert (Huemer 2015, 47-55 und S. 56-80). Drei Jahre später widmete sich Susanne Blumesberger der spezifischen Darstellung von Puppen in Krisenzeiten (wie der österreichischen Zwischen- und Nachkriegszeit) im Medium der Kinderzeitschriften und verwies auch dort auf die *UZ* und die darin enthaltenen Puppenfiguren (Blumesberger 2018, 50).

Susanne Blumesbergers bereits 2010 aufgelistete Anregungen zur weiteren Erforschung der *UZ* und anderer Kinder- und Jugendzeitschriften als kinderliterarische Vermittlungsformate und als essentieller Teil der *Ceuvres* zahlreicher AutorInnen und IllustratorInnen (Blumesberger 2010, 152) gilt es nun zu vertiefen. Namentlich anhand der bildlichen Gestaltung der *UZ* und hier wiederum einiger

Illustrationen von Susi Weigel, deren künstlerischer Nachlass sich heute im Vorarlbergmuseum in Bregenz und im Jungbrunnen Verlag in Wien befindet, will sich der Beitrag der Rolle und Bedeutung dieser Kinderzeitschrift widmen.

Der Nachlass Weigels in Bregenz gestattet den Vergleich der Originale mit den gedruckten Heften, wobei vor allem auffällt, wie die leuchtenden Farben, Farbnuancen und Schraffuren, welche die Originale auszeichnen, in der gedruckten Fassung weniger zur Geltung kommen. Außerdem enthalten die Vorlagen einige handschriftliche Hinweise der Illustratorin für den Druck. Für eine differenzierte Auswertung des künstlerischen Arbeitsprozesses Weigels, von Entwürfen über Änderungen bis zu schließlich Verworfenem, wäre eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem gesamten Nachlass unumgänglich, in dieser Analyse wird jedoch der Fokus auf einzelne Bilder und Bildfolgen gelegt.

Wie ein Blick auf die Gestaltung einerseits, ist andererseits auch das Studium der Materialität aufschlussreich hinsichtlich der Rahmenbedingungen für die Entstehung der Zeitung und die damit verbundenen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen: Die ersten Hefte sind noch geprägt vom Materialmangel der unmittelbaren Nachkriegszeit, so ist das Papier der frühen Ausgaben von viel roherer Qualität als jenes der 1950er-Jahre. Auch die Druckqualität variiert über die Jahre und ist vor allem in den ersten Jahrgängen nicht sehr hoch, was aber auch der Produktion als „billigste Kinderzeitung“ geschuldet sein mag. Dazu kommt eine spezifische „Materialität der Überlieferung“ bei Kinderzeitschriften im Allgemeinen. Hefte in Privatbesitz sind meist zerlesen und zerrissen: Teile wurden ausgeschnitten, Kreuzworträtsel ausgefüllt und lose Beilagen gingen verloren. Ausgaben in Bibliotheken wurden gebunden und dafür oftmals an den Rändern beschnitten und hin und wieder auch in falscher Reihenfolge zusammengebunden, es fehlen einzelne Heftnummern oder im schlimmsten Fall ganze Jahrgänge. Ein tatsächlich lückenloser Bestand der *UZ* konnte bisher nicht ausgewertet werden, dennoch lassen sich bei der Durchsicht der gedruckten Hefte – insbesondere im Vergleich mit den Originalzeichnungen – interessante Beobachtungen zu Form und Funktion der Illustrationen anstellen.

Ein Parcours durch die Themen und Besonderheiten der *UZ* soll das Grundgerüst für die nachfolgenden Gedankengänge und Fragestellungen bilden. Zentralen Stellenwert in der Betrachtung nimmt dabei die Illustration ein – nicht als Beiwerk, sondern als Bedeutungsträger.

## Die Leser haben das Wort. Inhalt und Gestaltung

Wesentliche und bis heute gültige Ingredienzen einer Kinderzeitschrift – „Unterhaltung und Wissen“ – bildeten auch die inhaltlichen Grundpfeiler der *UZ*. Die Reihe „Grosse Männer und Frauen Österreichs“ behandelte beispielsweise in Einzelporträts bedeutende österreichische Persönlichkeiten der Vergangenheit, so Ferdinand Georg Waldmüller, Peter Rosegger, Franz Schubert oder Bertha von Suttner. Mit der meist im 18. und 19. Jahrhundert verankerten Thematik konnte die Reihe als politisch unverfänglich gelten (Diethardt 1985, 85-86), gleichzeitig wurde damit die Heimatliebe der österreichischen Nachkriegsgeneration gepflegt. Unverzichtbar waren daneben die „Bastelecke“, „Rätsel und Scherze“, diverse Preisausschreiben, Märchen, Sagen aus Österreich, Fortsetzungsgeschichten, abgeschlossene Geschichten, Bildgeschichten („Fritz und Else am Christkindmarkt“), Sammelbilder und Berichte über Aktivitäten der *UZ* und des Vereins „Kinderland“. So wurde ausführlich und bildreich über ein Sommerlager der Jungen Garde (*UZ* 1946, 7, 7) und den Jugendtag 1946 (*UZ* 1946, 8, 8) berichtet. Die „Mitteilungen aus dem Kinderland“ richteten sich wohl eher an erwachsene Leser und informierten zum Beispiel über die von der Organisation betriebenen Horte, Heime und Kindergärten. (*UZ* 2, 1946, 11). Die Rubrik „Ihr habt das Wort“ bot dem Publikum Gelegenheit, eigene Märchen, Gedichte und Zeichnungen zu veröffentlichen. Im „Briefkasten“ wurden Fragen, Beobachtungen, Kommentare und Kritik von der Redaktion beantwortet. Eine Besonderheit der *UZ* waren ab 1954 bebilderte Texte in 3D-Technik, die mit einer beigelegten Spezialbrille gelesen werden konnten und bis heute noch eine der am besten in Erinnerung gebliebenen Attraktionen des Heftes darstellen.

Zu jenen Texten, die nicht nur für damalige LeserInnen klar verständlich auf die sogenannten Trümmerjahre – die Zeit zwischen Kriegsende und Wiederaufbau, im Spannungsfeld zwischen materieller Not, Hunger und nationaler Identitätsbildung, noch weit entfernt von der späteren wohlstandsbedingten Freizeitindustrie – verweisen, zählt „Hansl“ (*UZ* 1946, 2, 9) von Franziska Nowotny: Umrahmt von Bildern von Else Weichberger wird die Landverschickung eines unterernährten Stadtkindes geschildert, das durch die aktive Mitarbeit am Bauernhof, die dortige familiäre Umgebung und gesunde Ernährung wieder zu Kräften findet. Auch systemkritische Gedanken des Arbeiterkindes über Parallelen zwischen Bauern- und Arbeiterleben werden deutlich formuliert, jedoch wird keine Lösung für deren Probleme angeboten. Im Satzeschluss sowie im abschließenden Bild wird aber das Kind als Hoffnungsträger für eine zukünftige Veränderung problematischer Verhältnisse seiner Gegenwart in Szene gesetzt.

In zwei Texten mit Bildern von Leopoldine Rüther wurde ebenfalls die unmittel-

bare Nachkriegszeit und damit die reale Lebenswelt der Leserschaft thematisiert. Im ersten Teil mit dem Titel „Stadt und Land reicht sich die Hand“ kommen zwei saubere, gut gekleidete, aber unterernährte Stadtkinder aufs Land, um dort mit zu leben und zu arbeiten, bis sie nach einigen Wochen von den wohlgenährten und braungebrannten Landkindern nicht mehr zu unterscheiden sind (*UZ* 1946, 4, 8). Eine Fortsetzung fand die mit Reimen unterlegte Bildgeschichte in der nächsten Ausgabe (*UZ* 1946, 5, 6) unter dem Titel „Wiedersehen in der Stadt“: Zwei Landkinder besuchen nun das Stadtkind Karli in Wien und entdecken dort die Gebäuderuinen: „Doch wenn sie durch die Gassen gehen, sie traurige Zerstörung sehen. Doch Karli ruft dann laut und munter: Wien und Österreich – das geht nicht unter!“ Nicht das Verzagen wird gepflegt, sondern Aufbau und Hoffnung beschworen. Über den Versen werden die Geschehnisse in an Kinderzeichnungen gemahnenden Illustrationen veranschaulicht.

Diese kleine Serie verdeutlicht neben dem wiederholten Rückgriff auf das erste Titelblatt den Stellenwert, den Illustrationen für die *UZ* und andere Kinderzeitschriften generell hatten. Für eine junge Leserschaft attraktiv, für ungeübte Leser hilfreich und als ästhetisches Erziehungsmittel und (ideologischer) Vermittler wurden sie in bunten Titelblättern, die inhaltlich passend zur Jahreszeit von einer der Illustratorinnen des Heftes gestaltet wurden, und im Heftinneren mit vielen Bildgeschichten und seitenüberziehenden Illustrationen eingesetzt. Fotografien kamen ebenfalls zum Einsatz, wenn auch nur sparsam: Vor allem Porträts von Fußballspielern (sowie deren Sammelbilder) oder von bekannten Schauspielerinnen wie Anny Rosar oder Paula Wessely, sowie Bildgrüße von Kindern (Porträts und Schnapsschüsse) bedienten sich des fotografischen Bildmediums.

Illustrationen hatten in der *UZ* sicherlich eine erläuternde und schmückende Funktion. Darüber hinaus lassen sich zeithistorische Bezüge zu Politik, Erziehungsfragen und zum Verhältnis zu Kindheit auch an den Illustrationen und deren Wirkmacht aufzeigen.

Als Zeichnerin von Pipsimaus, Pockerl und zahlreicher weiterer Figuren und Titelbilder der *UZ* ist Susi Weigel in Erinnerung geblieben. Der Beitrag will es nicht bei dieser Feststellung bewenden lassen, sondern das Schaffen Weigels für die *UZ* anhand zweier weniger bekannter Bilderserien genauer untersuchen.

## **Die Schatzinsel und die Schmutz- und Schunddebatte der Nachkriegszeit**

Von Heft 19, 1953, bis Heft 8, 1954 erschien Robert Louis Stevensons Roman *Die Schatzinsel* als Fortsetzungsgeschichte in der *UZ*, illustriert von Susi Weigel, die sich für diese Aufgabe des Comics als Bild- und Erzählform bediente. Während die Geschichte zunächst ausladend und detailreich erzählt wurde, kam es zu einem plötzlichen Ende der Serie, als diese – nicht in Comicform, sondern als Textzusammenfassung – 1954 eingestellt wurde. Von verschiedenen Seiten ist ein politischer Hintergrund für das Ende der *Schatzinsel* vermutet worden, der genaue Hergang der Einstellung der Serie konnte bisher mangels schriftlicher Quellen nicht nachgezeichnet werden. Ob die Abenteuergeschichte, die just wenige Jahre zuvor 1950 von Disney als Realfilm herausgebracht worden war, als zu amerikanisch für eine Kinderzeitschrift mit kommunistischem Hintergrund wahrgenommen wurde? Oder ob die Skepsis bis Ablehnung gegenüber dem Comic im Zusammenhang mit dem Kampf gegen „Schundliteratur“ durch Jugendschriftenkommissionen und ihre Vorkämpfer hinter dem Abbruch stand? Diese Fragen sind nicht einfach zu beantworten und verlangen eine ausführlichere Einbettung der fraglichen Geschichte. Zunächst soll eine Beschreibung der im Zentrum der Debatte stehenden Bildfolgen anhand eines Beispiels einen Eindruck von der Serie und ihren stilistischen Merkmalen vermitteln.

Eine Zeichnung Weigels aus dem Nachlass (Abb. 2) zeigt die erste Begegnung des jungen Helden der Geschichte, Jim Hawkins, mit seinem Gegenspieler, dem einbeinigen Long John Silver (*UZ* 1953, 25, 32). Die drei Bildkästchen bilden den unteren Teil eines Kapitels, welches eine ganze Seite füllte. Darüber waren jeweils der Titel „Die Schatzinsel“ in einer Zierschrift und ein davONSEGELNDES Schiff – vermutlich die berühmte Hispaniola – positioniert.

Der durch ihre Bilderbücher bekannte Zeichenstil Weigels ist zwar auch in diesem ungewohnten Figurenensemble von uniformierten Seeleuten und verstümmelten Piraten des 18. Jahrhunderts erkennbar, die schrägen Bildrahmen, angeschnittenen Figuren und die Blasenform der Textfelder verweisen aber auf klassische Stilelemente des Comics. Die manchmal unregelmäßige Abfolge der Bilder und damit erschwerte Lektüre des Textes, die düsteren Farben, der fahrig Strich verlangen bei der Betrachtung einiges ab. Auffällig ist auch die Darstellung physischer Gewalt: eine Messerstecherei, ein Mann, der von Pferden zu Tode getrampelt wird, einer, der blutreich zur Ader gelassen wird. Schließlich erscheint auch Jim Hawkins mit einer Pistole in der Hand. Angesichts dieser drastischen Bilder lässt den Betrachter Vera Bohls Bemerkung zur *UZ* aufhorchen: „Auch dieser Zeitschrift kann man aber nicht den Vorwurf ersparen, dass – vor allem ihre Zeichnungen – zu wenig

kindhaft sind. Das Kindertümliche geht hier auf Kosten des Putzigen verloren.“ (Bohl 1951, 71). Wenn dies der allgemeinen Einschätzung der Illustrationen der *UZ* entsprach, so erstaunt es nicht, dass die Brutalität in Verbindung mit der für Weigel untypischen, rasanten und für damalige Betrachter wohl ungewöhnlichen und herausfordernden Bildsprache auch irritiert hat.

Der Inhalt der Geschichte ist bekannt. Markante Details, die aber in der Serie manifest werden, seien hervorgehoben: Jim Hawkins (im Original 17 Jahre alt) wird hier als ca. Zwölfjähriger, also in jenem Alter, das dem der meisten LeserInnen der *UZ* entsprach, dargestellt. Aus seiner Perspektive wird die Geschichte im Roman bekanntlich mehrheitlich erzählt, wodurch eine intensivere Partizipation der Lesenden derselben Altersgruppe erreicht wird. Unterstrichen wird dies in den Bildern durch die oftmalige Darstellung Jims in Seiten- und Rückansicht, so, als würden die Betrachtenden nur knapp hinter der Figur stehen und somit gleichsam direkt am Abenteuer teilhaben. Auch durch die Blickführung und die Sicht auf für die anderen Figuren Unsichtbares (wie die sich bedeutungsvoll zuzwinkernden Kerle im Bildvordergrund) betonen diesen Effekt.

Jim erschien in der ersten Folge dunkelhaarig, danach bis zum Schluss blond und mit kürzerem Haar, vermutlich aufgrund der starken Verdunklung der Farben im Druck. Mit blondem Haar und einem hellroten Wams blieb der Junge im Lauf der Serie wiedererkennbar und konnte somit auch in Bildern mit mehreren Figuren gut von den anderen unterschieden werden. John Silvers Kleidung wurde ebenfalls optisch hervorgehoben. Im Vergleich der Originalzeichnungen im Nachlass und der gedruckten Bilder zeigen sich Unterschiede lediglich in der farblich helleren Palette der Originale gegenüber dem Druck, wodurch die düstere, gespenstische Seite des Stoffs aber nur noch mehr akzentuiert wird. Weigel arbeitete zudem mit Schraffuren, starken Hell-Dunkel-Kontrasten oder schwarzen, silhouettenartigen Figuren, zum Beispiel bei der Erinnerungssequenz des auf der Insel ausgesetzten Ben Gunn (*UZ* 1954, 5, Hefrückseite).

Die Textelemente waren auf schmalen Papierstreifen aufgeklebt und sind inzwischen zum Teil von den Bildern abgefallen. Ihre ursprüngliche Position und Aussage können aber im Abgleich mit den Heften rekonstruiert werden. Sprachlich wurde zwar der Seemannsjargon („und ne Buddel voll Rum!“) aufgenommen, nichts deutet aber auf eine verminderte sprachliche Qualität oder unangemessene Ausdrucksweise hin, die man einem Comic-Strip unterstellen würde. Im Vergleich mit anderen Comics der *UZ* scheint in der *Schatzinsel* die Aufteilung zwischen Handlungsbeschreibung im Textblock unterhalb des Bildes und direkter Rede in den Sprechblasen direkt im Bild zur Untermalung der Persönlichkeiten und Antreibung der Handlung gut aufzugehen. In früheren Bildgeschichten wie *Eine Reise zum Mars* (*UZ* 1947, 29, 3) war dieses Konzept noch nicht so weit gediehen und



Abb. 2: Susi Weigel, Unsere Zeitung: Die Schatzinsel – „Schwarzer Hund“ flieht aus Ta-  
verne, Tusche und Gouache auf Transparentpapier auf Papier, 11,5 x 21cm, NW 0704 ©  
vorarlberg museum, Bregenz. Foto: Lisa Noggler-Gürtl

es kam immer wieder zu Unstimmigkeiten zwischen dem Bild, dem Text in der Sprechblase und dem Erzähltext (Lukasch 2007, 71).

Robert Louis Stevenson als Autor kann kaum Stein des Anstoßes für das Ende der Serie gewesen sein, denn die „phantastische Südseegeschichte“ des Autors mit dem Titel *Die Insel der Stimmen*, Robert Louis Stevenson – wiederum von Susanne Wenger in einem skizzenhaften, dynamischen Zeichenduktus mit kleiner, zurückhaltender Farbpalette illustriert – war bereits 1946 als vierteilige Fortsetzungsgeschichte im Heft erschienen (*UZ* 1946, 2, 12). Wengers Stil für die Zeichnungen kann nebenbei bemerkt als unkonventionell gelten, zum Teil sind die Gesichter der Figuren völlig abstrahiert und gehen in Ausdruck und Verzerrung noch weiter als Weigel, die für die *Schatzinsel* jedoch einen zum Erzählstoff passenden Stil suchte und ihr Repertoire dementsprechend anglich.

Der Roman *Die Schatzinsel*, anerkannter Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur (Kümmerling-Meibauer 1999, 1018-1021), enthält durchaus Schauer- und Gru-  
selemente. Die moralische Zwiespältigkeit der Geschichte und ihrer Helden wie auch Antagonisten begleiteten von Anfang an die Rezeption des Romans, minderten jedoch nicht dessen andauernden Erfolg.

Wie kann die Einstellung der *Schatzinsel*-Serie erklärt werden oder kann sie es überhaupt? Bislang sind wie eingangs erwähnt keine schriftlichen Quellen bekannt, die einen politisch-ideologisch motivierten Abbruch der Serie von oben belegen. Die Geschichte wurde auch nicht einfach eingestellt, sondern – ohne die



Bilder Weigels, als reiner Text – zum Abschluss gebracht, wenn auch die Ereignisse auf einer knappen Dreiviertelseite recht gedrängt zu Ende erzählt werden (*UZ* 1954, 9, 15). Als Illustration wurde dem Text lediglich eine anonyme schwarz-weiße Federzeichnung eines davonsegelnden Schiffes beigelegt. Eine Begründung für dieses Ende an die Leserschaft wurde weder in einem Nachwort noch in einer anderen Form geliefert.

An dieser Stelle sei nochmals an die Themen und Textformen von Kinderzeitschriften erinnert, die Ulrike Diethardt in ihrer Dissertation benannt hat:

Die Kinderzeitschriften, die – wie sie zumeist selbst ausführten – unterhalten und belehren wollten, waren im wesentlichen formal wie inhaltlich gleichartig: Volks-, Tier- und Pflanzenmärchen für die etwa 7-9jährigen, Heimatsagen, märchenhafte Umwelterzählungen, realistische Umwelterzählungen, naturwissenschaftliche und technische Beiträge in Form von Rahmenerzählungen oder biographischen Erzählungen für die etwas 9-11jährigen, Mädchen-, Jungenbücher und Abenteuererzählungen in Fortsetzungen für die 11-14jährigen sowie Bildgeschichten (die nach dem Aufkommen der Comics in Österreich nur selten durch diese ersetzt wurden), Gedichte, Lieder, Bastel-, Sammel- und Spielanleitungen, Rätsel und Preisausschreiben, ein Leserbriefkasten für alle Altersgruppen verteilten sich auf die (zumeist 16) Seiten.“ (Diethardt 1985, 34)

Diethardts Hinweis auf die von Comics verdrängten Bildgeschichten leitet über zur Schmutz- und Schunddebatte in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945 in Österreich und insbesondere zur Diskussion um die Rolle und „Gefahr“ von Bildern. Eine der diskursprägenden Figuren war Richard Bamberger (1911-2007), Gründer und Leiter des „Österreichischen Buchklubs der Jugend“ (Blaschitz 2014, 244-250). Bamberger tat seine Ablehnung von Comics 1958, wenige Jahre nach dem Ende der *Schatzinsel*, in einem Vortrag kund: „Die Masse der Bilder ist nicht Nahrung für die Phantasie, sie dient nicht der Erhellung des Geistes, sie stumpft die Phantasie ab, sie tötet den Geist.“ (Bamberger 1958, 139). Er richtete sich auch dezidiert gegen die von ihm so genannte „Peng-Sprache“ als geisttötendes Element der Comic-Strips (Bamberger 1958, 140), die nun in der *Schatzinsel* so gar nicht zu finden war, aber vielleicht hatte dort das Vorhandensein von Sprechblasentexten bereits ausgereicht, um Skepsis und schließlich die Einstellung zu fördern. Die Lektüre von Bambergers Schriften und insbesondere die in dem Vortrag formulierten Gedanken stehen zwar nicht in direktem Zusammenhang mit dem Ende der *Schatzinsel*, sie erhellen aber die ohne Schriftquellen schwer nachvollziehbaren Erklärungsversuche dieses Endes. Sie bilden eine anschauliche Hintergrundfolie für die der Comicform kritisch gegenüberstehende Geisteshaltung der Zeit, die unter anderem ein Grund für die Einstellung gewesen sein mag.

Ähnlich den Versuchen, den sogenannten „Schundheften“, die in Reihen erschienen, in Deutschland formal ähnlich gestaltete, aber inhaltlich hochwertige Heftreihen

entgegen zu setzen (Müller 2014, 50), erschienen auch in Österreich Reihen wie „Das große Abenteuer“, herausgegeben vom „Buchklub der Jugend“, oder „Frische Saat“ im St.-Gabriel-Verlag.

Der Beliebtheit von Comics wie *Micky Maus* und *Akim der Held des Dschungels* oder Romanheften wie *Rolf Topping* oder *Jörn Farrow's U-Boot-Abenteuer* tat dies jedoch keinen Abbruch. Die *Schatzinsel* könnte hier vielleicht ein ‚missing link‘ bilden, in der Inhalt und Form eines schwierigen Erzählstoffs einander entsprechend über das Bild an das Publikum gelangten.

Weitere Fortsetzungsgeschichten in der *UZ* (mit Bildern anderer Illustratoren) waren *Tom Sawyer*, *David Copperfield*, *Der letzte Mohikaner*, oder *Maugli im Urwald*, aus dem *Dschungelbuch* von *Rudyard Kipling* – letzteres als Bildgeschichte mit strikt getrennten Bild- und Textelementen und ohne Sprechblasentexte. An diesen gab es offenbar nichts zu beanstanden.

Andere österreichische Ausgaben der *Schatzinsel* der 1950er-Jahre weisen meist zahlreiche Darstellungen der bedeutsamen Schatzkarte, der Schiffe und Figuren auf und illustrieren die gleichen Szenen wie in der *UZ*, insbesondere jene von 1952 (vgl. *Schatzinsel* 1952) und von 1955 (vgl. *Schatzinsel* 1955), während eine in Heftform publizierte Ausgabe den Fokus weniger auf das Bild als auf den Text legte (*Schatzinsel* 1950, 50).

Nur wenige Jahre nach dem Ende der *Schatzinsel*-Serie in der *UZ* widmete die Schweizer Kinderbuchverlegerin Bettina Hürlimann 1959 einen Abschnitt ihres Überblickswerks über Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten eben diesem Roman:

„Die *Schatzinsel*“ ist das Abenteuerbuch schlechthin und ein dichterischer Wurf zudem. [...] John Silver und der Schiffsjunge Jim sind die Helden der folgenden Handlung, die, wäre sie nicht von einem Dichter geschrieben, zur schrecklichsten Greuelliteratur gerechnet werden müßte. Dank ihrer schriftstellerischen Qualität aber wurde sie zum Inbegriff der Seeräuber (sic) und Schatzsucherromantik und blieb es bis auf den heutigen Tag. Wie in „Kidnapped“ ist der Held ein Knabe. Und was für ein Held ist das, der, auf sich allein gestellt, die schwersten Aufgaben löst und es nie an Mut fehlen läßt, selbst dann, wenn der abgehärtete Leser voller Grausen ist! Auch die nötige Portion Moral fehlt nicht ganz. Aber das Ganze ist mit einer solchen Gradheit geschrieben, und Landschaft, Atmosphäre und die Beschreibung der einzelnen Figuren sind so prächtig aufeinander abgestimmt, daß man wirklich von einem Kunstwerk sprechen kann. Wir finden diese Meisterschaft im Erzählen, die das Niveau der besten Erwachsenenliteratur hat und sich doch ganz der Jugend zuwendet, sehr selten. (Hürlimann 1959, 233-234)

Hürlimann stellte den Roman *Die Schatzinsel* jenseits aller vermeintlicher Einordnungen in „Schmutz und Schund“ klar als ein Glanzstück der klassischen Jugendliteratur heraus. Ob sie das in Kenntnis der Debatte um die Bildgeschichte in der *UZ* tat, scheint unwahrscheinlich.

Es ist letztlich durchaus reizvoll, angesichts der vielfältigen medialen Umsetzungen des Romans Anfang der 1950er-Jahre im Nachkriegsösterreich (nota bene noch während der Besatzungszeit) die Rezeption der literarischen Vorlage als amerikanisch und die bildliche Gestaltung als „Comic“ in Verbindung mit der Debatte um „Schundliteratur“ zu sehen: Nachgerade einem Stimmungsbarometer gleich nahm eine Kinderzeitung die Schwingungen in Politik und Gesellschaft auf und hatte sich gleichzeitig darin zu positionieren.

Wenige Jahre nachdem der jugendliche Held Jim Hawkins schlussendlich die Bühne der *UZ* verlassen hatte, erschien dort von 1958 bis 1959 eine – dezidiert an Mädchen gerichtete – Fortsetzungsgeschichte mit einer der berühmtesten kindlichen Heldinnen der Literaturgeschichte: Pippi Langstrumpf.

### Ein „gutes Herz“. Pippi Langstrumpf im Österreich der Nachkriegszeit

In der ersten Ausgabe der *UZ* des Jahres 1958 (*UZ* 1958, 1, 6) begann eine neue Fortsetzungsgeschichte und wurde mit einer besonderen Einleitung versehen:

Heute, liebe Mädels, beginnen wir mit der Erzählung der „Pippi Langstrumpf“. Es ist die Übersetzung eines Buches der schwedischen Schriftstellerin Astrid Lindgren.

Obwohl ihr Pippi jetzt näher kennenlernen werdet, möchte ich euch gerne etwas über sie sagen. Pippi ist kein gewöhnliches Kind. Sie lebt nicht das Leben wie ihr alle, hat keine Eltern, geht nicht in die Schule und macht überhaupt tolle Dinge. Vielleicht gerade auch solche, die viele Kinder auch unter euch gerne machen möchten, aber ihr könnt das nicht so einfach. Denn erstens seid ihr körperlich nicht so stark, Pippi hat ja Riesenkräfte... und zweitens werdet ihr doch von euren lieben Eltern dazu erzogen, Rücksicht zu nehmen, zu Hause, in der Familie und überall dort, wo ihr lebt.

Für jeden von euch gibt es Aufgaben, Pflichten, die ihr zu erfüllen habt; ihr müßt lernen, um einmal viel zu wissen und etwas zu werden. Nun, die kleine Pippi stellt die Welt buchstäblich auf den Kopf; dabei hat sie ein gutes Herz. und das hat mir so gut bei ihr gefallen.

Tante Alice

Alice Lederer-Steiner, die verantwortliche Redakteurin der *UZ*, meldete sich hier als „Tante Alice“ vorsorglich zu Wort. Ihre der Geschichte vorausgeschickten Worte können einer gewissen Besorgnis geschuldet sein, dass die (weibliche) Leserschaft das mit Pippi vorgeführte aufmüpfige Rollenmodell gar zu wörtlich nehmen könnte. Schließlich gilt Pippi Langstrumpf durch ihr Leben ohne Eltern und die Verweigerung des Schulbesuchs als „die personifizierte Negation bürgerlicher Erziehungsnormen“ (Wild 2012, 39), welchen in den verschiedenen Übersetzungen aber jeweils wieder Platz eingeräumt wurde (Wild 2012, 40). Oder sollte diese



Abb. 3: Susi Weigel, Unsere Zeitung: Pippi Langstrumpf – Pippi balanciert auf Seil, Tusche und Bleistift auf Transparentpapier auf Papier, 10,4 x 8,9 cm, NW 0786 © vorarlberg museum, Bregenz. Foto: Lisa Noggler-Gürtl

Vorrede, die auch später in gleicher Form wiederholt vor das jeweilige Kapitel gestellt wurde, potentiellen Kritiken schon vorab den Wind aus den Segeln nehmen? Von einem problematischen Vorbild konnte nicht mehr die Rede sein, wurde die Protagonistin doch eindeutig in eine Ebene jenseits der Realität der Leserschaft verwiesen. So lenken die mahnenden Worte den Fokus mehr auf den fantastischen Gehalt der Geschichte und damit auf den Lesegenuss an den Abenteuern.

Bis zum 1. Mai 1959 (*UZ* 1959, 9, 2) erlebte Pippi in der *UZ* in über dreißig Folgen ihre Abenteuer. Der ungekürzte Text nach der deutschen Oetinger-Ausgabe von *Pippi Langstrumpf* (in Österreich seit 1954 bei Donauland erschienen) wurde pro

Heft mit einer schwarz-weißen Federzeichnung von Susi Weigel illustriert. Die Illustratorin ist namentlich zwar nicht ausgewiesen, doch wie im Fall der *Schatzinsel* zeugen auch hier neben dem erkennbaren Zeichenstil Weigels eine Vielzahl von Vorlagen im Nachlass in Bregenz, handschriftliche Bezeichnungen und Druckanweisungen von der Autorschaft Weigels. Ganz oben verlief der Titel „Pippi Langstrumpf“ im selben Schriftzug wie auf den Büchern, wobei die Buchstaben als kleine, humorvolle Zutat wie die Strümpfe Pippis schwarz und geringelt sind. Die Bilder Weigels folgen meist den Illustrationen Walter Scharnwebers, hin und wieder fügte Weigel aber eigenes hinzu, wenn sie zum Beispiel die drei Kinder aneinander gekuschelt im hohlen Baum in Pippis Garten platziert sitzen ließ (*UZ* 1958, 14, 6). In den Baum können die LeserInnen hineinblicken, als wäre er vorne aufgeschnitten (Rolf Rettich sollte in seinen späteren Illustrationen ebenfalls dieser Szene eine ganzseitige Illustration widmen).

Zeichnungen wie diese verdeutlichen, wie die Illustrationen Susi Weigels in der Alltagsrealität der Leserschaft verankert scheinen. So wirkt Pippi gegenüber den bekannten Langstrumpf-Illustrationen Scharnwebers in der deutschen Ausgabe (vgl. Pippi 1954) und besonders Ingrid Vang Nymans kantig-frecher Darstellung der schwedischen Originalausgabe geradezu verniedlicht: Die charakteristischen Sommersprossen sieht man kaum oder gar nicht, das Haar gleicht eher Rattenschwänzchen als zwei fest geflochtenen Zöpfen, die gerade vom Kopf abstehen, wie sie im Text Lindgrens beschrieben sind (Abb. 3).

Die Bilder Weigels zeichnen sich im Vergleich mit anderen Pippi-Illustrationen durch eine Reduktion auf die zentralen Personen und Tiere aus, daneben existiert wenig „Beiwerk“. Ingrid Vang Nymans avantgardistische Zeichnungen bestehen neben wankenden Wänden und Raumgrenzen durch die Vielzahl durcheinander purzelnder Requisiten und stellen somit die gesamte geordnete Welt um die Protagonistin herum auf den Kopf (vgl. Pippi 1961). Diesen ‚Bildanarchismus‘ findet man bei Weigel jedoch auch in den unmöglichsten Situationen nicht.

Pippi selbst wird von Weigel weniger als übermenschlich starkes Supermädchen denn als etwas ältere Vorfahrin von Hedi Schweighofer (jedoch ohne deren brave Schürze) gezeichnet, Thomas und Annika hingegen wie jüngere Cousins von besagter Hedi und ihrem Bruder Fredi aus Mira Lobes und Susi Weigels Buch *Tapps* von 1962. Visuell in ihrer übernatürlichen Kraft und Ausstrahlung reduziert (wobei sie in den Texten unzensuriert alle bekannten heroischen Taten vollbringt), wirkt sie in ihrer Unangepasstheit zurückgenommen und näher an der tatsächlichen Erlebniswelt damaliger Kinder in der österreichischen Nachkriegszeit. Neben Lern- und Hilfsbereitschaft waren Solidaritätsgefühl und ein „gutes Herz“ durchaus Tugenden, die auch Ende der 1950er-Jahre bei Kindern gefragt waren und auch in der *UZ* in verschiedensten Beitragsformaten unterstrichen wurden. Der inhaltlichen

Linie des Heftes folgend, kann Pippi hier als Vorbild und Identifikationsfigur für Kinder der Wiederaufbaugeneration verstanden werden. Ihre übermenschliche Kraft wird in den Bildern weniger umstürzlerisch in eine frische Unbekümmertheit und frohgemuten Tatendrang umgedeutet. Eine patente, rundum vergnügte und unbeschwerte Pippi wurde hier einer Nachkriegsleserschaft präsentiert, die auch auf die Möglichkeiten von Kindheit verweist, die nach den Jahren der Entbehrung nun tatsächlich greifbar wurden.

Ein kleiner Einschub sei einer weiteren Bilderserie der Illustratorin gewidmet: Auf jeder der „Pippi Langstrumpf“-Seite gegenüberliegenden Heftseite erschien von März bis August 1958 eine ebenfalls von Weigel illustrierte Fortsetzungsgeschichte über *Gullivers Reisen*. Diese war in der Regel jeweils mit zwei parallel über die Seite laufenden schwarz-weißen Bilderstreifen gestaltet (ein davonsegelndes Schiff neben dem Titel, wie es auch in der *Schatzinsel* zu sehen war, mag als ironischer Bildkommentar anmuten). Zwar wurde auch hier die Illustratorin nicht genannt, wiederum verweisen aber der zeichnerische Duktus und die im Nachlass vorhandenen Originale auf Susi Weigel, die hier wieder in ihrem gewohnten „Stil“ arbeitete. Die Serie erregte keine Debatten, verlangte auch keinen erklärenden Kommentar, wurde aber auszugsweise für eine der vorher erwähnten 3D-Geschichten verwendet (Seibert / Huemer / Noggler 2014, 80). Sie verweist ein weiteres Mal auf die Vielfalt von (kinderliterarischen) Texten und deren ebenfalls höchst unterschiedliche „Ausschmückung“ mit Bildern im Sinne Richard Bambergers in einer Kinderzeitschrift.

Wie Bettina Kümmerling-Meibauer festgestellt hat, kennen viele europäische und außereuropäische Länder ihre jeweils eigenen Pippi Langstrumpf-Illustrationen, von denen es zum Teil auch innerhalb eines Landes mehrere Versionen gibt (Kümmerling-Meibauer 2007, 19). In Weigels Federzeichnungen tritt nun eine österreichische Vertreterin zum internationalen Pippi Langstrumpf-Bildkanon hinzu, die dem bislang bekannten Spektrum an Pippi-Darstellungen im Bild eine neue Facette hinzufügt respektive hervorhebt: Gütherzigkeit. Der Kontrapunkt zum Text, den andere Illustrationen bilden, wird in der österreichischen quasi umgekehrt: „Astrid Lindgren frequently offers quite detailed verbal descriptions of characters, protagonists as well as secondary and peripheral figures, which can both govern the illustrator’s portrayal and produce a counterpoint effect.“ (Nikolajeva 2011, 126). Die Diskrepanz zwischen (angepasstem) Bild und (avantgardistischem) Text könnte kaum größer sein als in der *UZ*.

Nach einigen Ausgaben wurde auch die „Dichterin von Pippi Langstrumpf“ von Alice Steiner vorgestellt (*UZ* 1958, 14, 7). Mit Astrid Lindgren, die 1958 mit dem Hans-Christian-Andersen-Preis ausgezeichnet worden war, wurde hier eine zeitgenössische Erfolgsschriftstellerin präsentiert. Die Frage, ob eine weitere

Lindgren-Geschichte ihren Weg in die *UZ* gefunden hätte, muss unbeantwortet bleiben, da die Zeitschrift in dieser Form zwei Jahre später eingestellt wurde.

### Vermittlung von Kinderliteratur in der *UZ*

In der Vermittlung von bereits kanonisierter bzw. aktueller Literatur wandte sich die als „billigste Kinderzeitung“ beworbene *UZ* an ein breites Lesepublikum. Eine ähnliche Funktion in der Vermittlung von Literatur – insbesondere von modernen Klassikern aus Amerika und England, wie Charles Dickens oder Robert Louis Stevenson – nahm der *Pinguin* in Deutschland ein, stand dort aber deutlich im Zeichen der Re-Education (Hussong 1988, 162). Als Organ der KPÖ war die *UZ* an letztere Funktion weniger gebunden.

Gegenüber anderen österreichischen Kinderzeitschriften der Nachkriegszeit wie ihrer Hauptkonkurrentin, der Kinderzeitschrift *Wunderwelt*, die von 1948 bis 1986 erschien und eine katholische Ausrichtung verfolgte, aber sonst mit den gleichen Elementen – unterhaltende und belehrende Textbeiträge, Ausschneidebögen, Bastelanleitungen, zahlreiche Märchenbilder und andere Bildbeiträge von Felicitas Kuhn und anderen IllustratorInnen – operierte, legte die *UZ* aber stärkeren Wert auf den Abdruck kinder- und jugendliterarischer Texte und deren qualitätvolle Illustrationen.

Spezifische Inhalte und Strategien in Hinsicht auf die Re-Education der Alliierten, wie sie anderen Kinder- und Jugendzeitschriften der Nachkriegszeit zu eigen sind und von Martin Hussong bereits vor über dreißig Jahren im Handbuch zur *Jugendliteratur zwischen Trümmern und Wohlstand 1945-1960* beschrieben wurden (Hussong 1988, 539-543), wurden in der *UZ* nicht in derselben Deutlichkeit transportiert. Wenn es Tendenzen zu einer Umerziehung gab, wurden diese eher unterschwellig in den Beiträgen formuliert. Vielmehr wurde eine möglichst unpolitische, an ein breites Lesepublikum gerichtete Haltung gepflegt, der kommunistische Hintergrund des Blattes dringt nur unterschwellig durch, hat sich aber womöglich – in Kombination mit der Debatte um Comics als „Schundliteratur“ – in der Absetzung der Bildgeschichte *Die Schatzinsel* zumindest einmal in der Geschichte der Zeitung manifestiert. Kinderzeitschriften wie *Unsere Zeitung* gibt es heute in dieser Form nicht mehr, auch dies hat Hussong früher schon festgestellt:

Die Lektüre der Jugendzeitschriften der Jahre zwischen 1945 bis 1948 erzeugt zunächst Erstaunen, auch Neid des heutigen Betrachters über die Vielfalt und den moralischen Ernst, mit dem diese Zeitschriften seinerzeit versucht haben, die Probleme ihrer Gegenwart anzugehen. Vergleichbares gibt es heute nicht, diese Gattung von Jugendzeitschriften scheint ausgestorben. (Hussong 1988, 548).

Aus heutiger Sicht gilt es, österreichische Kinder- und Jugendzeitschriften als „ausgestorbene Gattung“ nicht nur wiederzuentdecken, sondern auch in ihrem jeweiligen Zeitgeschehen zu kontextualisieren, auf ihre Funktion als Vermittlerin von Kinder- und Jugendliteratur an ein breites Publikum vertieft zu untersuchen und sie selbst jenseits von Anekdoten und Vermutungen als Teil der Kinder- und Jugendliteratur vor allem auch in der (rezeptionsprägenden) Verbindung von Text und Bild zu behandeln. Nicht zuletzt die *UZ* bietet, wie an den hier analysierten Beispielen gezeigt wurde, noch ein weites Feld.

## Literatur

### Primärliteratur

- Demokratische Vereinigung Österreichs „Kinderland“ (Hg.): *Unsere Zeitung*. Wien: Globus Verlag. I (1946)-I4 (1960).
- Lindgren, Astrid (1954): *Pippi Langstrumpf*. Schutzumschlag und Illustrationen von Walter Scharnweber und Anton Marek. Wien: Buchgemeinschaft Donauland.
- Lindgren, Astrid (1961): *Kennst du Pippi Langstrumpf? Bilder* von Ingrid Vang Nyman. Hamburg: Oetinger.
- Stevenson, Robert Louis (1950): *Die Schatzinsel*. In: *Die Bunte Reihe*. Volksbibliothek der Weltliteratur I, H. 2, S. 13-54.
- Robert Louis Stevenson (1952): *Die Schatzinsel*. Übertragen von Günter Günther. Bilder von Leo Friedrich. Velden a.W.: Graz: Obelisk-Verlag.
- Stevenson, Robert Louis (1955): *Die Schatzinsel*. Neu übersetzt von Robert Polt. Mit 18 Illustrationen von Prof. Ernst Schrom. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau.

### Sekundärliteratur

- Bamberger, Richard (1958): *Das Kind vor der Bilderflut des Alltags*. In: *Das Kind in unserer Zeit*. Eine Vortragsreihe. Das Heidelberger Studio. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 135-150. (Kröners Taschenausgabe, Band 262)
- Blaschitz, Edith (2014): *Der „Kampf gegen Schmutz und Schund“*. Film, Gesellschaft und die Konstruktion nationaler Identität in Österreich (1946-1970), Wien: Lit (Österreichische Kulturforschung, Band 16).
- Blumesberger, Susanne (2008): *Aufarbeitung des Nachlasses und der Biografie der Grafikerin und Illustratorin Susi Weigel*. Wien, Januar 2008.  
Teil 1: <https://phaidra.univie.ac.at/viculo:73>  
Teil 2: <https://phaidra.univie.ac.at/viculo:148> (abgerufen am 17.3.2021)
- Blumesberger, Susanne (2010): *„Ihr aber müsst, wenn's gilt, auch streiten...“* *Unsere Zeitung – eine bunte Welt mit Tiefgang*. Ein Plädoyer für die Erforschung von Kinder- und



- Jugendzeitschriften. In: Mairbäurl, Gunda / Blumesberger, Susanne / Ewers, Hans-Heino / Rohrwasser, Michael (Hgg.): *Kindheit. Kindheitsliteratur. Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert*, Wien: Praesens, S. 146-154.
- Blumesberger, Susanne (2016): Susi Weigel. In: Korotin, Ilse (Hg.): *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 3*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 3481.
- Blumesberger, Susanne (2018): „Puppen und Teddybären in österreichischen Kinderzeitschriften in unsicheren Zeiten“. In: Fooker, Insa / Mikota, Jana (Hgg.): *de:do denkste: puppe. puppen in bedrohungsszenarien*, Siegen: universi – Universitätsverlag Siegen, S. 46-53. [https://dokumentix.ub.uni-siegen.de/opus/volltexte/2018/1321/pdf/puppen\\_in\\_bedrohungsszenarien.pdf](https://dokumentix.ub.uni-siegen.de/opus/volltexte/2018/1321/pdf/puppen_in_bedrohungsszenarien.pdf) (abgerufen am 17.3.2021)
- Bohl, Vera (1951): *Die Kinderzeitschriften in Österreich* (Dissertation, Universität Wien).
- Burschka, Manfred H. (1987): *Re-Education und Jugendöffentlichkeit. Orientierung und Selbstverständnis deutscher Nachkriegsjugend in der Jugendpresse 1945-1948. Ein Beitrag zur politischen Kultur der Nachkriegszeit* (Dissertation, Universität Göttingen).
- Diethardt, Ulrike (1985): *Kultureller Wiederaufbau in österreichischen Kinderzeitschriften: „Freundschaft“ und „Unsere Zeitung“ 1946-1949*. Diss. Univ. Graz.
- Ebbert, Birgit (1994): *Erziehung zu Menschlichkeit und Demokratie. Erich Kästner und seine Zeitschrift „Pinguin“ im Erziehungsgefüge der Nachkriegszeit*. Frankfurt am Main: Lang. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 11, Pädagogik; 583)
- Huemer, Georg (2015): *Mira Lobe. Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur*, *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*, Band 16, Wien: Praesens.
- Hürlimann, Bettina (1959): *Europäische Kinderbücher aus drei Jahrhunderten*. Zürich und Freiburg im Breisgau: Atlantis.
- Hussong, Martin: *Jugendzeitschriften von 1945 bis 1960. Phasen, Typen, Tendenzen*. In: Doderer, Klaus (Hg.) (1988): *Zwischen Trümmern und Wohlstand: Literatur der Jugend 1945-1960*. Weinheim-Basel: Beltz Verlag, S. 521-585.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. 2 Bände. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2007): *Astrid Lindgrens Bilderwelt. Pippi Langstrumpf-Illustrationen in Schweden und Deutschland*. In: *kjl & m* 59, H. 4, S. 19-27.
- Lukasch, Peter: „Unsere Zeitung“ – Eine kommunistische Kinderzeitung. In: Sackmann, Eckart (Hg.): *Deutsche Comicforschung 2007*, Hildesheim: Comicplus, S. 64-74.
- Lukasch, Peter: *Deutschsprachige Kinder- und Jugendzeitschriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Kindermedien*. Books on Demand GmbH, Norderstedt 2010.
- Lukasch, Peter (2017): „Unsere Zeitung“, <http://www.zeitlupe.co.at/uz.html> (abgerufen 17.3.2021).
- Müller, Sonja (2014): *Kindgemäß und literarisch wertvoll. Untersuchungen zur Theorie des guten Jugendbuchs – Anna Krüger, Richard Bamberger, Karl Ernst Maier*, (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, hrsg. von Hans-Heino Ewers, Ute Dettmar und Gabriele von Glasenapp, Bd. 88), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014 (Dissertation, Universität Frankfurt am Main, 2012).

- Nikolajeva, Maria (2010): Visualizing People. Multimodal Character Construction in Astrid Lindgren's Work. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina und Astrid Surmatz (Hgg.): Beyond Pippi Longstocking. Intermedial and International Aspects to Astrid Lindgren's Work. London: Routledge. (Children's literature and culture, 77) S. 125-136.
- Pitscheider Soraperra, Stefanie (2014): „Mir ist das Menschliche näher als jedes Tier“. Susi Weigel – eine Unbekannte? – in: Ernst Seibert, Georg Huemer, Lisa Noggler (Hg.): Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel. Katalog zur gleichnamigen Sonderausstellung des Wien Museums (399), 6. November 2014 bis 1. März 2015. Wien: Wien Museum, Residenz Verlag, 2014, S. 44-72.
- Seibert, Ernst / Huemer, Georg / Noggler, Lisa (Hgg.) (2014): Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel. Katalog zur gleichnamigen Sonderausstellung des Wien Museums (399), 6. November 2014 bis 1. März 2015. Wien: Residenz.
- Toussaint, Jeanette / Forster, Ralf (2017): Die Kinderzeitschrift BUMMI. Vom Spielzeugland in die ostdeutsche Wirklichkeit. Siebrecht-Grabig, Silke (Hg). Reckahn: Rochow-Edition.
- Wild, Inge (2012): Das ganz andere Mädchen. Überlegungen zu Astrid Lindgrens Kinderbuchklassiker „Pippi Langstrumpf“. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Rebellisch, verzweifelt, infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur. Bielefeld: Aisthesis, S. 23-44.

## Quellen

Nachlass Susi Weigel, Vorarlbergmuseum, Bregenz  
Skizzenbücher und Illustrationen von Susi Weigel, Verlag Jungbrunnen, Wien

## Anmerkungen

- 1 Die Begriffe „Kinderzeitung“, „Kinderzeitschrift“ und „Kinder- und Jugendzeitung“ werden in diesem Beitrag synonym gebraucht.
- 2 Vera Bohl ordnete die Zeitung 1951, obwohl dem Parteiverlag der KPÖ angehörig, als unpolitisch ein (Bohl 1951, S. 70).

Anna Lehninger, Dr. phil., geb. 1979, Kunsthistorikerin. 2012-2014 Post-doc am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft ISEK – Populäre Kulturen der Universität Zürich. 2012-2018 Kuratorin des Archivs der Kinder- und Jugendzeichnung. Forschungsschwerpunkte: Illustration in Kinder-, Schul- und Jugendbüchern, Papierkunst, Spielzeuggeschichte, Zeichenunterricht seit 1800.  
info@annalehninger.com



# Die langen 1950er-Jahre und ihre Fibeln Österreichische Gesellschafts- und Kulturgeschichte im Spiegel von Erstlesebüchern

## The primers of the long 1950s Austrian social and cultural history mirrored in first reader books

Wilfried Göttlicher

Der vorliegende Beitrag fragt danach, ob und inwiefern sich in österreichischen Erstlesebüchern, die in den langen 1950er-Jahren (ca. 1948-1965) erschienen sind, der spezifische Zeitgeist jener Epoche widerspiegelt. Untersucht werden dabei vier zwischen 1952 und 1958 erschienene Bücher. Jeweils am Beispiel eines Buches wird gezeigt, dass sich darin Vorstellungen von Kinderliteratur bzw. Konstruktionen von Kindheit (1), Erziehungsvorstellungen (2), gesellschaftspolitische Leitbilder (3) sowie politische Mentalitäten (4) widerspiegeln, die für jene Zeit charakteristisch waren. Die Erstlesebücher waren in diesem Sinn zu ihrer Zeit aktuell und können heute als Quelle zur Zeitgeschichte gelesen werden. Als Teil des kulturellen Gedächtnisses sind die hier besprochenen Bücher hingegen eher nicht anzusprechen, weil sie in der öffentlichen Erinnerung heute praktisch nicht mehr präsent sind.

Erstlesebücher, Fibeln, lange 1950er-Jahre, Österreich, Modernisierung

This article examines whether and in what way Austrian reading primers published in the period from 1948 to 1965 (approx.) mirror the specific zeitgeist of this time. For this purpose, four reading primers published in the 1950s are analysed. Drawing on the example of one of the books for each of the following aspects the article demonstrates that the books represent ideas about children's literature and constructs of childhood (1), educational concepts (2), socio-political goals (3) and political mentalities that were specific for the period examined. In this sense, the reading primers were up to date at their time. Nowadays, they can be read as a source of contemporary history. However, as there is no communal remembrance of these books, they can rather not be considered as part of cultural memory.

Reading primers, 1950s, Austria, modernization.

### Einleitung

Horst Schallenger und Gerd Stein charakterisierten das Medium Schulbuch als „Produkt und Faktor gesellschaftlicher Verhältnisse und Prozesse“ (Schallenger-

ger / Stein 1979, 134). Die schulpädagogisch interessante Frage, ob und inwieweit das Schulbuch *Faktor* gesellschaftlicher Verhältnisse ist und in welchem Maß dieser Befund aus dem Jahr 1979 auch in den 20er-Jahren des 21. Jahrhunderts noch Geltung hat, muss außerhalb des Fokus dieses Beitrags bleiben. Dazu müssten Untersuchungen zur *Wirkung* von Schulbüchern angestellt werden.<sup>1</sup> Als Ausgangspunkt des folgenden Beitrags soll hingegen die Feststellung dienen, dass sich Schulbücher als *Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse* verstehen lassen, dass sich der jeweilige „gesellschaftliche Zeitgeist“ in Schulbüchern detailreich und genau widerspiegelt (Schallenberger / Stein 1979, 134). Diese These soll im Folgenden am Beispiel der in den 1950er-Jahren in Österreich erschienenen Fibeln untersucht werden.

Dass sich der Zeitgeist gerade in Erstlesebüchern<sup>2</sup> in besonders ungebrochener Weise widerspiegelt, hängt mit deren Lebensweltorientierung und mit deren Knappheit zusammen. Während der Fachunterricht späterer Schuljahre stets bestimmte, im Lehrplan vorgegebene, Sachgebiete abzuarbeiten hat, die als Einfallstor für den jeweiligen Zeitgeist zum Teil nur beschränkt geeignet sind, soll sich der Elementarunterricht an der Lebenswelt der Kinder insgesamt orientieren – und diese ist wohl oder übel vom jeweiligen gesellschaftlichen Zeitgeist‘ geprägt. Die beschränkte Lesekapazität sechsjähriger Kinder zwingt außerdem zu maximaler Verdichtung und Vereinfachung. Ereignisabfolgen werden ebenso wie moralische Botschaften eher plakativ dargestellt. Für Differenzierungen lässt die beschränkte Lesekapazität der Zielgruppe wenig Raum (Göttlicher 2010, 19f.).

Folgt man der These von Schallenberger und Stein, dann sind Schulbücher zu ihrer Zeit *aktuell*. Sie können zu späteren Zeiten als Quelle zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte gelesen werden und sie könnten – unter der Voraussetzung, dass sie selbst in der öffentlichen Erinnerung präsent bleiben – Teil kulturellen Gedächtnisses werden, insofern als sie die Erinnerung an den Zeitgeist einer Epoche bewahren.

Unter schulpädagogischem Aspekt rückt eine derartige Aktualität von Schulbüchern das ins Zentrum, was in der Schultheorie als *Legitimationsfunktion* von Schule verhandelt wird: die Stabilisierung politischer Verhältnisse durch die Vermittlung von Normen und Werten, die den jeweils herrschenden Verhältnissen entsprechen (vgl. etwa Zeinz 2009, 92f.). Dass Schulbücher in diesem Sinne aktuell sind – womit freilich noch nichts darüber ausgesagt ist, ob eine solche Aktualität nun wünschenswert ist, – ist nicht unbedingt selbstverständlich. Nicht lange nach dem Erscheinen der hier zu untersuchenden Fibeln wurde nämlich auch gerade das Gegenteil behauptet: Die mangelnde Aktualität, die Persistenz nicht mehr zeitgemäßer Inhalte in Schulbüchern wurde zum Gegenstand von Schulbuchschele (siehe etwa Oberlack 1965).

Die 1950er-Jahre zum Gegenstand dieser Untersuchung zu machen, scheint aus mehreren Gründen lohnend. Aus der Perspektive der Geschichte österreichischer Erstlesebücher kann damit chronologisch an frühere Arbeiten von Walter Kissling angeknüpft werden, die sich mit Erstlesebüchern in der Ersten Republik, im Nationalsozialismus und in der unmittelbaren Nachkriegszeit beschäftigten, insbesondere mit der Frage von Kontinuität und Anpassung an jeweils aktuelle politische Verhältnisse in Österreichs meist verbreitetem Erstlesebuch, das vor 1945 unter dem Titel *Wir lernen lesen*, danach unter dem Titel *Frohes Lernen* erschien (Kissling 2006, 2007, 2008). Was die Frage der Entsprechung von Zeitgeist und Schulbuch betrifft, bieten die 1950er-Jahre das Exempel einer Periode mit einem spezifischen Zeitgeist, der sich sehr deutlich von dem der Perioden davor und danach abhob – wobei sich mit Blick auf die Aktualität der Schulbuchinhalte die zusätzliche Pointe ergibt, dass Aktualität hier teilweise in einer Wende nach rückwärts bestand. Die in den 1950er-Jahren erschienenen Fibeln schließlich zeichnet die Besonderheit aus, dass sie heute praktisch vollständig in Vergessenheit geraten sind. Anders als das oben erwähnte *Frohes Lernen*, das 1996 sogar einen von Ludwig Boyer besorgen Reprint erfuhr (Battista 1996), sind sie heute zwar eine reizvolle Quelle zur Zeitgeschichte, wurden aber nie Teil des kulturellen Gedächtnisses.

### **Die langen 1950er-Jahre als Untersuchungszeitraum**

Die Bezeichnung ‚lange 1950er-Jahre‘ steht für eine Periode, die über den Zeitraum 1950-1960 hinausgreift, in gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive aber als Einheit verstanden werden kann. Ernst Hanisch setzt den Beginn dieser Periode für Österreich zwischen 1947 und 1949, das Ende Mitte der 1960er Jahre an (Hanisch 2005, 426).

Während die Jahre unmittelbar nach Ende des 2. Weltkriegs in wirtschaftlicher Sicht von Wiederaufbau, anfänglicher Not und „Verzicht der Arbeiter, Angestellten und Beamten auf Einkommen und Konsum“ geprägt waren (Sieder / Steinert / Tálos 1996, 11), setzte ab Beginn der 1950er-Jahre ein deutlicher wirtschaftlicher Aufschwung ein (Eder 2005, 27; Sieder et al. 1996, 16).<sup>3</sup> Im Zuge eines ungewöhnlich raschen Wirtschaftswachstums stiegen die Einkommen. Konsumgüter wie Motorroller, Auto, Kühlschrank, Waschmaschine, Fernsehapparat zogen in die Haushalte ein und veränderten den Alltag nachhaltig (Karazman-Morawetz 1995, 413; Sandgruber 1995, 474-481). In der Landwirtschaft kam es zu einem tiefgreifenden Wandel der Produktionsbedingungen mit der Folge einer massiven Produktivitätssteigerung. Dies hatte weitreichende Auswirkungen auf die Arbeits- und Lebensbedingungen der Menschen, auf die Sozialstruktur und auch auf die

Umwelt im ländlichen Raum. Die Produktivitätssteigerung bedingte, dass der Arbeitskräftebedarf in der Landwirtschaft rasch abnahm. Gleichzeitig herrschte im Industrie- und Dienstleistungssektor eine starke Nachfrage nach Arbeitskräften, welche durch die in der Landwirtschaft freigesetzten Arbeitskräfte gedeckt werden konnte (Bruckmüller 2002, 420; Krammer 1995, 569)

Während die Periode im Hinblick auf die Entwicklung von Sozialstrukturen und Technologie eine Zeit forcierter Modernisierung darstellt, war sie, was das politische und kulturelle Klima betraf, aber konservativ geprägt. Fortschrittliche Tendenzen gewannen hier erst ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre an Boden. Die langen 1950er-Jahre umschreiben also eine Phase, die einerseits durch „explosionsartiges Wirtschaftswachstum“ und „Durchbruch einer amerikanisierten, industrialisierten Massenkultur“, andererseits durch ein „konservatives kulturelles Paradigma“ gekennzeichnet war (Hanisch 2005, 426).

### **Fibelneuerscheinungen in den langen 1950er-Jahren**

Die ersten Fibeln, die nach 1945 zugelassen wurden, basierten jeweils auf Vorgängerwerken, die in die Zeit der Ersten Republik zurückgingen.<sup>4</sup> Bei der Landfibel<sup>5</sup> *Unser erstes Buch* (1945)<sup>6</sup> handelte es sich überhaupt um eine praktisch unveränderte Neuauflage einer erstmals 1924 approbierten Fibel (Göttlicher 2010, 116, 192). Bei der 1948 erstmals herausgegebene Landfibel *Frohes Lernen* (Battista 1948) handelt es sich, wie Walter Kissling gezeigt hat, um eine Neuauflage der zuletzt in der NS-Zeit wieder aufgelegten, ebenfalls auf die Erste Republik zurückgehenden Fibel *Wir lernen lesen*, die in eher oberflächlicher Weise an die Erfordernisse des neuen politischen Systems angepasst wurde (Kissling 2007).<sup>7</sup> Auch die 1946/47 herausgegebene zweiteilige Stadtfibel *Mein erstes Buch / Mein zweites Buch* greift auf eine Vorlage aus der Zeit der Ersten Republik zurück, nämlich auf *Wiener Kinder I. Buch* (Heeger / Legrün 1923). Zahlreiche Texte wurden aus dem Vorgängerwerk übernommen. Im Gegensatz zu *Unser erstes Buch* ist *Mein erstes Buch / Mein zweites Buch* in seiner Gesamtheit jedoch als Neukonzeption anzusprechen. Dafür sprechen nicht nur die durchgehende Neuillustration, sondern auch verschiedene Texte, die ausdrücklich auf die Situation der Nachkriegsjahre Bezug nehmen (Göttlicher 2010, 116).

Erst die in der ersten Hälfte der 1950er-Jahren erschienenen, hier vornehmlich zu besprechenden Fibeln können als genuine Neukonzeption der Zweiten Republik angesprochen werden. Es handelte sich dabei um die *Neue Fibel* (Sternad / Thorwartl / Zweifler 1952a, 1952b), eine 1954 erschienene Fibel, die verwirrenderweise so wie das Vorgängerwerk von *Frohes Lernen* (1948) den Titel *Wir lernen*

*lesen trägt* (Schwarz / Tille / Tille 1954, 1955), mit der gleichnamigen Fibel aus der Zeit vor 1945 aber nur den Namen gemein hat, sowie um *Meine Fibel* (Weyrich / Hübl 1954). 1958 erschien dann unter dem Titel *Wir können schon lesen* eine inhaltlich deutlich veränderte Neuauflage der Stadtfibel *Mein erstes Buch / Mein zweites Buch*.

Die Neuerscheinungen der Jahre 1952 bis 1955 sind durchwegs durch didaktische Innovationen motiviert.<sup>8</sup> Sie alle erarbeiten die Lesefertigkeiten nach der sogenannten *Ganzheitsmethode*. Diese wurde in den 1950er-Jahren als didaktische Erneuerung propagiert, ihre Erprobung vom Unterrichtsministerium ausdrücklich befürwortet.<sup>9</sup> Dabei werden den Leseanfängerinnen und -anfängern von Beginn an statt einzelner Lautzeichen ganze Wörter präsentiert. Die Kinder sollen sich zunächst die Wortbilder im Ganzen merken. Erst in einer späteren Phase werden diese Wörter in ihre einzelnen Lautzeichen zerlegt und solcherart die einzelnen Lautzeichen erarbeitet (Boyer 1990, 257ff.). In diesem Fall erforderte also die bevorzugte Leselernmethode grundsätzlich neu konzipierte Fibeln.

Bei der Ende der 1950er-Jahre neu herausgebrachten Stadtfibel ließen wohl schon alleine die expliziten Bezüge auf die historische Situation der unmittelbaren Nachkriegsjahre eine weitere Benutzung der 1946/47 approbierten Vorgängerbibel nicht mehr angemessen scheinen.

Um herauszuarbeiten, inwiefern die genannten Fibeln als ‚Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse‘ interpretiert werden können, wäre es naheliegend, verschiedene Dimensionen zu definieren, in denen sich der Zeitgeist der 1950er-Jahre manifestierte, und die einzelnen Fibeln dann auf diese Dimensionen hin zu untersuchen. Der begrenzte Raum, der für ein solches Vorhaben zur Verfügung steht, lässt es demgegenüber geraten scheinen, zu einer anderen Darstellungsweise zu greifen: Um sowohl die einzelnen Fibeln in ihrer Eigenart herausarbeiten als auch verschiedene Aspekte der Manifestation von Zeitgeist in Fibeln erörtern zu können, wird im Folgenden jeweils ein Aspekt, der sich in der gegebenen Fibel besonders deutlich zeigen lässt, anhand einer Fibel erörtert. Anders gesagt: die Fibeln werden jeweils als Exempel für *eine* bestimmte Dimension bzw. *ein* bestimmtes Phänomen vorgestellt, während andere Phänomene außer Acht gelassen werden. Es sei vorausgeschickt, dass dieser Kunstgriff in gewisser Weise zu einer verkürzenden Zuspitzung führt: Natürlich ließe sich jede der Fibeln nicht nur unter dem *einen* Aspekt besprechen, sondern auch unter zahlreichen anderen, die hier unerwähnt bleiben. Dabei würde sich auch zeigen, dass in der Art und Weise, wie sich einzelne Dimensionen des Zeitgeists in den einzelnen Fibeln manifestieren, sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede bestehen.



## Kindheit als Gegenmoderne: Die *Neue Fibel* (1952)

Fibeln stehen in einer Wechselbeziehung zur Kinderliteratur im weiteren Sinn. Sie enthalten oft Lesestücke, die der belletristischen Kinderliteratur entnommen worden sind. Mitunter suchen sie in der Absicht, die eigenständige Leseaktivität der Kinder anzuregen, auch bewusst nach Berührungspunkten mit Kinderliteratur. Kinderliteratur ist nun – so Reiner Wild – vielfach von gegenmodernen Tendenzen geprägt. Kindheit werde dabei „zum Gegenbild von Erwachsensein“, wobei Erwachsensein als „modern“, Kindheit als „vormodern“ oder gar „gegenmodern“ bewertet werde (Wild 1997, 26). Nachdem es – so Hans-Heino Ewers – um die Wende zum 20. Jahrhundert zu verschiedenen Reformströmungen gekommen sei, in denen moderne und gegenmoderne Tendenzen unterschiedlich gewichtet wären, habe ab Mitte der 1950er-Jahre in Deutschland und Österreich eine Strömung die Oberhand gewonnen, die auf eine konsequente Realisierung von Kindheit und Kinderliteratur als Gegenmoderne abziele (Ewers 1997, 44).

Ein derartiges Verständnis von Kinderliteratur findet man nun auch in der *Neuen Fibel* (1952) realisiert. Sie unterscheidet sich darin von den Nachkriegsfibeln der 1940er-Jahre. Anders als diese zeigt sie eine deutliche Neigung zu kindertümelnden Inhalten und kindertümelnder Sprache. Zahlreiche Lesestücke sind in einer Märchen- und Phantasiewelt angesiedelt, es wimmelt von Verkleinerungsformen. Während Tiere und Natur in *Frohes Lernen* (1948), das ja in der ursprünglichen Konzeption auf die 1920er-Jahre zurückgeht, oft aus landwirtschaftlicher Perspektive thematisiert und realistisch dargestellt werden, sind sie in der *Neuen Fibel* aus ästhetisch-kontemplativer Perspektive geschildert oder als phantastische Welt mit anthropomorphisierten Tieren und Naturerscheinungen inszeniert.

Während man in *Frohes Lernen* etwa erfahren kann, dass Sau und Ferkel im Schmutz wühlen und alles fressen, und im nächsten Satz in prosaischer Weise die Verbindung zu Schinken und Würsten hergestellt wird (Battista 1948, 78), geht es in der *Neuen Fibel* – wie das folgende Beispiel zeigen soll – um einiges romantischer zu:

Bei den Zwergen // Im Walde, unter dem großen Stein, / da wohnen die munteren Zwerglein. / Die Wohnung ist so lieb und nett. / Aus weichem Moose ist ihr Bett. / Sie haben Stühlchen aus Tannenzäpfchen / und trinken Kaffee aus Eichelnäpfchen. / Glühwürmchen leuchtet mit hellem Schein, / die Fledermaus macht die Stube rein. // Die Zwerglein haben viel Müh' und Plage / und schwere Arbeit alle Tage. / Sie müssen Pilze und Beeren bewachen, / den Vögeln helfen, das Nestchen machen. // Am Sonntag aber, da ruhen sie aus, / da gib't den feinsten Sonntagsschmaus. / Sie essen Nüsse vom Haselstrauch / und süße Heidelbeeren auch. / Das schmeckt den Zwergenkinderlein! / Du möchtest wohl auch ein Zwerglein sein? (Sternad et al. 1952a, 70)

Der zitierte Text ist nicht der einzige seiner Art. Um einen Eindruck von der Dominanz dieses Texttyps zu vermitteln, seien die Inhalte der vorangehenden zehn Fibelseiten angeführt: Auf S. 60f. erfährt man von dem Maiglöckchen, in dem das „Elfchen wunderfein“ wohnt, das mit seinen Gästen „Maiglöckchenwein“ trinkt und mit ihnen „im Mondenschein“ tanzt. Es folgt ein Kindergedicht über den Mairegen (S. 61f.), nach einer realistischen Muttertagsschilderung (S. 62) ein Muttertagsgedicht mit „Äuglein“, „Füßlein“, „Händlein“, „Mündlein“ (ebd.), dann eine realistische Schilderung von Kinderspielen und ein Tanzlied. Auf den Seiten 64 und 65 dominieren neben einem Gedicht über ein „vergeßliches Schneiderlein“ realistische Lesestücke. Auf S. 66 folgt ein weiteres Tanzlied. Dann erfährt man im Lesestück „Auf der Wiese“, was Glockenblume, Bienchen, Heuschrecke, Käfer und Spinne miteinander sprechen. Auf S. 67f. fordern Blümlein, Wiese, Falter usw. das Kind zu rücksichtvollem Verhalten auf. S. 68f. ist einer realistischen Waldschilderung gewidmet. Dann folgt das schon zitierte Gedicht *Bei den Zwergen*. Die Sprache ist dabei durchaus anspruchsvoll. Wörter wie „Eichelnäpfchen“ oder „Maiglöckchenwein“ stellen manche Sechs- bis Siebenjährige wohl vor einige Herausforderungen.

Zugleich wird in der *Neuen Fibel* ein Kindheitsbild etabliert, das Kindlichkeit betont und dabei als Inkompetenz inszeniert. Wieder macht ein Vergleich mit *Frohes Lernen* (1948) den Unterschied deutlich. Dort sind Kinder oft in Gruppen ohne anwesende Erwachsene dargestellt.<sup>10</sup> Sie erscheinen damit selbständiger. In Gestik und Mimik wirken sie in den Illustrationen aktiv und ausdrucksstark. Die in der *Neuen Fibel* (1952) gezeigten Kinder wirken im Vergleich dazu jünger.<sup>11</sup> Es ist meist nur ein einzelnes Kind oder ein Kinderpaar abgebildet. Man sieht kaum Interaktion *zwischen* den Kindern. Kinder werden gerne verniedlicht und mit Vorliebe als tollpatschig, zugleich als herzig, darstellt. Das wird etwa in der Illustration, die den kleinen Werner als Briefträger zeigt, deutlich.

Der zugehörige Text soll hier einem Lesestück aus *Unser erstes Buch* (1945) gegenübergestellt werden. Der Text in der *Neuen Fibel* lautet:

Trara! Wir spielen heute Post / Kommt, Kinder, alle her! / Briefträger will der Werner sein. / Oh, ist die Tasche schwer! // Es sind auch viele Briefe drin / und schöne Ansichtskarten. / „Ist auch ein Brief für mich dabei? / Ich kann es kaum erwarten.“ // Der Brief gehört dem Onkel Franz, / der ist für Großmama. / Für Vater, der so gerne liest, / ist diese Zeitung da. // „Sonst hast du nichts? Ist denn für mich / kein Brief dabei gewesen? / Briefträgerlein, ich glaube fast, / du kannst noch gar nicht lesen“ (Sternad et al. 1952a, 57).

In *Unser erstes Buch*, dessen Neuauflage von 1945, wie erwähnt, auf einer Erstveröffentlichung in den 1920er-Jahren basiert, wird derselbe Themenkomplex,



Abb.1: Werner als Briefträger (Sternad et al. 1952a, 57)

nämlich Erwerb von Lese- und Schreibfertigkeiten sowie Post/Briefverkehr, wie folgt thematisiert:

Rudi kann auch schon einen Brief schreiben. Papier und Feder sucht er aus der Schultasche hervor. Der Schemel ist sein Schreibtisch. So geht es auch. Jetzt kann die Arbeit beginnen. Hansi schaut erstaunt zu. Was der Rudi da treibt! Aber Rudi läßt sich nicht stören (*Unser erstes Buch* 1945, 37).

Das Kind überwindet also kompetent Hindernisse wie den fehlenden Schreibtisch. Es lädt in seinem Brief die Verwandten zum Besuch ein. Diese leisten der Einladung tatsächlich Folge. Seine Bemühungen haben also Erfolg. In der *Neuen Fibel* bleibt es bei einem kindlichen Spiel ohne weitere Relevanz, und das Thema wird anhand eines Kindes behandelt, das *noch nicht* lesen kann. Dieselbe Tendenz wird deutlich, wenn man eine Geschichte, in der ein Kind einkaufen geht, mit der Darstellung derselben Thematik in *Mein erstes Buch* (1946) vergleicht. Während Greterl dort dem Kaufmann gegenüber als kompetente Kundin auftritt (*Mein erstes Buch* 1946, 22), antwortet Ilse in der *Neuen Fibel* auf die Frage des Kaufmanns, was

sie bekommt: „Meine Mutter braucht Mehl und Eier und-und – jetzt hab ich’s vergessen!“ (Sternad et al. 1952a, 33)<sup>12</sup>

### **Auf dem Weg von Befehls- zum Verhandlungshaushalt: *Wir lernen lesen* (1954)**

Während es im zuletzt erörterten Fall darum gegangen ist, welche Art von Literatur Kindern in Fibeln geboten wurde und wie Kinder bzw. Kindheit dargestellt wurden, soll die 1954/1955 herausgebrachte Fibel *Wir lernen lesen* als Beispiel für den zeittypischen pädagogischen Umgang mit Kindern, also für die pädagogisch geprägten Interaktionen zwischen Kindern und Erwachsenen, untersucht werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominierten Erziehungsmuster, die für traditionelle Gesellschaften typisch waren (Ecarius 2001, 776f., 786). Helmut Fend, den Ecarius in diesem Zusammenhang zitiert, nennt als Kennzeichen dieser vormodernen Erziehungsmuster u.a.: „Dominanz der Lebensform der Erwachsenen“, „geringe Individualisierungsmöglichkeiten“, wenig „Freiheitsgrade“ der Jugendphase, eine Lebensführungskultur, die durch Tugenden wie „Gehorsam (gegen Eltern und andere Autoritäten)“, „Fleiß und Bereitschaft zur Mithilfe“, „Achtung vor dem Besitz“, „Bescheidenheit“, „Achtung vor Autorität, vor Traditionen“ geprägt war (Fend 1988, 61-65). Diese Form des intergenerationalen Umgangs, in der Literatur als *Befehlshaushalt* charakterisiert (Büchner 1995, 201; Du Bois-Reymond / Büchner / Krüger 1994, 273; Ecarius 2001, 776f.; Zinnecker 2000, 59), wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend durch eine Form des familiären Zusammenlebens verdrängt, die sich als *Verhandlungshaushalt* (Büchner 1995, 201; Ecarius 2001, 777, 786) beschreiben lässt. Dieser sei von einer Informalisierung der Beziehungen, einem Verhältnis zwischen Kindern und Erwachsenen, das auch Rechte für das Kind vorsieht, gekennzeichnet (Ecarius 2001, 786f.).

Ein deutlicher Umbruch im Umgang von Eltern mit ihren Kindern wird in der Literatur zwar erst um das Jahr 1960 verortet (Rolff / Zimmermann 2001, 136f., 206f.), erste Tendenzen dazu lassen sich aber in *Wir lernen lesen* (1954/55) im Vergleich mit den Fibeln der 1940er-Jahre bereits deutlich ausmachen – insbesondere dann, wenn man den Wandel vom Befehls- zum Verhandlungshaushalt nicht nur als *Liberalisierung*, sondern zunächst einmal als *Rationalisierung* der Erziehung versteht:

Zentral werden das Prinzip der Eigenverantwortung und Selbständigkeit sowie eine ‚methodisch-rationale Lebensgestaltung‘. [...] An die Stelle einer gottgewollten Ordnung treten *universalistische Ordnungsprinzipien der Rationalität* (Ecarius 2001, 786).

Das bedeutet in erster Linie einen Wandel in der *Form* der Kontrolle. Kontrolle wird nach innen verlagert. Fremdkontrolle durch Erwachsene wird zurückgenommen (Rolff / Zimmermann 2001, 141). In diesem Sinn resümiert auch Ecarius:

Das moderne Muster der Verhandlungsökonomie, das Teil der modernen Kindheit ist, gewährt nicht nur größere Freiräume, sondern darin sind zugleich Formen der Disziplinierung und Selbstkontrolle enthalten. An Kinder werden die Anforderungen der Selbstverantwortung, Selbstdisziplinierung und die Fähigkeit, eigene Entscheidungen sowohl in schulischer wie auch in privater Hinsicht zu treffen, gestellt (Ecarius 2001, 787).

Genau das lässt sich in *Wir lernen lesen* detailliert demonstrieren. In *Frohes Lernen* (1948) können wir noch einen unmittelbar autoritären Zugriff auf die Kinder beobachten. Das zeigt sich z.B. in einer von knappen Befehlssätzen geprägten Sprache. Auch ein potentiell vergnüglicher Anlass wie der Sonntagsausflug konnte dabei als „Anweisungsstaccato“ (Kissling 2007, 109) dargestellt werden:

Kinder, nun packt euren Rucksack und macht euch fertig! Zuerst steigen wir auf diesen Berg! Geht nun langsam, sonst erhitzt ihr euch zu sehr! – So, jetzt sind wir auf dem Gipfel. Zieht schnell den Rock wieder an, sonst erkaltet ihr euch! Und nun seht euch die Aussicht an! (*Frohes Lernen* 1948, 102)

In *Wir lernen lesen* (1954/55) finden wir demgegenüber einen verfeinerten, weniger autoritär auftretenden, dafür aber umfassenderen Zugriff auf die Kinder.<sup>13</sup> Die neuen Mittel werden in den Lesestücken über das Schlafengehen und über das Aufstehen am nächsten Morgen deutlich: Nachdem die Kinder ein Würfelspiel gespielt haben, werden sie von der Mutter zum Schlafengehen und zu vorheriger Körperhygiene aufgefordert. Es handelt sich um eine direkte Aufforderung, ein Befehlston wird aber vermieden, der Imperativ zurückhaltend eingesetzt: „Kinder, es ist Zeit zum Schlafengehen. Wascht euch und vergeßt nicht, die Zähne gut zu putzen!“ Durch die gewählte Formulierung wird der Eindruck von Willkür vermieden. Im Umgang mit den Kindern scheint das Wollen der Erwachsenen zurückzutreten: Die Mutter weist nur auf eine objektive Notwendigkeit hin. Die Aufforderung zum Schlafengehen widerspricht zwar der spontanen Neigung der Kinder, sie leisten ihr aber trotzdem ohne Widerspruch Folge: „Gerne hätten die Kinder noch weitergespielt. Doch sie folgen der Mutter“ (Schwarz et al. 1955, 24). Auch wenn die Kinder *der Mutter folgen*, tritt durch die Objektivierung „Es ist Zeit...“ zum Aspekt der Folgsamkeit der Aspekt der Vernunft. Dass es Zeit zum Schlafengehen ist, könnte man auch erkennen, wenn es einem nicht von jemand anderem gesagt wird.

Im darauffolgenden Lesestück wird das Aufstehen beschrieben: Während das Mädchen gleich aufsteht, möchte der Bub spontan im Bett bleiben: „Otto streckt die

Arme und gähnt – es wäre noch so gut im Bett. Da fällt ihm ein, daß er zu spät in die Schule kommen könnte. Die Mutter ruft schon aus der Küche: „Otto, schnell! Es ist höchste Zeit!“ (Schwarz et al. 1955, 25).

Die Aufforderung der Mutter erfolgt hier erst, *nachdem* Otto selbst die möglichen Konsequenzen seines Säumens erkannt hat. Der Appell an die Vernunft tritt gegenüber der Anweisung in den Vordergrund. Was die Kinder tun müssen, müssen sie nicht primär tun, weil die Eltern es sagen, sondern weil es vernünftig ist. Das sehen die Fibelkinder auch selbst ein. Otto scheint hier gewissermaßen am Übergang von Fremd- zu Selbststeuerung zu stehen. Die Kontrolle ist bereits nach innen verlagert, funktioniert aber vielleicht noch nicht ganz verlässlich, was die zusätzliche Kontrolle durch die Mutter als Absicherung erklären würde.

Der Vernunft-Topos wird in einigen Lesestücken in unmittelbarer Nähe weiter entfaltet (Schwarz et al. 1955, 27, 29, 33f., 35). Die aus dem *Struwelpeter* entnommene *Gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug* fügt ihm dabei einen weiteren Aspekt hinzu. In den Lesestücken *Am Abend* und *Am Morgen* wurden Kinder vorgestellt, die der Stimme der Vernunft – gleichzeitig der Stimme der Mutter – folgen, sodass der Tagesablauf reibungslos gelingt. Hier nun wird gezeigt, welche Konsequenzen es haben kann, wenn ein Kind dieser Stimme *nicht* folgt: Paulinchen spielt trotz Verbotes der Eltern mit dem Feuerzeug und entfacht einen Brand, bei dem sie schließlich zu Tode kommt (Schwarz et al. 1955, 33f.). Damit wird unterstrichen, dass es für das Kind äußerst wichtig ist, diese Stimme zu internalisieren. Wenn die Eltern einmal nicht zu Hause sind, muss ihren Anweisungen, respektive der Vernunft, trotzdem gefolgt werden. Bei Paulinchen warnen die beiden Katzen das Mädchen und erinnern damit an das elterliche Verbot. Doch eigentlich sollte es auch ohne Katzen funktionieren. Die innere Stimme sollte ausreichen. Darauf jedenfalls weist der kurze Reim hin, der quasi als Resümee auf die Geschichte von Paulinchen folgt: „Ein Stimmlin fein / im Herzen mein / leis zu mir spricht: / Kind, tu das nicht!“ (Schwarz et al. 1955, 35)

Dem unmittelbaren autoritären Zugriff, der in *Frohes Lernen* sichtbar wird, steht in *Wir lernen lesen* ein Programm der Erziehung zur Vernunft gegenüber. Autoritäre Maßnahmen werden vermieden, Anweisungen objektiv begründet. Das Kind soll aus eigener Einsicht erwünschtes Verhalten zeigen und internalisieren. Dabei wird auf Druck nicht verzichtet: Die Folgen unvernünftigen Verhaltens werden mitunter sehr drastisch vorgeführt.

## Selektive Modernisierung im ländlichen Raum: *Meine Fibel* (1954) und die Landschulreform

War der Blick in den ersten beiden Untersuchungen auf den Umgang mit Kindern und Kindheit gerichtet, so ist *Meine Fibel* ein herausragendes Beispiel dafür, wie bestimmte zeitgebundene gesellschaftspolitische Zielvorstellungen einer Fibel ihren Stempel aufdrückten.<sup>14</sup> *Meine Fibel* wurde 1954 u.a. von Josef Weyrich, einem der Protagonisten der österreichischen Landschulerneuerung, herausgebracht und kann als *die* Fibel der Landschulerneuerung bezeichnet werden. Die österreichische Landschulerneuerung war eine von 1948 bis 1964 aktive Bewegung zur Reform des ländlichen Schulwesens, die deutlich von der Sorge über den sozialen Wandel im ländlichen Raum geprägt war, der sich in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg vollzog (Göttlicher 2018, 224-267). Ziel der Landschulerneuerung war eine „eigenständige und bodenverwurzelte Landschule“ (Lang 1948, 29). In didaktischer Hinsicht leitete man daraus die Forderung ab, „milieumäßige Gegebenheiten“ stärker zu berücksichtigen. Man strebte den „Einbau der Schule in die erzieherisch noch wirksame Dorfgemeinschaft, das stärkere Hineinwirken der wirtschaftlichen Gegebenheiten des Landes in die Schule, ihr Mitleben im Brauchtums-, Fest- und Arbeitsrhythmus noch gefestigter ländlicher Siedlungsformen“ an (Lang 1953, 21). Die Umsetzung solcher Zielsetzungen lässt sich in *Meine Fibel* (1954) detailliert nachvollziehen.

Die *erzieherisch noch wirksame Dorfgemeinschaft* findet sich etwa in der Darstellung des Kirchgangs am Sonntag wieder. Dieser wird wie folgt geschildert:

Die Mutter zieht den Kindern die schönen Kleider an. Die Glocke ruft die Leute zur Kirche. Hansi ist Ministrant. Er geht voraus. Vater, Mutter und Liesi kommen nach. In der Kirche ist es schön. Die Kerzen brennen. Die Orgel spielt. Alle Leute beten zu Gott (Weyrich / Hübl 1954, 95).

Durch die Verschränkung von Gebet, feierlicher Stimmung in der Kirche und dem Erleben von Gemeinschaft in Familie und Dorf wird eine heile Welt heraufbeschworen, in der praktizierte Religion, Familie und Dorfgemeinschaft ihren fixen Platz haben. Das kommt nicht zuletzt in der zugehörigen Illustration zum Ausdruck.

Die Elemente dieses Lesestücks bzw. der Illustration – schöne Kleider, Musik und feierliche Stimmung, dörfliche Idylle und die alle Generationen umfassende soziale Gemeinschaft, in die der Anlass eingebettet ist und die ihrerseits durch die Feierlichkeit zum Ausdruck gebracht, verstärkt und bestätigt wird –, kommen in allen Lesestücken zu kirchlichen Feiern vor. Der Mai etwa wird als Marienmonat mit regelmäßiger Maiandacht beschrieben:



Abb. 2: Kirchgang (Weyrich / Hübl 1954, 81)

Am Abend gehen die Leute in die Kirche. Am ersten Mai beginnt die Maiandacht. Der Mai ist der Marienmonat. Alle Tage am Abend beten Männer, Frauen und Kinder im Gotteshaus. Die Kinder bringen Maiglöckchen mit. In der Kirche brennen die Kerzen. Die Orgel hört man klingen. Die Glocke läutet um acht Uhr und grüßt das friedliche Dorf. Die Schwalben sind nicht müde und fliegen noch um den Kirchturm herum. Die Sonne geht schlafen, und in vielen Häusern brennen schon die Lichter. Sternlein zeigen sich, und der Mond geht auf (Weyrich / Hübl 1954, 113).

Dass die Teilnahme an religiösen Handlungen durchaus auch mit Nachdruck und unter Drohungen eingefordert wurde, und dass als böse galt, wer versuchte, sich ihr zu entziehen, zeigt die *Geschichte von der Glocke*:

Das Kind will nicht zur Kirche geh'n und tanzt im Wald auf und ab. Die Glocke ruft das böse Kind und kommt vom Turm herab. „Du sollst nicht tanzen und nicht springen, sollst in die Kirche geh'n. Wer Gott nicht liebt, nicht zu ihm kommt, dem wird es bö's' ergeh'n.“ (Weyrich / Hübl 1954, 96)<sup>15</sup>

Die *wirtschaftlichen Gegebenheiten des Landes* werden in zahlreichen Lesestücken berücksichtigt, die landwirtschaftliche Arbeiten darstellen. Als einzige der nach



1950 herausgebrachten Fibeln zeigt *Meine Fibel* diese Arbeiten noch aus einer realistischen, primär an den Arbeitsvorgängen, orientierten Perspektive. Die anderen, weniger dezidiert am ländlichen Raum orientierten Fibeln der 1950er- und 1960er-Jahre stellen den landwirtschaftlichen Betrieb dagegen schon als Erlebnisraum für Kinder dar – eine Tendenz, die sich in den 1960er-Jahren fortsetzen wird (Kunschak / Lanzelsdorfer / Riedel / Wintersteller / Zottl 1964; Schwarz et al. 1955, 45f.; Sternad et al. 1952a). Besonders werden die Bemühungen um Berücksichtigung der „wirtschaftlichen Gegebenheiten des Landes“ darin deutlich, dass sich bei *Meine Fibel* detailliert verfolgen lässt, wie entsprechende Darstellungen im Zuge von Neuauflagen immer wieder aktualisiert wurden. Das lässt sich in dieser Weise bei keiner anderen der untersuchten Fibeln beobachten.<sup>16</sup>

In der ersten Auflage (1954) wird zwar schon mit einer Mähmaschine gemäht, diese wird allerdings noch von Pferden gezogen. Im Text begegnet uns noch Gesinde: Knechte legen mit den Heugabeln das Gras auseinander (Weyrich / Hübl 1954, 149). In der Ausgabe von 1958 wird bei der Heuernte zwar noch dieselbe Arbeitsweise dargestellt wie 1954, es wird aber schon erwähnt, dass der Vater eines anderen Kindes einen Traktor hat, der den Heuwagen heimzieht (Weyrich / Hübl 1958, 150). In der 1964 approbierten 8. Auflage werden bei der Heumahd auch in der Fibelfamilie selbst bereits ein Traktor mit Mähbalken und ein Heuwender eingesetzt.

Der Mähbalken mäht das Gras sauber ab. Das Gras bleibt offen liegen. Mit dem Traktor geht es viel schneller als früher. Bald ist die Wiese gemäht. Nun kann die Sonne die Gräser trocknen. Nach zwei bis vier Stunden kommt der Vater wieder mit dem Traktor angefahren. Er wendet mit dem Heuwender das Gras um. Wenn die Arbeit getan ist, fährt der Vater mit dem Traktor heim. Es ist Essenszeit. Der Heuwender bleibt auf der Wiese stehen. (Weyrich / Hübl 1964, 133).<sup>17</sup>

Auch das Einbringen des Heus ist nun modernisiert. An dieser Stelle wird dem Verschwinden des landwirtschaftlichen Gesindes Rechnung getragen: Statt Knechten und Mägden werden nur mehr „andere Leute“ erwähnt, die mithelfen:

Der Vater hat mit dem Traktor den Heuwagen mitgebracht. Der Bruder ist mit einem anderen Traktor schon auf der Wiese. Er reht mit dem großen Heurechen das Heu schön zusammen. Es helfen uns noch andere Leute. Auch wir Kinder arbeiten mit. Früher mußte der Vater und die anderen Männer das Heu auf den Wagen geben. Heute haben wir dafür schon einen „Hamster“ – eine Maschine zum Aufladen. Der Traktor zieht den vollen Heuwagen nach Hause in die Scheune. Der andere Traktor ist mit einem neuen Wagen schon wieder da (Weyrich / Hübl 1964, 134).

Innovationen landwirtschaftlicher Arbeitstechniken werden also nicht nur berücksichtigt, sondern in Form einer Gegenüberstellung ‚früher‘ – ‚heute‘ explizit thematisiert. Interessant ist zu beobachten, wie zwischen 1958 und 1964 der ‚Normalfall‘ ausgewechselt wird: Während es 1958 der Vater eines *anderen* Kindes ist, der schon einen Traktor hat, der Lesebuchvater aber noch mit dem Pferdefuhrwerk arbeitet, ist Mitte der 1960er-Jahre der Traktor am Hof der Lesebuchfamilie eingezogen. Auch bei der Waldarbeit wird nun der Traktor berücksichtigt. Das führt in diesem Fall – da das neue Stück offensichtlich nicht sorgfältig auf das vorangegangene abgestimmt wurde – zu einem Bruch in der Darstellung. Während das vorangegangene Lesestück, das gegenüber der Erstausgabe nicht verändert wurde, die Vorbereitungen am Hof beschreibt und damit endet, dass der Vater mit dem Pferdeschlitten zum Förster in den Wald fährt, wurde das Stück, das die Waldarbeit selbst beschreibt, modernisiert. Pferdeschlitten gibt es nun keinen mehr, stattdessen schleppt ein Traktor die Baumstämme. Da der Traktor nicht vom Vater, sondern von einer dritten Person geführt wird, muss der Vater nun zu Fuß gehen (Weyrich / Hübl 1964, 65). Das hat zur Folge, dass auf den letzten Satz von S. 64: „Der Vater *fährt* zum Förster in den Wald“ nun auf S. 65 der Satz folgt „Der Vater *geht mit* [beide Hervorhebungen WG] dem Förster in den Wald“ folgt, was für aufmerksame Leserinnen oder Leser etwas verwirrend sein könnte.

Zu den „wirtschaftlichen Gegebenheiten des Landes“, die im Zuge von Modernisierung eine zunehmende Rolle spielen, gehört der Tourismus. Auch er findet neben der Landwirtschaft schon Berücksichtigung in der Fibel. So wird der Sommer als Fremdenverkehrsaison dargestellt. Das Stück „*Der Sommer ist da*“ handelt von den Touristen:

Bald ist das Schuljahr vorbei. Die Fremden kommen schon in das Dorf. Sie fahren aus der Stadt aufs Land. Der Fremdenverkehr setzt ein. Die Gasthäuser haben die Zimmer schön ausgemalt. An den Fenstern sind Blumen. // Wir Kinder grüßen die fremden Gäste. Wenn sie einen Ausflug machen oder auf den Berg gehen, zeigen wir ihnen den Weg (Weyrich / Hübl 1954, 157).

Während bei der Maiandacht die Dorfidylle noch den Einheimischen gehört, wird das Dorf im Juni für die Fremden herausgeputzt. Die Kinder werden angehalten, durch ihr Verhalten dazu beizutragen, dass sich die Gäste wohlfühlen. Der Blumenschmuck wird bezeichnenderweise zwischen dem Ausmalen der Gästezimmer und dem angemessenen Verhalten gegenüber den Gästen erwähnt, wodurch klargestellt ist, dass auch er zu den Fremdenverkehrsmaßnahmen zu zählen ist. Der dritte von Lang genannte Punkt, das „*Mitleben im Brauchtums-, Fest- und Arbeitsrhythmus noch gefestigter ländlicher Siedlungsformen*“ [im Original nicht kursiv] bestimmt wie in keiner anderen Fibel die Inhalte der Lesestücke. Vom Spätherbst bis

zum Schulschluss im Sommer werden alle größeren Feste, das zugehörige Brauchtum, die typische Witterung der Jahreszeit, ihre Bedeutung für die Landwirtschaft sowie die in der jeweiligen Jahreszeit anfallenden landwirtschaftlichen Arbeiten erwähnt. Die Fibel liest sich daher zuweilen wie ein Führer durch das Bauernjahr. Um den Umfang und die Dichte dieser Darstellungen zu veranschaulichen, sind sie hier vollständig aufgezählt: Allerheiligen (S. 30), Nikolo (S. 47f.), der Förster füttert im Winter die Tiere im Wald (S. 50-52), Weihnachten (S. 55-57), Neujahr und Dreikönige (S. 58), Waldarbeit im Winter (S. 74-76), Mistbeet und Düngen der Wiese im Spätwinter (S. 77), Fasching (S. 78-81), Frühlingstauwetter (S. 86), Wechsel zwischen Tauwetter und Kälterückfällen im zeitigen Frühling (S. 88-89), der Frühling mit den ersten Schwalben und Frühlingsblumen (S. 90-92), launisches Aprilwetter (S. 94), Palmsonntag (S. 98-99), Karwoche mit zugehörigen Bräuchen (S. 100), Ostern (S. 101-102), der 1. Mai als Staatsfeiertag und mit Maibaumkraxeln (S. 110-111), *Der Regen im Mai macht viel Heu* (S. 112), Maiandacht (S. 113), das Aussetzen von Pflanzen im Bauerngarten (S. 121), Pfingsten (S. 138), Kirchtag (S. 139), Fronleichnam (S. 146), Heumahd (S. 149-150), Sommergewitter (S. 151), Sommertourismus (S. 157).<sup>18</sup>

Unter dem Aspekt von technologischer Innovation und Steigerung der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit wurden Modernisierungen in *Meine Fibel* genau beachtet. In der Sphäre der Kulturellen ging es dagegen um die Bewahrung althergebrachter Traditionen – ein (scheinbarer) Widerspruch, den ich in meiner Analyse der österreichischen Landschulerneuerung unter der Bezeichnung *selektive Modernisierung* erörterte (Göttlicher 2018, 265).

### **Lesern lernen im ‚roten‘ Wien der späten 1950er-Jahre unter den Vorzeichen von großer Koalition und Annäherung zwischen katholischer Kirche und Sozialdemokratie: *Wir können schon lesen* (1958)**

Als Beispiel für die Kongruenz zwischen zeittypischen gesellschaftspolitischen Vorstellungen und Fibelinhalten soll schließlich auch die Stadtfibel der späten 1950er-Jahre, *de facto* eine Wiener Fibel (Göttlicher 2010, 115, 119), vorgestellt werden.

Was hier gegenüber dem in der unmittelbaren Nachkriegszeit erschiene Vorkämpferwerk ins Auge fällt, ist Folgendes: In *Mein erstes Buch / Mein zweites Buch* (1946/47) wehte erkennbar noch der Geist des Roten Wien der Zwischenkriegszeit. Das zeigte sich in einer dezidiert progressiven pädagogischen Signatur (Göttlicher 2010, 194-200), aber auch darin, dass *Mein erstes Buch / Mein zweites Buch* die

einzigste der zwischen 1945 und 1970 erschienenen Fibeln war, in der Religion so gut wie nicht vorkam. Ein eindeutiger religiöser Bezug findet sich bei keinem der erwähnten Feste (*Mein erstes Buch* 1946, 29-31; *Mein zweites Buch* 1947, 4-8, 49-59). Der deutlichste Bezug ist noch die Abbildung einer Krippe in der Illustration zum Weihnachtsfest. Das von der Mutter angestimmte Weihnachtslied ist dagegen ein Lied auf den *Weihnachtsbaum* (*Mein erstes Buch* 1946, 39). Das vorangegangene Adventgedicht spricht zwar von der „großen Freud“, die „bald kommt“, es bleibt aber offen, ob sich diese Freude auf die Geburt des Heilands oder auf die erwarteten Geschenke und Feierlichkeiten bezieht (*Mein erstes Buch* 1946, 36). Gebete oder religiöse Handlungen werden auch sonst an keiner Stelle erwähnt.

Dieser Geist des Roten Wien wurde dann in dem Wiener Fibelwerk von 1958 deutlich zurückgenommen. Das betrifft einerseits die dezidiert progressive pädagogische Signatur. Gerade solche Lesestücke, die in der einen oder andern Weise zu kritischer Reflexion anregten, findet man in *Wir können schon lesen* nicht mehr. Die Fibel erscheint gegenüber dem Vorgängerwerk in gewisser Weise geglättet, weniger komplex und facettenreich (Göttlicher 2010, 212).

Was religiöse Inhalte betrifft, kann man in *Wir können schon lesen* (1958) Tendenzen einer Rekonfessionalisierung bemerken. Zwar wird beim Weihnachtsfest nach wie vor kein religiöser Bezug hergestellt (*Wir können schon lesen* 1958a, 44-49), die Ostersequenz dagegen wird mit dem Text „Hörst du, wie die Glocken klingen / und die Menschen fröhlich singen? / Ostern ist im ganzen Land, / weil der Heiland auferstand!“ eingeleitet (*Wir können schon lesen* 1958b, 66). Zu Ostern besucht die Familie dann Verwandte am Land: „Nach der Begrüßung führt der Onkel die Wiener Gäste in sein Haus. Zuerst gibt es eine gute Jause. Dann gehen alle in die Kirche“ (*Wir können schon lesen* 1958b, 67). Die Wiederannäherung an Religiöses erfolgt zurückhaltend. Die Erwähnung des Kirchenbesuches ist beim Verwandtenbesuch am Land situiert. Der Kirchgang findet in der Fibel also statt, er wird aber exterritorialisert.

Zugleich findet man in dieser Fibel eine Darstellung einer genuin sozialdemokratischen Praxis, nämlich des Fackelzuges der jungen Sozialistinnen und Sozialisten am Vorabend des Ersten Mai. Und dabei bietet sich eine bemerkenswerte Parallele zur Darstellung religiöser Praktiken in der Landfibel *Meine Fibel*. Wenn man so will, kann man den Fackelzug der jungen sozialistischen Arbeiterinnen und Arbeiter in Wien als Pendant zur Fronleichnamsprozession der katholischen Bauern und Bäuerinnen am Land verstehen. In *Meine Fibel* sind religiöse Anlässe durch Merkmale wie schöne Kleider, festliche Stimmung im Gotteshaus und Musik gekennzeichnet – also durch äußere Merkmale eines Festtages. Religiöse Praktiken wie Beten werden zwar erwähnt, dabei wird aber der Sinn religiöser Handlungen nicht thematisiert. Zu Fronleichnam etwa heißt es:

Das ist der Tag des Herrn. // Schon in der Frühe gehen die Leute und Kinder in das Gotteshaus. Alle haben die schönsten Kleider an. Die Mädchen bringen viele Blumen mit. Nach der kirchlichen Feier gehen die Leute mit dem Herrgott durch die Wiesen und um das Dorf herum. Zuerst kommen die Fahnen und die Musik, dann die Schulkinder. Die Mädchen haben weiße Kleider an und streuen Blumen auf den Weg. Sie singen schöne, fromme Lieder. Die Männer und Frauen beten. Die Glocken läuten. Die Musik spielt. // Es ist ein großer Feiertag. (Weyrich / Hübl 1954, 146).

In der *Landfibel* werden die Vorgänge der Fronleichnamsprozession, wie man sieht, zwar relativ detailliert dargestellt, aber in einer Weise, dass man den Sinn dieser Vorgänge nicht verstehen kann. In der *Wiener Fibel* von 1958 nun wird mit dem Fackelzug in derselben Weise verfahren. Die Überschrift zum Lesestück lautet *So viel Licht*. Der Anlass wird weder beim Namen genannt, noch wird der Sinn der Vorgänge erklärt. Da das Lesestück vor dem Stück zum Ersten Mai angesiedelt ist, ist für Eingeweihte aber trotzdem klar erkennbar, um welchen Anlass es sich handelt. Ohne einschlägige Kenntnisse würde der Text aber sonderbar anmuten. Die geschilderten Vorgänge wirken sinnlos:

Auf der Straße sind viele Leute. Alle gehen zur Ringstraße. [...] Kaum stehen sie auf dem Rathausplatz, da strahlen viele Lichter und Scheinwerfer auf. [...] Das Rathaus glänzt im hellen Licht. Wie schön das ist! Susi meint: „Wie ein Märchenschloß!“ Toni ruft: „Wie unser Spitzenvorhang! Die vielen Türmchen und Zacken! Und ganz oben der Rathausmann! Wie gut man ihn sieht!“ Sie gehen am Rathaus vorbei. Stehenbleiben können sie nicht, das Gedränge ist zu groß. Sie werden weitergeschoben. Später kommen sie noch einmal zum Rathaus. (*Wir können schon lesen* 1958b, 77).

So wie in der *Landfibel* zu Fronleichnam werden hier unter Weglassung jedes Hinweises auf den eigentlichen Sinn der Festlichkeit die äußeren Vorgänge beschrieben. An die Stelle der unterschlagenen politischen Bezüge tritt die Schilderung der Pracht des neugotischen Rathauses, die der Pracht der schönen Sonntagskleider beim Fronleichnamsumzug in *Meine Fibel* (1954) entspricht.

In der Zusammenschau von *Wiener Fibel* und dezidiertem *Landfibel* der 1950er-Jahre kann man, wenn man so will, den Zeitgeist der Großen Koalition der Nachkriegsära *in nuce* beobachten: Die Einflussphären sind gütlich aufgeteilt, man lässt einander leben und versucht, die eigenen Traditionen zu bewahren, deren Pflege sich allerdings hauptsächlich in Äußerem zu erschöpfen scheint.

## Resümee

Fibeln sind – das zeigen jedenfalls die hier vorgestellten Beispiele – eine schöne *Quelle* um die typische Mentalität einer bestimmten Periode der Zeitgeschichte zu studieren. Diese Mentalität zeigt sich einerseits im pädagogischen Programm der Fibeln. Die im Feld von Kultur und Gesellschaft jeweils gültigen normativen Vorstellungen manifestieren sich nämlich immer auch als pädagogische Ansprüche. Diese Mentalität spiegelt sich darüber hinaus aber auch ganz unmittelbar in der jeweils dargestellten Lebenswelt – mehr noch in der Art und Weise, *wie* diese dargestellt wird und darin, welche Ausschnitte davon bevorzugt dargestellt werden und welche nicht.

Ob Fibeln auch Teil des *kulturellen Gedächtnisses* werden, hängt wohl von ihrer Rezeption ab – und zwar sowohl von der Rezeption, die sie zu ihrer Entstehungszeit erfuhren, als auch davon, ob sie später zum Objekt einer Erinnerungskultur werden. Dass sie in individuellen Kindheitserinnerungen mitunter einen wichtigen Platz haben können, zeigen Erfahrungen, die der Autor gemacht hat, als er einmal eine größere Anzahl von Personen dazu befragte, mit welchen Fibeln sie in ihrer Schulzeit gelernt hätten. Diese Frage sowie die dabei vorgelegten Kopien aus verschiedenen Fibeln lösten mitunter unaufgeforderte Erzählungen aus, in denen von der subjektiven Bedeutung der Fibel berichtet wurde. Gerade bei den hier vorgestellten Fibeln ist aber nicht davon auszugehen, dass sie als Teil des kulturellen Gedächtnisses eine besondere Rolle spielen. Sie fanden nämlich – so ist zu vermuten<sup>19</sup> – abgesehen von den Wiener Fibeln schon zu ihrer Zeit keine besonders weite Verbreitung. Der Fibelmarkt außerhalb Wiens wurde immer von *Frohes Lernen* beherrscht (Boyer 1996, 51).

Die Frage nach der *Aktualität* von Schulbüchern ist am untersuchten Beispiel anders zu beantworten, als es die eingangs erwähnte Schulbuchschele der 1960er- und 1970er-Jahre nahelegte. Die Fibeln waren durchaus aktuell – insofern, als sie dem Geist ihrer Zeit entsprachen. Ob man eine solche Aktualität (retrospektiv) als positiv beurteilen möchte, ist damit noch nicht entschieden. *Meine Fibel* war darüber hinaus auch insofern aktuell, als Inhalte in Neuauflagen laufend aktualisiert und aktuellen technologischen Entwicklungen in der Landwirtschaft sowie im Haushalt angepasst wurden.

Dass die Antwort auf die Frage der Aktualität, die in diesem Beitrag für die langen 1950er-Jahre gegeben wurde, sich auch auf frühere Perioden übertragen lässt, ist damit nicht gesagt. Die in den hier beschriebenen Beispielen beobachtbare Aktualität war nämlich an spezifische Voraussetzungen geknüpft, die in früheren Perioden nicht unbedingt gegeben waren – nämlich daran, dass es zum fraglichen Zeitpunkt überhaupt zu Neuerscheinungen kam und daran, dass es in der Fol-

ge in eher kurzen Intervallen möglich war, überarbeitete Neuauflagen der Fibel herauszubringen. Walter Kissling hat auf den Einfluss hingewiesen, den derartige Rahmenbedingungen (gesetzlicher, sozialer, schulpolitischer, technologischer, ökonomischer Natur usw.) jeweils auf die Schulbuchproduktion ausüben (Kissling 1995, 2018). Im vorliegenden Fall standen die Neuerscheinungen in Zusammenhang mit bestimmten lesedidaktischen Entwicklungen (Konjunktur der Ganzheitsmethode). Die relativ dichte Folge von Neuauflagen im Falle von *Meine Fibel* wiederum war nur unter bestimmten ökonomischen Rahmenbedingungen denkbar. Sie setzte voraus, dass ein Wohlstandsniveau erreicht war, bei dem Schulbücher auch für Kinder aus ärmeren Haushalten nicht mehr über viele Jahre hinweg in Verwendung bleiben mussten.

## Quellen und Literatur

### Primärliteratur

- Battista, Ludwig (1948): Frohes Lernen. Ein Lesebuch für Schulanfänger. Herausgegeben von einer Arbeitsgemeinschaft unter Leitung von Dr. Ludwig Battista. Wien, Graz: ÖBV u.a.
- Heeger, Johann / Legrün, Alois (1923): Wiener Kinder. I. Buch. Erarbeitet von einer Wiener Lehrerarbeitsgemeinschaft. Herausgegeben von J. Heeger und A. Legrün. Bilder von Franz Wacik. Wien, Leipzig: Deutscher Verlag für Jugend und Volk.
- Heeger, Johann / Legrün, Alois (1924): Unser erstes Buch. Erarbeitet von einer österreichischen Lehrgemeinschaft. Herausgegeben von Heeger-Legrün. Bilder von Ernst Kutzer. Wien u.a.: Deutscher Verlag für Jugend und Volk.
- Mein erstes Buch. Österreichische Stadtfibel. I. Teil. Herausgegeben von einer Lehrerarbeitsgemeinschaft. Bilder von Christl Schwind (1946). Graz, Wien: Leykam u.a.
- Mein zweites Buch. Österreichische Stadtfibel. 2. Teil. Herausgegeben von einer Lehrerarbeitsgemeinschaft. Bilder von Erwin Barta (1947). Graz, Wien: Leykam u.a.
- Schwarz, Adalbert / Tille, Anna / Tille, Josef (1954): Wir lernen lesen. Leseblätter für den Erstleseunterricht im Sinne der ganzheitlich, analytisch-synthetischen Methode. Herausgegeben von Adalbert Schwarz, Anna Tille und Josef Tille. Wien, Graz: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.
- Schwarz, Adalbert / Tille, Anna / Tille, Josef (1955): Wir lernen lesen. Bd. 2. Graz, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.
- Sternad, Anna / Thorwartl, Rudolf / Zweifler, Gertrude (1952a): Neue Fibel. Ein Lesebuch für Schulanfänger nach der Ganzheitsmethode. Herausgegeben von Anna Sternad – Rudolf Thorwartl – Gertrude Zweifler. Illustrationen von Ludwig Heim. Schrift von Josef Steindl. Umschlag von Hans Wulz. Wien, Graz: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.
- Sternad, Anna / Thorwartl, Rudolf / Zweifler, Gertrude (1952b): Neue Fibel. Vorstufe. Erste bis neunte Schulwoche. Herausgegeben von Anna Sternad – Rudolf Thorwartl – Ger-

- trude Zweifler. Illustrationen von Ludwig Heim. Schrift von Josef Steindl. Umschlag von Ludwig Heim und Hans Wulz. Wien, Graz: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.
- Unser erstes Buch. Erarbeitet und herausgegeben von einer österreichischen Lehrerarbeitsgemeinschaft (1945). Graz, Wien: Leykam u.a.
- Weyrich, Josef / Hübl, Josef (1954): Meine Fibel. Ein Lesebuch für unsere Schulanfänger nach der Ganzheitsmethode von Josef Weyrich und Josef Hübl. Salzburg: Salzburger Jugendverlag.
- Weyrich, Josef / Hübl, Josef (1958): Meine Fibel. 6. Auflage. Ausgabe B. Salzburg: Salzburger Jugendverlag.
- Weyrich, Josef / Hübl, Josef (1964): Meine Fibel. Das Lesebuch für unsere Schulanfänger nach der Ganzheitsmethode von Josef Weyrich und Josef Hübl unter Mitarbeit von Dr. Leopold Gartner – Dr. Hans Hörler – Volkmar Haselbach. Ausgabe B. 8. Auflage. Salzburg: Salzburger Jugendverlag.
- Wir können schon lesen. Ein Lesebuch für kleine Leute. Herausgegeben von der Wiener Fibel-Kommission. Bd. 1 (1958a): Wien, Graz: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.
- Wir können schon lesen. Ein Lesebuch für kleine Leute. Herausgegeben von der Wiener Fibel-Kommission. Bd. 2 (1958b): Wien, Graz: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.

## **Sekundärliteratur**

- Battista, Ludwig (1996): Frohes Lernen. Ein Lesebuch für Schulanfänger (Reprint der 1. Auflage). Hg. von Ludwig Boyer. Wien: ÖBV.
- Boyer, Ludwig (1990): Versuch einer Systematisierung der Leselernmethoden. In: Olechowski, Richard (Hg.): Die kindgemäße Grundschule. Wien: Jugend und Volk, S. 251-265.
- Boyer, Ludwig (1996): Das Erstlesewerk „Frohes Lernen“. In: Boyer, Ludwig (Hg.): Frohes Lernen. Ein Lesebuch für Schulanfänger (Reprint der 1. Auflage). Wien: ÖBV, S. 1-55.
- Bruckmüller, Ernst (2002): Vom „Bauernstand“ zur „Gesellschaft des ländlichen Raumes“. Sozialer Wandel in der bäuerlichen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. In: Ledermüller, Franz (Hg.): Geschichte der österreichischen Land- und Forstwirtschaft im 20. Jahrhundert. Politik – Gesellschaft – Wirtschaft. Wien: Ueberreuter, S. 409-591.
- Büchner, Peter (1995): Vom Befehlen und Gehorchen zum Verhandeln. Entwicklungstendenzen von Verhaltensstandards seit 1945. In: Preuss-Lausitz, Ulf / Arbeitsgruppe (Hgg.): Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg. Weinheim: Beltz, S. 196-213.
- Du Bois-Reymond, Manuela / Büchner, Peter / Krüger, Heinz-Hermann (1994): Modernisierungstendenzen im heutigen Kinderleben. Ergebnisse und Ausblicke. In: Du Bois-Reymond, Manuela (Hg.): Kinderleben. Modernisierung von Kindheit im interkulturellen Vergleich. Opladen: Leske + Budrich, S. 273-282.
- Ecarius, Jutta (2001): Familie als Ort der Tradierung und des Wandels von Kindheitsmustern. In: Behnken, Imbke (Hg.): Kinder, Kindheit, Lebensgeschichte. Ein Handbuch. Seelze-Velber: Kallmeyer, S. 774-787.
- Eder, Franz X. (2005): Vom Mangel zum Wohlstand. Konsumieren in Wien 1945-1980. In:



- Breuss, Susanne (Hg.): Die Sinalco-Epoche. Essen, trinken, konsumieren nach 1945. Wien: Czernin, S. 24-36.
- Ewers, Hans-Heino (1997): Kinder- und Jugendliteratur im Modernisierungsprozeß. Skizzierung eines Projekts. In: Wild, Reiner (Hg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur. St. Ingbert: Röhring, S. 30-56.
- Fend, Helmut (1988): Sozialgeschichte des Aufwachsens. Bedingungen des Aufwachsens und Jugendgestalten im zwanzigsten Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Göttlicher, Wilfried (2010): Maiandacht und Sommergäste. Ländliche Lebenswelt und Modernisierung in Österreichischen Erstlesebüchern, 1945-70. Wien: Diplomarbeit, Universität Wien.
- Göttlicher, Wilfried (2018): Die österreichische Landschulreform von den 1920er- bis zu den 1960er-Jahren. Untersuchung einer vergangenen Schulreformdebatte. Wien: Dissertation, Universität Wien.
- Hanisch, Ernst (2005): Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Wien: Ueberreuter.
- Karazman-Morawetz, Inge (1995): Arbeit, Konsum, Freizeit im Verhältnis von Arbeit und Reproduktion. In: Sieder, Reinhard (Hg.): Österreich 1945-1995. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, S. 409-425.
- Kissling, Walter (1989): Beiträge zur Weiterentwicklung der Schulbuchforschung in Österreich. Wien: Dissertation, Universität Wien.
- Kissling, Walter (1995): „Die Jugend aus keinen anderen als den vorgeschriebenen Büchern unterweisen“. Das Hilfsmittel Schulbuch als historisches Medium staatlicher Unterrichtskontrolle. In: Olechowski, Richard (Hg.): Schulbuchforschung. Frankfurt, Main u.a.: Lang, S. 116-174.
- Kissling, Walter (2006): Österreichs Langzeitfibel „Wir lernen Lesen“ als Gegenstand der Revision im Nationalsozialismus. Ein Textvergleich der Ausgaben 1926 und 1940. In: Teistler, Gisela (Hg.): Lesen lernen in Diktaturen der 1930er und 1940er Jahre. Fibeln in Deutschland, Italien und Spanien. Hannover: Hahn, S. 155-174.
- Kissling, Walter (2007): Ein „Aufbruch in eine neue Zeit“? Kontinuität und Diskontinuität im österreichischen Erstlesebuch „Frohes Lernen“ (1948). In: Hackl, Bernd (Hg.): Bildungspolitische Aufklärung. Um- und Irrwege der österreichischen Schulreform. Festschrift für Karl Heinz Gruber. Innsbruck: Studien-Verl., S. 98-119.
- Kissling, Walter (2008): Guten Morgen in der Ersten Republik! Aufsteh- und Waschszenen in österreichischen Erstlesebüchern 1918-1933. In: Seibert, Ernst / Blumesberger, Susanne (Hgg.): Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Wien: Praesens-Verl., S. 210-247.
- Kissling, Walter (2018): Von den Armenbüchern zum unentgeltlichen Schulbuch für alle. Zur Geschichte der Versorgung armer Kinder mit Schulbüchern in Österreich, 1174-2016. In: Göttlicher, Wilfried / Link, Jörg-Werner / Matthes, Eva (Hgg.): Bildungsreform als Thema der Bildungsgeschichte. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 131-149.
- Krammer, Josef (1995): Von Blut und Boden zur Eurofitness. Die Entwicklung der Landwirtschaft seit 1945. In: Sieder, Reinhard (Hg.): Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien: S. 567-580.

- Kunschak, Erika / Lanzelsdorfer, Friederike / Riedel, Priska / Wintersteller, Josefine / Zottl, Friedrich (1964): Frohes Lernen. Ein Lesebuch für Schulanfänger. Herausgegeben von einer Arbeitsgemeinschaft unter Leitung von Dr. Ludwig Battista (verstorben). Völlig neu bearbeitet von Erika Kunschak, Friederike Lanzelsdorfer, Priska Riedel, Josefine Wintersteller und Friedrich Zottl. 20. Auflage. Ausgabe D (Druckschrift). Bd. I. Wien und Graz: Hölder-Pichler-Tempsky u.a.
- Lang, Ludwig (1948): Die pädagogische Situation der gegenwärtigen Landschulerneuerung. In: Lang, Ludwig (Hg.): Landschule und ländliche Erziehung in Österreich. Referate und Ergebnisse der Ersten Österreichischen Landschultagung, herausgegeben im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht. Wien: ÖBV, S. 13-32.
- Lang, Ludwig (1953): Landschulerneuerung. Landschulplan. Wien: ÖBV.
- Oberlack, Alfred (1965): Schulbücher unter dem Dreschflegel. Bad Godesberg: Voggenreiter.
- Rolff, Hans-Günter / Zimmermann, Peter (2001): Kindheit im Wandel. Eine Einführung in die Sozialisation im Kindesalter. Weinheim: Beltz.
- Sandgruber, Roman (1995): Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien: Ueberreuter.
- Schallenberger, Horst / Stein, Gerd (1979): Wissenschaftliche Schulbucharbeit. Aspekte und Kontexte. In: Stein, Gerd (Hg.): Schulbuch-Schelte als Politikum und Herausforderung wissenschaftlicher Schulbucharbeit. Analysen und Ansichten in Wissenschaft, pädagogischer Praxis und politischem Alltag. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 133-139.
- Sieder, Reinhard / Steinert, Heinz / Tálós, Emmerich (1996): Wirtschaft, Gesellschaft und Politik in der Zweiten Republik. Eine Einführung. In: Sieder, Reinhard / Steinert, Heinz / Tálós, Emmerich (Hgg.): Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, S. 9-32.
- Wild, Reiner (1997): Aspekte gesellschaftlicher Modernisierung. In: Wild, Reiner (Hg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur. St. Ingbert: Röhring, S. 9-29.
- Zeinz, Horst (2009): Funktionen der Schule. In: Blömeke, Sigrid / Bohl, Thorsten / Haag, Ludwig / Lang-Wojtasik, Gregor / Sacher, Werner (Hgg.): Handbuch Schule. Theorie – Organisation – Entwicklung. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 87-94.
- Zinnecker, Jürgen (2000): Kindheit und Jugend als pädagogische Moratorien. Zur Zivilisationsgeschichte der jüngeren Generation im 20. Jahrhundert. In: Benner, Dietrich / Tenorth, Heinz-Elmar (Hgg.): Bildungsprozesse und Erziehungsverhältnisse im 20. Jahrhundert. Weinheim: Beltz (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft 42), S. 36-68.

### Anmerkungen

- 1 Auf diesbezügliche Desiderate hat Walter Kissling schon 1989 hingewiesen. Hier läge eine Schwäche zahlreicher Schulbuch-Inhaltsanalysen: Diese bezögen „ihre beanspruchte Relevanz aus der vermuteten oder behaupteten Wirkung von Schulbuchtexten auf Schüler und Lehrer“, ohne auf gesichertes Wissen über solche Wirkungen zurückgreifen zu können (Kissling 1989, 79).
- 2 Die Begriffe ‚Erstlesebuch‘ und ‚Fibel‘ werden hier synonym verwendet.
- 3 Vgl. zum Folgenden Göttlicher 2010, 13-16.
- 4 Eine übersichtliche tabellarische Darstellung aller von 1945 bis 1966 in Österreich zugelassenen Fibeln findet sich in meiner im Internet frei zugänglichen Diplomarbeit: Göttlicher 2010, 88-90.
- 5 Bis Ende der 1940er-Jahre wurden in Österreich für ländliche und für städtisch geprägte Schulen jeweils unterschiedliche Erstlesebücher herausgegeben. Vgl. dazu Göttlicher 2010, S. 114.
- 6 Bei zahlreichen der besprochenen Fibeln wird im Impressum kein Erscheinungsjahr genannt. Ich nenne als Erscheinungsjahr bei allen Fibeln daher stattdessen das im Impressum stets genannte Datum der Approbation durch das Unterrichtsministerium. Zu den als Quelle herangezogenen Approbationslisten siehe ebd., S. 87. Zum Vorgang der Approbation: Kissling 1995.
- 7 Zu den in der NS-Zeit vorgenommenen Veränderungen siehe Kissling 2006. Die verschiedenen jeweils geringfügig veränderten Auflagen von *Wir lernen lesen* vor 1945 sind anders, als die anderen hier erwähnten Vorgängerwerke der Nachkriegsfibeln, nicht ins Quellenverzeichnis aufgenommen. Für eine detaillierte Genealogie dieser Fibeln siehe die zitierten Arbeiten von Walter Kissling.
- 8 Vgl. zum Folgenden Göttlicher 2010, 118f.
- 9 Vgl. Erlass vom 30.6. 52, Zl. 63.161-IV/18/52.
- 10 Z.B. Battista 1948, I, 5, 6, 7, 11, 13, 14, 16, 17, 22, 24.
- 11 Vgl. z.B. Battista, S. 15 und Sternad/Thorwartl/Zweifler 1952a, 19.
- 12 Ähnliche Tendenzen finden sich bei Sternad/Thorwartl/Zweifler 1952a, 60f., 68, 78. Dort geht es jeweils darum, dass die Kinder sich fürchten.
- 13 Zum Folgenden vgl. Göttlicher 2010, 181-184.
- 14 Zum Folgenden vgl. Göttlicher 2010, 161f., 207-212.
- 15 Das Lesestück ist übrigens in späteren Neuauflagen (zwischen 1964 und 1969) entfernt worden – ein weiterer Beleg dafür, wie sehr die Fibeln mit der Zeit gingen. Angesichts des veränderten Erziehungsverständnisses (evtl. auch veränderter Forderungen der Religionspädagogik) schien diese Art von religiöser Erziehung ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre wohl nicht mehr angemessen.
- 16 Zum Folgenden vgl. Göttlicher 2010, 141f.
- 17 Da von *Meine Fibel* bestimmte Auflagen schwer zugänglich sind, wurde hier die 8. Auflage, Ausgabe B, benutzt, die den handschriftlichen Vermerk der UB-Wien „1969“ trägt, benutzt. Diese wurde 1964 approbiert. Da einzelne Änderungen in den Fibeln nach meiner Erfahrung mit anderen Fibeln auch ohne neuerliche Approbation durchgeführt wurden, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die beschriebenen Änderungen tatsächlich schon 1964 oder erst in den Folgejahren eingefügt wurden.
- 18 Die Angaben basieren auf der Ausgabe von 1954 (Weyrich / Hübl 1954), in späteren Ausgaben geringfügige Abweichungen, insbesondere bei den Seitenzahlen.
- 19 Genauere Angaben dazu, welche Fibeln zu welchen Zeiten tatsächlich wo zum Einsatz kamen, existieren nicht.

Wilfried Göttlicher, Dr., Studium der Pädagogik, Dissertationsgebiet Bildungswissenschaft. Bis August 2020 Vertretung der Professur für Schulpädagogik: Schulforschung an der TU-Dresden, seit Oktober 2020 Postdoc an der Fakultät für Pädagogik der Masaryk-Universität in Brunn.  
goettlicher@ped.muni.cz

# Leo Katz als Kinderbuchautor Ein gescheiterter Versuch?

## Leo Katz as an author of children's books A failed attempt?

Teresa Cañadas García

Das Ziel dieses Beitrags ist es, Leo Katz als Kinderbuchautor zu betrachten und darüber nachzudenken, welche Rolle seine Jugendbücher in seinem gesamten Werk und in der Geschichte der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur spielen. Es werden nicht nur seine veröffentlichten Kinderbücher betrachtet, sondern auch andere unveröffentlichte Jugendromane, die unbekannt bzw. unpubliziert geblieben sind. Um den Autor aus der Vergessenheit zu holen, werden unter anderem die nicht bekannten Werke des Autors für Jugendliche vorgestellt, und es wird überlegt, weshalb sie damals nicht veröffentlicht wurden.

Leo Katz, Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur, Österreichische Kinder- und Jugendliteratur, Kinder- und Jugendliteratur der DDR, Der Kinderbuchverlag

This paper examines Leo Katz' books for children and the role they played in his work and in the history of German-language children's and youth literature. Special attention is given not only to his published books but also to the unpublished novels that have remained unknown, including a reflecting on the reasons why they were not published.

Leo Katz, German-language Children's and Youth Literature, Austrian Children's and Youth Literature, GDR Children's and Youth Literature, Der Kinderbuchverlag

### **Zum Leben von Leo Katz**

Leo Katz wurde 1892 in einer jüdischen Familie der bukowinischen Stadt Sereth an der rumänisch-österreichischen Grenze geboren. Er musste im Holzgeschäft seines Vaters arbeiten, obwohl sein eigentliches Ziel der Rabbinateberuf war. Als Kind hat er nämlich eine jüdische Schule besucht, schloss jedoch keine weiterführende Schule ab.

Der Bauernaufstand 1907 in Rumänien, den er als 15-Jähriger miterlebte, veränderte sein Weltbild und seine Lebenseinstellung: „In ideologischer Hinsicht beschloss er Sozialist zu werden, und in beruflicher und persönlicher Hinsicht be-

schloss er das Vorhaben, Rabiner [sic] zu werden, aufzugeben“ (Brief seines Sohnes Friedrich Katz<sup>1</sup> an Konstantin Kaiser, ohne Datum). Nach dieser Änderung seines Planes bereitete er sich als Externist für die Matura vor. Er entschied sich dafür, an der Universität Wien Geschichte und Journalistik zu studieren. Das Studium schloss er mit einer Dissertation bei Alfons Dobsch über die Geschichte der Juden im Mittelalter und die Schwarze Pest ab.

Die Erlebnisse des Bauernaufstandes in Rumänien führten zu seinem politischen Engagement, zuerst als Mitglied der Freien Vereinigung Sozialistischer Studenten. 1919 trat er schließlich in die Kommunistische Partei Österreichs (KPÖ) ein. Nach dem Ersten Weltkrieg, zwischen 1920 und 1922, war er in den USA als Fabrikarbeiter tätig. Er war Gründungsmitglied der *Workers Party of America* und Mitarbeiter der jiddischen Zeitschrift *Morning Freiheit* und der *New York Volkszeitung*. Mit der in Galizien geborenen Bronia Rein verheiratet, kehrte er 1922 über Paris nach Wien zurück. 1927 wurde Friedrich, ihr einziges Kind, geboren. In Wien schrieb er für das Organ der KPÖ *Die Rote Fahne* und für jiddische Zeitschriften. 1930 ging er nach Berlin und schrieb nun Texte für das Feuilleton der Berliner Zeitschrift *Rote Fahne*. Drei Jahre später, 1933, floh er nach Paris, wo er Gründer und Redakteur der kommunistischen jiddischen Tageszeitung *Naie Presse* war. Von Paris aus unterstützte er zwischen 1936 und 1938 den Waffenkauf für die spanischen Republikaner, die im spanischen Bürgerkrieg gegen Franco kämpften.

1938 war er gezwungen, Europa zu verlassen, und fuhr nach New York. Ab diesen Jahren und bis zu seinem Tod 1954 konzentrierte er sich hauptsächlich auf das Schreiben. 1940 siedelte er nach Mexiko-Stadt über, wo er Mitbegründer des Exilverlags *El Libro Libre* (Das Freie Buch) und der Bewegung Freies Deutschland sowie Mitarbeiter der Zeitschrift *Tribuna Israelita* (*Israelitische Tribüne*), der Arbeiter-Universität Mexikos und mexikanischer Tageszeitungen war. Zudem war er Mitglied der Vereinigungen *Menorah* und *Acción Republicana Austriaca de México* (Österreichische Republikanische Aktion in Mexiko) und Verfasser zahlreicher Zeitungsartikel der Exilpresse. Ab 1941 bis April 1942 leitete er die KPD-Parteigruppe in Mexiko, die er mit Bruno Frei gegründet hatte.

Im September 1949 kehrte er nach Wien zurück; zuerst wollte er sich mit seiner Familie in Israel niederlassen, konnte aber das Klima nicht vertragen, und die Möglichkeiten, dort eine Arbeit zu finden waren sehr gering. Er entschied sich dann für Wien, obwohl er Angst hatte, im „nazistischen“ Österreich zu leben. In Wien wurde er Mitarbeiter der *Österreichischen Volksstimme* (Zentralorgan der KPÖ). 1954 verstarb Leo Katz im Alter von 62 Jahren an den Folgen einer Erkältung, die aufgrund seines Herzleidens für ihn den Tod bedeuteten.

## Leo Katz'Werk

Leo Katz, der seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit viele Zeitungsartikel publizierte, schrieb vor 1938/1939 keine Bücher. Von diesen Jahren an bis zu seinem Tod 1954 verfasste er Belletristik und historische Schriften, die nicht immer veröffentlicht wurden.

Seinen ersten Roman schrieb er in New York. Eine spätere Version erschien, umgearbeitet und auf Englisch, erst im Jahr 1947 unter dem Titel *Seed Time* beim Verlag Alfred A. Knopf. Der ursprüngliche Titel war *Brennende Dörfer*. Es handelt sich um eine Art Chronik über seine Erlebnisse im rumänischen Bauernaufstand, als er 15 Jahre alt war. Das Buch wurde auch auf Jiddisch in Mexiko veröffentlicht. 1944 veröffentlichte er den Roman *Totenjäger* im mexikanischen Exilverlag *El Libro Libre*, der das Leben der Juden in der Bukowina thematisiert. Eine Übersetzung ins Spanische wurde 1947 in Argentinien vom *Futuro* Verlag publiziert.

Nach seinem Exil in Mexiko, wieder in Europa, erschienen einerseits die Jugendbücher *Die Grenzbuben* (1951) und *Tamar* (1952) und andererseits die Romane *Die Welt des Columbus* (1954) über das Judentum im mittelalterlichen Spanien und *Der Schmied von Galiläa* (1955), der im Palästina der römischen Zeit spielt und von den ersten jüdischen Aufständen erzählt. *Brennende Dörfer* (1993) erschien lange Zeit nach Katz' Tod.

Sein literarisches Wirken besteht hauptsächlich aus historischen Romanen und Kinderromanen, die in der Regel auch wichtige historische Hintergründe darstellen. Im Besonderen zieht sich ein roter Faden durch Katz' Werk, der sich durch zwei Merkmale kennzeichnet: ein tiefer Glaube an das Judentum, auch wenn er nicht religiös war, und der politische Aktivismus auf der Seite des Kommunismus.

## Leo Katz als Kinderbuchautor<sup>2</sup>

Erst in den letzten Jahren seines Lebens, als Leo Katz sich wieder in Europa befand, widmete er sich der Kinderliteratur.

Mit einer Entschiedenheit, die nur innere Notwendigkeit verleiht, widmete er sich der Jugendliteratur. [...] Es wurde mit Recht vermerkt: die Hinwendung zur Jugend in der letzten Phase des Schaffens von Leo Katz war kein Zufall. Die beglückende Begegnung mit der Generation von morgen erschien ihm sinnvolle Erfüllung, reicher Lohn für die Mühsal eines ganzen Kämpferlebens (Mörl 1996, 48-49).

Katz schrieb in den letzten Jahren seines Lebens nicht nur Literatur für Jugendliche, sondern er hielt auch Vorträge und Kurse über Kinder- und Jugendliteratur,

wie aus einem Dokument mit dem Titel „Disposition zu meinem Vortrag im Informationszentrum in Urfahr am 12. November 1953 vor Lehrern und Erziehern“ hervorgeht.<sup>3</sup>

Seine konsequente kommunistische Orientierung führte ihn dazu, Kontakt mit Verlagen der DDR zu knüpfen. Mörl behauptet, „die Beziehung Leo Katz‘ zur DDR war nur auf die Herausgabe seiner Bücher beschränkt“ (Mörl 1996, 51). So erschienen seine historischen Romane in Berlin bei Rütten & Loening und die Kinderbücher im Kinderbuchverlag (KBV). Diesem Verlag machte Katz bis zu seinem Tod Vorschläge für neue Bücher, und er bekam seinerseits Aufträge für neue Erzählungen.

### *Die Grenzbuben*

*Die Grenzbuben* (1951) spielt in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Ungarn kommunistisch regiert wurde, wobei Österreich von Katz im Gegensatz dazu als kapitalistisches Land dargestellt wird. Es handelt von vier Schulkindern, die in einem Dorf nahe der ungarischen Grenze leben. Eines der Kinder, Ernstl, wohnt in einem Waisenhaus und wird oft autoritär und ungerecht bestraft. Er flieht aus dem Waisenhaus, ohne jemandem etwas davon zu erzählen. Während seine drei Freunde versuchen, ihn zu finden, beschuldigen der Direktor des Waisenhauses und der Schulinspektor die Ungarn, die das Kind entführt haben sollen. Seine Schulkameraden fahren nach Ungarn, um ihren Freund zurück nach Österreich zu bringen. Dabei lernen sie das „verdächtige“ Land und die Lebensweise des ungarischen Volkes kennen und entdecken, dass die Meinung des Schulinspektors oder des Waisenhausdirektors nicht der Wirklichkeit entspricht. Ungarn bietet den Kindern glückliche Momente im Pionier-Lager, auch wenn sie kein Ungarisch können.

*Die Grenzbuben* war für Leser von etwa zwölf Jahren an gedacht. Schon in der Einführung werden die Kinder gewarnt: „In einem kapitalistischen Staat entscheidet nicht das gute Lernen in der Schule, sondern der Geldbeutel des Vaters, in einem kapitalistischen Staat kann ein junger Mensch nicht den Beruf ergreifen, zu dem er Lust und Neigung hat“ (*Die Grenzbuben*, 3). Katz stellt eine Dichotomie zwischen Österreich (Baumersdorf) und Ungarn, Kapitalismus und Kommunismus, strengem unterdrückendem Schulsystem und fördernden Pionier-Organisationen auf und plädiert, wie auch die Hauptfiguren, für Ungarn.

Die Figuren können sehr schnell als Stereotypen erkannt werden, was den Leser dazu führt, sich leicht mit den Werten des Autors zu identifizieren:

Der Direktor mochte keine Arbeiterkinder. Es war, als besäße er zwei Gesichter. Wenn er zu einem Kind reicher Eltern sprach, leuchtete sein Gesicht wie der Vollmond. Wenn er aber zu einem der Arbeiterjungen sprach, veränderte sich seine Stimme, seine Augen schauten über die Brillengläser hinweg, und die Nase wurde spitz (*Die Grenzbuben*, 9).

Der Antagonist zum Direktor ist der Lehrer Albert, der alle Kinder mit seinen Geschichten begeistert:

Denn gerade weil diese Geschichten so schön waren, mussten sie auch wahr sein. Im Gegensatz zu den meisten Lesebuchgeschichten waren die Jungen in den Geschichten des Lehrers Albert weder besonders gut noch besonders schlecht, sondern so wie Jungen eben sind [...]. Sie erzählten vom Kampf der Arbeiter und der kleinen Bauern gegen die Unterdrückung (*Die Grenzbuben*, 18).

Genau das, was der Erzähler beschreibt, versucht Katz mit diesem Buch zu erreichen: über gewöhnliche Kinder und ihre Eltern zu erzählen, die gegen die Unterdrückung des Kapitalismus kämpfen, der im Schuldirektor und im Direktor des Waisenhauses, in dem Ernstl lebt, verkörpert ist.

Der Autor versucht, die Kinder -die Leser- für sich zu gewinnen, wenn er zulässt, dass sie alleine auf die Suche nach Ernstl gehen: „Nicht immer könnte man die Eltern ins Vertrauen ziehen. Oft verstehen sie ihre Kinder nicht und sind sogar imstande, alles zu verderben“ (*Die Grenzbuben*, 38). So gibt es neben dem indoktrinierenden Ton eine gewisse Spannung, wenn die Freunde auf dem Weg nach Ungarn sind.

Die Eltern sind auch wichtig für die Handlung. Ralphs Mutter fasst den Entschluss, die Kinder in Ungarn zu suchen. Einmal dort: „Sie fühlte, dass sie hierher gehörte, dass dies beinahe eine Heimat für sie sei, ja, sie hatte sich seit dem Tode ihres Mannes noch nie so frei gefühlt wie jetzt“ (*Die Grenzbuben*, 125). Durch dieses Gefühl der Geborgenheit beweist Katz, dass auch Erwachsene sich besser in Ungarn als in Österreich fühlen, dass das Leben in einem kommunistischen Land besser für alle sei. „Die Menschen bekommen bessere Wohnungen, bessere Nahrung, haben mehr Luft und Licht, und es gibt viel, viel weniger Kranke als früher“ (*Die Grenzbuben*, 134).

Ernstl bleibt in Ungarn, seine Freunde kehren nach Wien zurück. Sie haben eine andere Welt entdeckt und haben sie mitgebracht. Ihr Ziel ist es jetzt, das, was sie in Ungarn gelernt und genossen haben, nach Österreich zu bringen: „Kinder, auch wir wollen hier eine Gruppe der Jungen Pioniere gründen! Wir wollen einen Teil der Pioniere Österreichs bilden“ (*Die Grenzbuben*, 212).<sup>4</sup>



*Tamar*

*Tamar* (1952) stellt den Spartacus-Aufstand im alten Rom dar. Tamar ist ein junges jüdisches Mädchen, das dem von Spartacus zum Aufstand aufgerufenen Sklavenheer angehört. Sie wird von den Römern gefangen genommen und nach Rom geführt. Dort wird sie über Spartacus' Pläne ausgefragt. Mit diesen Informationen erwarten die Römer, die Aufständischen ein für alle Mal zu besiegen. Aber Tamar lügt, um Spartacus und den Sklaven zu helfen. Endlich gelingt es ihr zu fliehen und sie schließt sich wieder den rebellischen Sklaven an. Nach einigen Erfolgen wird Spartacus letztendlich jedoch niedergeschlagen und Tamar bleibt mit den überlebenden Sklaven auf Sizilien.

Erneut handelt es sich in diesem Buch um eine polarisierte Welt, in der Spartacus und seine Anhänger der Inbegriff des Guten sind, die gegen die römische Herrschaft kämpfen. Spartacus ist ein guter Mensch, der nicht nur die Sklaven zur Freiheit führen möchte, er kümmert sich sogar um Tamar, das tapfere Mädchen, das, um Spartacus nicht zu verraten, sein Leben riskiert. Den Gegensatz zu diesen Zentralfiguren stellen die römischen Senatoren und Konsuln dar, deren Boshaftigkeit von Anfang des Buches an zu sehen ist:

Zwanzig Gladiatoren, überlegte er [der Senator von Capua, Numa Pompilius]. Starke Kerle [...] Gefallen sie heute meinen Gästen, dann werden die sie wohl für die nächsten Zirkusspiele in Rom mieten, und ich bin ein gemachter Mann. Wenn auch kaum zu hoffen ist, dass einer zurückkommt, so scheiden sie schließlich auf eine schöne Weise aus dem Leben und haben ihre Aufgabe erfüllt [...] Sie sterben in der Arena, bewundert von vielen Tausenden, und mir bringen sie – wenn ich nur mit einem Viertel an den Einnahmen beteiligt werde – das Hundertfache von dem, was sie mich gekostet haben (*Tamar*, 5).

Die Römer werden als skrupellose Menschen dargestellt, „Blutsauger“ (*Tamar*, 74), die die Sklaven schnöde ausnutzen. Die Sklaven dagegen sind rücksichtsvoll und kämpfen bloß für ihre Freiheit: „Der Kleinbauer ist unser Freund und darf nicht behelligt werden. Sollte er etwas verkaufen wollen, so werden wir ihm Geld dafür bieten, aber wegnehmen dürfen wir ihm nichts“ (*Tamar*, 70).

Vor Spartacus' Tod widmet Katz seiner Protagonistin Tamar einige Worte, die das Konzept des Buches umfassen und dem Ton eines Aufrufs zum proletarischen Kampf entsprechen, der zu einem für die DDR-Kinder geschriebenen Buch passt:

Du bist ein großes Mädchen geworden, Tamar. Was auch immer geschehen mag, es ist gut, dass du der Sklaverei entronnen bist. Uns steht eine entscheidende Schlacht bevor. Der Feind ist uns an Kräften weit überlegen. Aber auch wenn wir fallen sollten, war unser Kampf nicht vergebens; denn der Samen der Freiheit, den wir ausgestreut, mit unserem Blut gedüngt und mit unseren Siegen haben reifen lassen, wird eines Tages zur vollen Blüte

aufgehen. Dann werden sich die Sklaven in der ganzen Welt erheben und das verhaßte römische Joch abschütteln (*Tamar*, 88).

Neben diesen zwei Jugendromanen gehören andere unbekannte Arbeiten zu Katz' Textproduktion für Kinder, die in seinem Nachlass auffindbar sind.

### *Konrad / Thomas Münzer*

*Konrad / Thomas Münzer* gilt als Katz' umfangreichstes Kinderbuchprojekt. Es umfasst mehr als 300 Seiten. Konrad ist ein Waisenkind aus Stolberg. Als die Mutter stirbt und er sich um seine jüngeren Geschwister kümmern muss, will ein Priester als Bezahlung für die Beerdigung die Möbel im Haushalt haben. Zum Glück begegnet ihnen Thomas Münzer, der die Kinder verteidigt und Konrad den Vorschlag macht, ihn auf seinen Reisen zu begleiten.

Auf der Tour lernen beide sich gut kennen. Konrad ist bald von dem Meister begeistert und hört sich gerne alle seinen Predigte an, auch wenn er nicht alles verstehen kann. Er merkt schnell den großen Einfluss, den sein Beschützer auf die Leute ausübt. Vor allem erfährt Konrad bald, dass Münzer sich für die Armen und die Bauern, gegen die Kirche, auch gegen Luther und die Ritter einsetzt.

Ihre Wege trennen sich zum ersten Mal, als Konrad in einer Druckerei den Druckerberuf erlernt. Münzer zieht in andere Städte weiter, um an Disputationen teilzunehmen. Konrad bleibt beim Drucker in Leipzig und leitet einen Streik für höhere Löhne. Es gelingt, bessere Arbeitsbedingungen zu erlangen, doch Konrad wird in der Druckerei nicht wieder angestellt. Er entscheidet sich dafür, Thomas Münzer entgegenzukommen, der sich darüber freut, das Kind wieder zu sehen und von dem Streik in Leipzig zu hören.

Konrad ist noch jung und kann nicht alle Taten seines Meisters verstehen, aber er arbeitet mit ihm zusammen und gewinnt Kinder für den Kampf, als er Lehrer wird. Es kommt zu neuen Disputationen und Drohungen von verschiedenen Adligen und Geistlichen (Graf Ernst von Mannsfeld, Herzog Johann von Sachsen, Kurfürst Friedrich der Weise, Herzog Georg von Sachsen), bis Münzer zum Schluss verhaftet, gefoltert und hingerichtet wird. Konrad, der unbemerkt dem Urteilsspruch gegen seinen Meister beiwohnen kann, hört, wie Münzer sich weigert, sich zum Katholizismus zu bekehren, und bis zum Tod auf der Seite der Bauern bleibt. Konrad, dessen einziger Wunsch nun darin besteht, Münzers Ruf vor Verleumdung zu schützen, muss sich verstecken, weil auch er, als Münzers rechte Hand, verfolgt wird.

Das hatte er bei Münzer gelernt. Niemals verzagen, pflegte Münzer zu sagen, – wenn eine Situation auch noch so schwierig ist. Denn wir sind die Träger der Wahrheit und fallen wir mit der Fahne in der Hand, mit der Fahne der Wahrheit, dann werden andere sie wieder hochheben (*Konrad*, 345).

Die Komplexität des Werkes ist enorm und für Jugendliche äußerst anspruchsvoll. Die zahlreichen historischen Figuren, die sich aneinanderreihen, erschweren das Verständnis, wenn man sich mit dem Zeitalter und den Intrigen nicht auskennt. Was aber für den Leser sehr nachvollziehbar ist, sind die Haltungen der Figuren. Wie schon mehrmals in Bezug auf die Kinderbuchproduktion Katz' erwähnt, stellen sie definierbare Gestalten dar, die wiederum vom Anfang an polarisiert sind: „Es gibt zwei Meinungen in der W[e]lt: Die Meinung der Fuersten, die der Pfarrer vertritt und die Meinung, oder den Willen des Volkes, der durch Thomas Muenzer zum Ausdruck kommt“ (*Konrad*, 32).

Während Thomas Münzer sehr positiv beschrieben wird, „immer unerschrocken, immer weiss er Rat und immer spricht er die Sprache, die die Armen verstehen“ (*Konrad*, 91), sind Bettelmönche „die Menschen, die Thomas Muenzer am meisten hasste. Die *wandernde Pest* nannte er diese Mönche“ (*Konrad*, 91). „Die giftigen Schlangen – so nennt er die Pfaffen – und die wilden Tiere – so nennt er die Ritter“ (*Konrad*, 148). Münzers Predigten sind ein Plädoyer für die Armen und für die Bauer:

Sie aber, die Reichen machen aus der Erde ein Jammertal für die Armen und eine Stätte des Vergnügens für sich und die ihren. Die Reichen hindern die Armen am Genuss ihres menschlichen Daseins. Alle Güter dieser Erde, die Gottes ist, müssen allen Menschen gemeinsam gehören. Alle müssen arbeiten und sollen die Frucht ihrer Arbeit geniessen (*Konrad*, 203-204).

Katz benutzt die historische Figur Thomas Münzers, um seine eigenen Ideale zu verteidigen: den Klassenkampf, die Befreiung der Bauern und der Armen von ihren Herren und die Entmachtung Roms. Dabei versucht er, alle möglichen historischen Details darzustellen. Durch Konrad zeigt der Autor, wie bewundernswert und vorbildlich Münzers Leben war, weil er das Kind schützt und überall von den Menschen gelobt wird.

### *Belas Heimkehr*

In diesem fast 200-seitigen Roman geht es um einen ungarischen Jungen, der nach dem Krieg aus dem mexikanischen Exil nach Ungarn zurückkehrt. Die Schifffahrt beginnt für Bela, seine Mutter und seine Katze in Veracruz. Als das Schiff einen

Zwischenhalt in New Orleans macht, gelingt es Bela, unentdeckt an Land zu gehen, was ihm streng verboten ist. Der Junge verläuft sich und schafft es nicht, zurück zum Hafen zu gelangen. Er fragt einen Polizisten, der ihn in die Polizeistation bringt. Es wird befürchtet, dass der Junge in einer bestimmten Mission an Land gegangen sei. Aus Washington kommt die Weisung, die ganze Sache in die Hände der Geheimpolizei zu geben. Bela wird verhört und nach Washington, ins Kapitol, gefahren. Der Junge glaubt, das Ganze geschehe, weil er ohne Erlaubnis die Katze Kandur mit ins Schiff genommen hatte oder weil er ohne Erlaubnis an Land gegangen war.

Im Kapitol wird er verhört und in ein vergittertes Zimmer gebracht, wo er einschläft. Seine Mutter, die ebenfalls nach Washington gebracht wurde, weckt ihn auf. Beide sind hilflos. Doch ein ungarisch sprechender Mann teilt ihnen unerwartet mit, sie seien wieder frei. Er begleitet sie zum Bahnhof und kauft ihnen Fahrkarten, damit Bela und seine Mutter wieder ihre Heimreise antreten können. In Europa treffen sie den Vater. Bela besucht die Schule, wo er immer von mexikanischer Geschichte berichtet, einmal sogar vor dem Direktor und allen Lehrern. Er sieht einen Mann in einem Auto, der ihm bekannt vorkommt, kann sich aber nicht erinnern, woher. Erst als sein Vater erzählt, dass er den Mann getroffen habe, der Bela und seiner Mutter in den USA geholfen hat, wird ihm klar, um wen es sich handelt. Es ist der einflussreiche ungarische Arzt Stefan Hadervary, der in Amerika zahlreiche Regierungsmitglieder behandelt hatte. Weil er aber ein Freund Ungarns war, musste er Amerika verlassen. Seine Familie blieb im Land. Hadervary wird von Belas Familie zum Abendessen eingeladen und interessiert sich sehr für den Jungen.

Im Sommer geht Bela in ein Pionierlager. Er schreibt ein Theaterstück über den Kaiser Maximilian von Mexiko, das im Lager aufgeführt wird. Dort kommt der Arzt oft zu Besuch und ist bald unter allen Kindern bekannt, aber Bela merkt, dass er seine Besuche als Ausrede benutzt, um Waffen im Lager zu verstecken. Bela heckt nun einen Plan aus, um den Schwindler auf frischer Tat zu ertappen.

Die Handlung in diesem Roman ist vom Anfang an spannend. Die verschiedenen Abenteuer, die Bela erlebt, wecken das Interesse des Lesers. Dem Werk liegt die Kälte zwischen den USA und den Staaten des Ostblocks nach 1945 zugrunde. Nachdem Bela in New Orleans festgenommen wird, heißt es:

[Nun] steigerte sich von Minute zu Minute die Wut gegen den Jungen vor allem und dann gegen all diese fremden Europaeer<sup>5</sup>, die immer wieder mit ihren Schiffen in den Hafen kamen. Wozu man diese Europaeer ueberhaupt braucht? Richtig reden, dass man sie versteht, koennen sie nicht. Alle reden sie irgendeine fremde Sprache, die weiss Gott wer versteht. Alle sind sie arrogant, anmassend (*Belas Heimkehr*, 5-6).

Oder, aus der Sicht des Inspektors:

Wer kennt sich ueberhaupt in den Laendern von Europa aus? Alle reden sie anders, jeder kommt von einem anderen Lande und dazu noch machen sie sich Regierungen gegen den Willen der Vereinigten Staaten [...] Dann fragte er [der Inspektor] einen Offizier, der vorbeikam: Wissen Sie nicht? Ist Ungarn ein verbotenes Land? – Der Offizier verstand ihn nicht und blickte ihn fragend an. «Ich meine, sagte der Inspektor, ob Ungarn ein Land ist, das wir verbieten, das heisst, was unserer Regierung nicht gefaellt» – Der Offizier lachte: «Sie haben schon das richtige getroffen» (*Belas Heimkehr*, 7).

Der Bezug auf die Geschichte von Mexiko durch Belas Berichte dient dazu, Figuren wie Kaiser Maximilian I. zu kritisieren. Trotzdem sind die historischen Ereignisse nicht so dominant wie in anderen Romanen Katz'. Außerdem greift der Autor in diesem Fall auf die Ironie zurück.

Ein weiterer wichtiger Aspekt im Text ist die Eignung des jungen Bela zu großen Taten. Katz stellt eine reife Figur dar, die nicht nur seinen Mitschülern Geschichte beibringen kann, sondern er kann auch den Übeltäter verfolgen: ein Vorbild für alle Kinder.

### *Michael, Kitty und Flocki*

In diesem kurzen Roman setzt sich der Autor mit den Anfängen des Nazi-Regimes auseinander. Mit Ironie zeigt Katz die Absurdität der Nazimethoden, welche die ganze Gesellschaft prägen (die Nachbarschaft der Hauptfiguren, die Schule und die Öffentlichkeit). Michael, der Protagonist, ruft den Leser zur Lektüre auf:

Wie ich klein war, da war ich – damals wusste ich es nicht – ganz gross. Da beschäftigten sich mit mir alle Radios und noch solche wichtigen Herrschaften, die man manchmal hoert und nicht sieht und manchmal sieht und nicht hoert. Sie beschäftigten sich nicht nur mit mir, sondern auch mit meiner damaligen Katze, Kitty, von der ich nicht weiss, wo sie heute ist. Vielleicht koennt Ihr mir sogar helfen, sie zu finden. Sie beschäftigten sich auch mit einem guten Freund von mir, Heini, einem Hund, Flocki, und mit noch vielen anderen Dingen. Von all dem werdet Ihr am besten erfahren, wenn Ihr das Buch von Anfang bis zu Ende lest. Ich werde Euch alles so erzaehlen, wie es war (*Michael, Kitty und Flocki*, 1).

Michael ist ein Einzelkind, das bei seinen Eltern wohnt. Da es plötzlich in der Wohnung Mäuse gibt, kauft die Familie eine Katze (Kitty). Die Beziehung mit dem Nachbarn unten, Karl Heinz Lemke, ist meistens angespannt und Michael darf nur mit seiner Eisenbahn spielen, wenn dieser nicht zu Hause ist. Michael hat einen sehr guten Freund, Heini, dessen Hund Flocki heißt.

Es entsteht eine Feindseligkeit zwischen Michaels Vater und dem Nachbarn, nicht

nur weil dieser glaubt, er habe jetzt auch Mäuse in der Wohnung, weil Kitty die Mäuse nach unten vertreibt, sondern auch aus anderen Gründen, die Michael nicht versteht, wie zum Beispiel, warum man nicht mehr „Guten Morgen“ sagen darf. Irgendwie hört Michael zu Hause Äußerungen, deren Sinn er nicht erfassen kann: „Da sagte die Mutter: «Ich glaube, es kommen schwere Zeiten. Wenn man sieht, wie sich die Leute auf der Strasse und in den Laeden heute benehmen, wundert man sich einfach ueber gar nichts mehr»,“ (*Michael, Kitty und Flocki*, 35). In der Schule wurde es auch anders: „Der Lehrer in unserer Schule hat sich ganz veraendert. Ein Schnurrbart, wie meine Zahnbuerste, war ihm an der Nase gewachsen“ (*Michael, Kitty und Flocki*, 45).

Michaels Vater geht nicht mehr arbeiten, und „Im Park spielten immer weniger Kinder mit uns [...] Denn die ganzen Tage hindurch marschierten Leute in Uniformen, sangen Lieder, die ich nie zuvor gehoert hatte und die Kinder liefen hinter ihnen her“ (*Michael, Kitty und Flocki*, 55).

Bei Heini war es auch nicht anders: Als er eines Tages seinem Hund zurief «Heil Flocki», passierte es: „Wie die Mutter das hoerte, haette sie zu weinen begonnen und der Vater sagte, er, Heini, werde die ganze Familie noch ins Grab bringen. So etwas duerfe nicht ausgesprochen werden“ (*Michael, Kitty und Flocki*, 46). Trotzdem tut es Michael, als er mit dem Hund seiner Tante Klara auf der StraÙe spielt. Er wird ab diesem Moment von der Polizei gesucht, aber weder er noch sein Freund werden gefangen. Er flieht mit seiner Familie und wendet sich zum Schluss wieder an den Leser:

Wir waren in einem anderen Lande [...] Was mit uns geschehen war, wie ich dann spaeter dem Heini begegnete, auf welche Insel wir kamen – darueber erzaehle ich Euch in einem anderen Buch, wenn Ihr gleich mit «Heil Flocki» ruft und «KIKERIKI DER FUEHRER» (*Michael, Kitty und Flocki*, 106).

In diesem Roman ist das Kind selbst derjenige, der uns Lesern aus seiner Perspektive die Geschichte erzählt. Die Naivität und der besondere Blickwinkel schaffen eine heitere Stimmung, obwohl es im Buch um die Judenverfolgung und um die Nazifizierung der Gesellschaft geht. Die Kritik an Hitler und den Nazis erfolgt durch die karikierten Figuren des Nachbarn, des Lehrers und der Polizisten, die im Nazirausch den gesunden Menschenverstand so verlieren, dass die ganze Öffentlichkeit sich auf die Suche nach einem Kind konzentriert, das «Heil Flocki» gerufen hat. Obwohl Michael nicht ganz versteht, was es in seiner Umgebung passiert, merkt er, dass er irgendwie mächtig ist, wenn er mit der Kunst des Bauchredens Verwirrung schaffen kann.

*Kindergeschichte ohne Titel*

In Katz' Nachlass gibt es noch eine Kindergeschichte ohne Titel, die 77 Seiten umfasst. Sie handelt von einer in Frankreich ansässigen deutschen Familie, die aus ihrem Land fliehen musste. Der Erzähler, Michael Worms, ist ein Schüler, der von seinem Alltag und von seinen Freunden berichtet. Josef, sein Mitschüler, wohnt im gleichen Haus wie er und ist ein Besserwisser. Amos, Sohn eines ostjüdischen Malers, ist Michaels Nachbar, vier Jahre jünger als er, und kann sehr schön zeichnen. Marcel besucht vorübergehend die gleiche Schule wie die anderen Jungen, weil seine Familie auf Märkten durch ganz Frankreich arbeitet; er hat einen Hund namens Assim und beide befreunden sich bald mit Michael.

In der Schule wird den Kindern erzählt, dass ein König und ein Minister in Marseille ermordet worden sind. Es handelt sich um König Alexander von Serbien<sup>6</sup>, den Amos aus der Zeitung abzeichnet. Als Michaels Vater nach Hause kommt, entdeckt er die Zeichnung und es gefällt ihm nicht, dass die Kinder sich mit so etwas unterhalten. Er nimmt die Zeichnung mit und steckt sie in seine Tasche. Eines Tages verschwindet Michaels Vater. Nach einigen Monaten kommt er mit einem langen Bart und traurigem Gesicht zurück nach Hause. Er wurde beschuldigt, an einem Komplott gegen den ermordeten König teilgenommen zu haben. Herr Worms und seine Familie suchen die Hilfe von Herrn Feldman und von einem Advokaten, aber es nützt nichts:

Es ist kein leichtes Spiel gegen die Polizei einen Kampf zu führen, wenn sie ein bestimmtes Ziel verfolgt. Ein Advokat hat es leicht, wenn er die Behörden, das Gericht von etwas wirklichem überzeugen will: dies aber nur dann, wenn die Behörden nicht voreingenommen sind. Hier haben aber Behörden den Auftrag, nach einer bestimmten Richtung vorzugehen und die wirklichen Spuren zu verlassen (*Kindergeschichte ohne Titel*, 57).

Jemand ist daran interessiert, zu beweisen, dass nicht die wirklichen Mörder des Königs und des Ministers die Mörder sind, sondern unschuldige Leute, wie Herr Worms. Er bekommt einen Brief:

Le Ministre de l'Interieur a l'honneur de vous inviter de quitter la France dans un delais de sept jours[...] Aus dem Schriftstueck geht klar und eindeutig hervor, dass es sich hier um einen Regierungsbeschluss handelt. Die Leute muessen ein Opfer haben. Auf Herrn Worms fiel das Los (*Kindergeschichte ohne Titel*, 74).

Familie Worms zieht weiter nach Spanien. Das Ende der Geschichte macht den Anfang der Erzählung verständlich, als Michael erzählt:

Meine Mutter pflegte schon frueher immer zu sagen, dass man nie wissen kann, was einem gut tut [...] Sie hatte, wie sie selbst noch ein Maedchen war, von ihren Eltern ein Paar neue Schuhe bekommen und Geld fuer's Kino. Sie ging ins Kino. Unterwegs aber drueckten sie die neuen Schuhe -ich selbst moechte auch immer lieber die alten Schuhe als die neuen tragen- da kehrte sie um und weinte sehr. Aber wie sie zuhause war, brach im Kino ein Feuer aus und viele Kinder kamen zuschaden. Seitdem aber die Sache mit der Orfeige [sic] kam und wir dann spaeter aus dem zweiten Lande wegfahren mussten, spricht die Mutter noch oeffter davon, dass man nie wissen kann, was einem gut tut (*Kindergeschichte ohne Titel*, 1).

Die ganze Erzählung ist eine Kritik an den Mächten, die Unschuldige zu Sündenböcken machen. Dabei wird jedes Mittel benutzt, um die eigenen Ziele zu erreichen. Die Hilflosigkeit des schutzlosen Bürgers wird hervorgehoben, wenn jedwede Hoffnung auf Gerechtigkeit verschwindet und an ihrer Stelle die Vertreibung zum Vorschein kommt. Die Kinderperspektive hilft dem jungen Leser, sich in die Geschichte zu verwickeln. Parallel zur Kinderwelt ist die Welt der Erwachsenen, die, obwohl manchmal nicht von den Kindern begriffen, die Leben der Jungen beeinflusst.

## Die Gründe der (Nicht)Veröffentlichung der Werke

Die Beschreibung aller Kinderbücher von Leo Katz zeigt, dass es mehr unveröffentlichte Werke als veröffentlichte gibt. Warum ist dies so? Um diese Frage zu beantworten, sind die Verlagsverträge und die Korrespondenz mit den Verlegern im Katz' Nachlass entscheidend. Zuerst wurde er vom Kinderbuchverlag beauftragt, zwei Bücher zu schreiben: Das eine war *Die Grenzbuben*, sein erster Kinderroman, und das zweite „soll ebenfalls fuer Kinder «Budapest frueher und jetzt» darstellen“ (Brief Leo Katz' an den Globus Verlag, 05.08.1950), und zwar mit Bildern (Brief Ilse Ploog an Leo Katz, 27.06.1950, S. 2). Von diesem zweiten Buch ist keine Spur zu finden. Von seinem ersten Kinderbuch *Die Grenzbuben* hat der Verlag erwartet, dass es „ein über dem Durchschnitt stehendes fortschrittliches Kinderbuch werden könnte“ (Brief von Ilse Ploog an Leo Katz, 12.12.1950, S. 2)<sup>7</sup>. Auch wenn manche den im Buch verwendeten Stil ungeeignet gefunden haben, hat sich Leo Katz verteidigt:

Ich will Ihnen gleich sagen, dass ich manches da [in den Angaben der Lektorin] richtig finde, das Meiste nicht. Es ist hier manches karikaturhaft geschildert. Das ist meine Art. Ich bin kein Naturalist. Aber diese Karikaturhaftigkeit entstellt die Tatsachen nicht, sondern zeigt sie in entsprechender Beleuchtung (Brief von Leo Katz an Ilse Ploog, 18.12.1950).



Katz bedient sich bewusst des Humors und der Karikatur, um die Unterschiede zwischen Kapitalisten und Kommunisten zu zeigen. Deshalb besteht er darauf:

Sie stellen mich hier vor eine schwere Aufgabe. Sie verlangen, dass die Katze den Fluss hin-  
ueberschwimmt und dabei nicht nass wird. Sie wollen, dass ich den Direktor, den Inspek-  
tor und den Gehilfen ernst schildere und dabei den Humor beibehalte. Es macht mir viel  
Kopfzerbrechen. Aber ich werde es schon bewerkstelligen. Denn der Zweck des Buches  
kann ja nur erfüllt werden, wenn es erscheint; und erscheinen wird es ja nur, wenn die  
Bedingungen erfüllt sind (Brief von Leo Katz an Ilse Ploog, 18.12.1950).

Aus einem Brief vom 17.04.1950 folgt, dass Katz an *Michael, Kitty und Flocki* gearbeitet hat, noch bevor er *Die Grenzbuben* schrieb. Ilse Ploog, Mitarbeiterin des Kinderbuchverlags, erzählt im Brief, dass der Dietz-Verlag ihnen das Manuskript von *Michael, Kitty und Flocki* übergeben hat. Der KBV lehnt es aus inhaltlichen Gründen ab:

Wenn diese Erzählung während der Nazizeit veröffentlicht worden wäre, wäre die Wirkung -besonders für Erwachsene- bestimmt positiv gewesen. Wir sind der Ansicht, dass der Erfolg im jetzigen Zeitpunkt ein negativer sein würde, und wir glauben, dass Sie mit uns übereinstimmen, dass die wenigsten Leser es verständen, das zwischen den Zeilen herauszulesen, was wichtig ist. Sie würden viel eher nur die harmlose Lächerlichkeit aus der Erzählung herausziehen und vielleicht sogar zu dem Schluss kommen: so schlimm, wie es jetzt gemacht wird, war ja die Hitlerzeit schliesslich doch nicht. Diesen Eindruck, sehr verehrter Herr Katz, möchten wir unter allen Umständen vermeiden (Brief von Ilse Ploog an Leo Katz, 17.04.1950).

Der Verlag fürchtete, dass das Werk fünf Jahre nach Kriegsende Hitler und die Nazis zu positiv darstelle. Zwar könnte man oberflächlich nur den Humor im Buch sehen, aber es war damals schon klar, wie grausam alles war, was die Nazis auf der ganzen Welt ausgelöst hatten.

Als das erste Kinderbuch von Leo Katz, *Die Grenzbuben*, noch im Druck war, arbeitete er an *Belas Heimkehr* (Brief von Ilse Ploog an Leo Katz, 11.04.51), das jedoch nicht erschienen ist. Als Nächstes kam der Roman *Tamar*, über den das Leseraktiv der Kinderbücherei sehr positiv an den Kinderbuchverlag schrieb: „Das Buch Tamar ist uns eine grosse Hilfe im Geschichtsunterricht. Wir würden uns schon sehr auf das nächste gleichartige Buch freuen“ (Leseraktiv der Kinderbücherei Ludwigslust, ohne Datum).

Die zwei veröffentlichten Kinderromane mit historischen Hintergründen gaben Anlass zu einem Auftrag des Kinderbuchverlages an Leo Katz, einen Jugendroman zu Thomas Münzer zu schreiben<sup>8</sup>. An ihm hat der Autor schon Ende 1951 gearbeitet, einem sehr umfangreichen und anspruchsvollen Projekt, das kein gutes Ende fand. Katz hat ungeduldig darauf gewartet, eine positive Antwort vom Verlag zu bekommen, die aber nie kam:

Lieber Leo [...] Sei versichert, dass wir alles tun was nur möglich ist, dass Deine Bücher richtig und schnell an die Kinder herankommen. Aber gerade bei historischen Büchern erfordert es eine viel umfangreichere Arbeit als normalerweise. Wir waren uns von vornherein ebenso wie Du klar darüber, dass es in kompliziertes Unternehmen ist, einen historischen Roman für Kinder über Thomas Müntzer zu schreiben. Es wäre schade, wenn Du jetzt die Geduld verlieren würdest, denn Du wusstest ja ebenso wie wir, dass die Herausgabe dieses Buches nicht von heute auf morgen entschieden werden kann (Brief von Ilse Ploog an Leo Katz, ohne Datum).

Tatsache ist, dass das Manuskript zahlreiche Kritiken bei den Gutachtern hervorrief: Einerseits wurde kritisiert, dass Konrad, der Protagonist, so sehr im Vordergrund steht, dass die Persönlichkeit Thomas Münzers in den Hintergrund rückt, andererseits, dass die Rolle Luthers gering geschätzt wird, obwohl er „den nationalen Befreiungskampf gegen Rom anführte“ (Brief von Ruth Krenn an Leo Katz, 11.11.1952). In Bezug auf die Historizität im Roman wird darauf hingewiesen, dass an vielen Stellen die Sprache modernisiert ist und dass gegen das Prinzip der Wissenschaftlichkeit verstoßen werde. (Gutachten ohne Unterschrift und ohne Datum). In diesem Sinne wird auch negativ gesehen, dass der Autor die Probleme der modernen Bodenreform in die damalige Zeit überträgt.

Ebenso erscheint mir die Modernisierung des Klassenkampfes der Gesellen gegen die Meister. Der Verfasser macht daraus den modernen Lohnkampf, ja sogar den politischen Kampf der Arbeiter in den heutigen kapitalistischen Bedingungen. Konrad träumt sogar einmal von der Sozialisierung...“ (Gutachten als Anlage in einem Brief von Ruth Krenn an Leo Katz, 11.11.1952, S. 2).

Trotz allen ablehnenden Antworten schrieb Katz weiter und suchte neue Themen und Ideen, um sie den Verlegern anzubieten. Am 18.12.1950 erzählte er in einem Brief an Frau Ploog vom KBV, dass er vorhabe, eine Weltgeschichte für zwölf- bis sechzehnjährige Kinder in Bändchen und auf humoristische Weise zu schreiben, und fragte, ob der Verlag Interesse daran hätte.

Sein Tod am 9. August 1954 ließ viele Projekte unfertig zurück, die Katz noch vor sich hatte. So wurden zum Beispiel die Kinderromane *Carthago* und *Guatemala* (Arbeitstitel), für die er Verträge unterschrieben hatte, nie geschrieben. Der erste sollte bis zum 31.12.1954 eingereicht werden und der zweite bis zum 31.07.1955. Es ist unbestreitbar, wie sehr sich Katz in den letzten Jahren seines Lebens mit Jugendliteratur auseinandergesetzt hat. Diese Tätigkeit war für ihn nicht immer leicht: Manchmal hat er Aufträge bekommen und manchmal hat er Texte zur Veröffentlichung vorgeschlagen. Dabei hat Katz ein breites Themenspektrum mit äußerst unterschiedlichen Schauplätzen der Vergangenheit oder seiner Zeit behandelt, die wiederholt von Ungerechtigkeit und Unterdrückung handelten.

Viele Projekte, auch wenn es sich um Aufträge gehandelt hat, sind nicht zustande gekommen. Trotzdem hat er weiter geschrieben und neue Ideen entwickelt. Die Tatsache, Kommunist zu sein, hat ihm dabei geholfen, für einen Verlag wie den Kinderbuchverlag zu arbeiten, gleichzeitig aber hat es ihm Schwierigkeiten bereitet, weil die Verleger sehr klare Richtlinien hatten, wie man mit der Geschichte umgehen sollte und welche Weltanschauung an die Kinder zu vermitteln war. Seine Erzählweise und sein Stil wurden meistens gelobt, aber andere inhaltliche, technische oder programmatische Gründe haben verhindert, dass seine Arbeiten auch in Druck gehen konnten. Heutzutage gelten seine zwei einzigen veröffentlichten Jugendromane als repräsentativ für die DDR-Jugendliteratur. Die Frage bleibt offen, ob es sich nicht lohnt, die unbekannteren, jedoch wertvollen Manuskripte Leo Katz' als Teil der Geschichte der Literatur aus dem Nachlass zu holen und sie zu veröffentlichen<sup>9</sup>.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Katz, Leo (o.J.): *Belas Heimkehr*. Typoskript. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (LIT), Wien, Nachlass Leo Katz, ohne Signatur.
- Katz, Leo (2006): *Brennende Dörfer*. Wien: Rimbaud.
- Katz, Leo (1951): *Die Grenzbuben*. Berlin: Kinderbuchverlag.
- Katz, Leo (o.J.): *Kindergeschichte ohne Titel*. Typoskript. LIT, Wien, Nachlass Leo Katz, ohne Signatur.
- Katz, Leo (o.J.): *Michael, Kitty und Flocki*. Typoskript. LIT, Wien, Nachlass Leo Katz, ohne Signatur.
- Katz, Leo (1952): *Tamar*. Berlin: Kinderbuchverlag.
- Katz, Leo (o.J.): *Thomas Münzer*. Typoskript. LIT, Wien, Nachlass Leo Katz, ohne Signatur.
- Katz, Leo (2005): *Totenjäger*. Wien: Rimbaud.

### Sekundärliteratur

- Cañadas García, Teresa (2016): *La huella de la cultura en lengua alemana en México a partir del exilio de 1939-1945*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Fassel, Horst (1987): *Die Einsamkeit des Leo Katz oder die Standhaftigkeit eines Wunschenkens*. In: *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst. Vergessene und unbekanntere österreichische Exilliteratur*, 2, S. 34-40.
- Kaiser, Konstantin (Hg.) (2006): *Katz, Leo: Brennende Dörfer*. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft.
- Katz, Leo: *Brief an den Globus Verlag vom 05.08.1950*, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.

- Katz, Friedrich: Brief an Konstantin Kaiser, ohne Datum, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Katz, Friedrich: Brief an Konstantin Kaiser zum Aufsatz „Die Einsamkeit des Leo Katz oder die Standhaftigkeit eines Wunschdenkens“, ohne Datum, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Katz, Leo: Brief an Ilse Ploog vom 18.12.1950, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Krenn, Ruth: Brief an Leo Katz vom 11.11.1952, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Mayer, David (2006): Leo Katz (1892-1954). Viele Welten in einer Welt. In: Hausberger, Bernd (Hrsg.) (2006): Globale Lebensläufe. Menschen als Akteure des weltgeschichtlichen Geschehens. Wien: Mandelbaum, S. 233-256.
- Mörl, Benedikt (1996): Leo Katz – sein Leben und seine Sicht des Judentums. Wien: Diplomarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
- Patka, Marcus G. (1999): Zu nahe der Sonne. Deutsche Schriftsteller im Exil in Mexiko. Berlin: Aufbau.
- Ploog, Ilse: Brief an Leo Katz, ohne Datum, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Ploog, Ilse: Brief an Leo Katz vom 17.04.1950, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Ploog, Ilse: Brief an Leo Katz vom 27.06.1950, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Ploog, Ilse: Brief an Leo Katz vom 12.12.1950, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Ploog, Ilse: Brief an Leo Katz vom 11.04.1951, LIT, Sammlung Friedrich Katz, ohne Signatur.
- Pohle, Fritz (1986): Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946). Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Raitz, Brigitte: Bauernkrieg im Kinder- und Jugendbuch – ein Monopol der DDR. In: Raitz, Walter (Hg.) (1976): Deutscher Bauernkrieg. Historische Analysen und Studien zur Rezeption. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 225-232.
- Seeber, Ursula (Hg.) (1998): Kleine Verbündete: Little Allies. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Picus.
- Spielmann, Monika (2003): Aus den Augen des Kindes: die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Innsbruck: Institut für Deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik.

## Anmerkungen

- 1 Friedrich Katz (1927-2010): Österreichischer Ethnologe und Historiker. Promovierte 1954 in Wien. Habilitation 1962 in Berlin (DDR).
- 2 Bisher gibt es keine Studie über Leo Katz als Kinderbuchautor. Monika Spielmann analysierte den Gebrauch der Kinderperspektive in den Werken *Brennende Dörfer* und *Tamar*, *Brennende Dörfer* ist allerdings nur bedingt als Kinderbuch zu sehen. Mörl behandelt kurz in seiner Diplomarbeit das Manuskript *Konrad*.
- 3 Das Vortragsprogramm war so organisiert:  
 „Thema. Kinder- und Jugendliteratur  
 Das Problem  
 Fuer Eltern  
 Fuer Erzieher  
 Die Notwendigkeit des Kinder- und Jugendbuches

Vorhandene Literatur von frueher

Mark Twain

Jules Verne

Erkman-Chatrrian

Maerchen

Grimmsche Maerchen

Hauffs Maerchen

Das Maerchenueberhaupt

Erich Kaestner

Die Neue Zeit

Die Sowetische [sic] Kinder- und Jugendliteratur, soweit deutsche Uebersetzungen vorhanden sind

Makarenko

Panteleiew

Gaidar

Ilin

Fadejew

Was in der DDR original in deutscher Sprache herausgekommen ist“.

- 4 Im Gegensatz zum im Buch dargestellten idyllischen Ungarn brachte der Ungarn-Aufstand fünf Jahre später ein ganz anderes, konträres Bild mit sich.
- 5 Dass in den Zitaten die Umlaute jeweils mit nachgestelltem „e“ geschrieben werden, ist der verwendeten Schreibmaschine des Autors geschuldet.
- 6 Eigentlich war es Alexander aus Jugoslawien, der am 9. Oktober 1934 in Marseille ermordet wurde.
- 7 Der Autor versuchte, das Buch in Österreich beim Globus Verlag zu veröffentlichen, aber eine österreichische Ausgabe kam nicht zustande.
- 8 Brigitte Raitz schreibt über die Präsenz des Bauernkrieges in der Kinder- und Jugendliteratur in Ost- und Westdeutschland:  
Im westdeutschen erzählenden Kinderbuch findet der Deutsche Bauernkrieg nämlich nicht statt, d. h. es scheint ihn nie gegeben zu haben: es gibt keine Erzählung, kein sogenanntes Sachbuch über den Deutschen Bauernkrieg, und die Lebensgeschichte von Männern wie Joß Fritz, Thomas Münzer oder Florian Geyer wurde für Kinder nicht nacherzählt [...] Das westdeutsche Kinderbuch bevorzugt eindeutig die Herrschenden, die Sieger, jene, die Macht, Gewalt und Unterdrückung legal und als von Gottes Gnaden Eingesetzte ausübten [...] Völlig gegensätzlich zur bundesrepublikanischen Situation sieht es in der DDR aus. (Raitz 1976, 225-226).
- 9 Für Fassel ist die Antwort klar: „Umso notwendiger wäre es denn auch, die „Auferstehung“ des Schriftstellers Leo Katz zu veranlassen, ihn nicht weiterhin irgendwo in der Vergessenheit ruhen zu lassen“ (Fassel 1990, 40).

Teresa Cañadas García, Dr., geb. 1980, Studium der Germanistik an der Universität Complutense de Madrid. Promotion auf dem Gebiet der deutschsprachigen Exilliteratur in Mexiko. Dozentin am Deutschen Seminar der Universidad Complutense de Madrid. Schwerpunkte: Deutschsprachige Exilliteratur (in Mexiko), Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur und ihre Rezeption in Spanien.  
tcanadas@ucm.es

## Doris – ein Mädchen zwischen schwarz und weiß Gerta Hartl's „Kleine Herz“-Reihe zwischen Enttabuisierung und Verschleierung

### Doris – a girl caught between black and white Gerta Hartl's "Kleine Herz" book series as a mixture of eliminating taboos and covering them up

Susanne Blumesberger

Der Beitrag handelt von einer kaum beachteten Mädchenbuchreihe der österreichischen Autorin Gerta Hartl (1910-1993), die in einem Zeitraum von 20 Jahren, zwischen 1958 und 1978, sechs Bände über das Leben eines schwarzen Mädchens bzw. einer jungen Frau veröffentlichte. Die Protagonistin Doris wächst bei einer alten Tante in Wien auf. Die Mutter ist gestorben, der Vater, von dem Doris die schwarze Hautfarbe geerbt hat, lebt in Amerika. Hartl hat damit sehr früh die Themen Rassismus und – wenn auch verschleiert – „Besatzungskinder“ in den Blick genommen. Am Beispiel von Doris und später ihren ungleichen Zwillingmädchen, das eine hell-, das andere dunkelhäutig, erzählt sie nicht nur von Ausgrenzung, sondern auch von Mut und Widerstand. So fortschrittlich dieses Thema in der damaligen Kinder- und Jugendliteratur war, werden in den Bänden nicht nur Vorurteile weitergetragen, sondern auch einige Tatsachen bewusst ausgeblendet. So wird zwar die Apartheidspolitik in den USA ausführlich geschildert, Rassismus in Österreich jedoch nur angedeutet und mit keinem Wort in Zusammenhang mit der jüngsten Vergangenheit gebracht. Diese Auslassungen, die auf Verdrängungsmechanismen hinweisen, die sich als „Umfälschen, Aufrechnen, Externalisieren, Ausblenden und Schweigen“ manifestieren können, waren laut Aleida Assmann kein Einzelfall in der österreichischen (Kinder- und Jugend-)literatur. (siehe Assmann 2006, 180). Lange Zeit wurde in Österreich die eigene Schuld an den Geschehnissen während der NS-Zeit geleugnet, bzw. externalisiert, d.h. anderen, wie etwa Deutschland, zugeschoben, was sich auch in der Literatur widerspiegelt.

Rassismus, Besatzungszeit, Nachkriegszeit, Österreich, Mädchenbuch

This chapter deals with a little-known series of girls' books by the Austrian author Gerta Hartl (1910-1993), who published six volumes on the life of a black girl, or woman, over a period of 20 years, between 1958 and 1978. Doris grows up with an old aunt in Vienna. The mother has died, the father, from whom Doris inherited the black skin color, lives in America. Hartl thus very early on took up the subject of racism and in doing so – albeit veiled – „occupation children“. Using the example of Doris and later her unequal twin girls, one light-skinned, the other dark-skinned,

she tells of exclusion but also of courage and resistance. As progressive as this topic was in the children's and youth literature of the time, the volumes not only reinforce prejudices, but also deliberately ignore some facts. Although the apartheid policy in the USA is described in detail, racism in Austria is only hinted at and not linked to the recent past. According to Aleida Assmann, these omissions, which point to mechanisms of repression that can manifest themselves as „falsification, setting off one side against the other, externalization, blotting out and silence“, were not an isolated case in Austrian (children's and youth) literature. (see Assmann 2006, 180). For a long time in Austria, people denied having any responsibility for the events during the Nazi era and blamed them instead on others, such as Germany. This is also reflected in literature.

Racism, Occupation Period, Postwar Period, Austria, Girls' Book

### **Hartls Beitrag zum kulturellen Gedächtnis**

Ordnet man Gerta Hartls Bände in die zeitgeschichtliche Jugendliteratur ein, also in jene Literatur, deren Geschichten vor einem konkreten zeitgeschichtlichen Hintergrund spielen bzw. Zeitgeschichte thematisieren (siehe Dahrendorf 1997, 207), kann diese auch als ein Teil des „kommunikativen Gedächtnisses“, wie es Jan Assmann definiert, verstanden werden. Assmann spricht dabei von „Geschichtserfahrungen im Rahmen individueller Biographien, [...] lebendigen Erinnerungen in organischen Gedächtnissen, Erfahrungen und Hörensagen“ (Assmann 2005, 56) im Rahmen von drei bis vier Generationen, also innerhalb von 80 bis 100 Jahren. Das „kulturelle Gedächtnis“ dagegen vereint jene Erinnerungen, die für die Identität der eigenen Gesellschaft wichtig sind. Das „kollektive Gedächtnis“ wiederum ist laut Aleida Assmann Teil des „kommunikativen Gedächtnis“, umfasst generationsübergreifende Erinnerungen und bezieht sich auf ein politisches Kollektiv, deshalb kann man es auch als ein eher einheitliches politisches Gedächtnis beschreiben. (Assmann/Frevert 1999, 41f.). Die Erinnerungen eines Kollektivs sind dort gespeichert, beziehen sich auf dessen nationales Geschichtsverständnis und sind verknüpft mit den jeweiligen Strategien der Selbstdarstellung.

### **Gerta Hartl**

Gerta Hartl wurde 1910 in Mostar (Jugoslawien) als Tochter des Oberst Maximilian Fuchs und seiner Ehefrau Valerie geboren. Ihr Ehemann Hans Hartl (geb. 1904), Diplomingenieur, war ebenfalls schriftstellerisch tätig und publizierte ne-

ben technischer Fachliteratur Romane, Lyrik und Essays. Ab 1945 verfasste sie Feuilletons, Kinder- und Jugendbücher, Essays, Märchen, phantastische Erzählungen, Biographien, Kurzgeschichten, Lyrik, Rundfunk- und Fernsehspiele. Außerdem arbeitete sie an zahlreichen Zeitschriften für Erwachsene und Kinder im In- und Ausland mit. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, unter anderen 1975 den Professorentitel und 1986 das Österreichische Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft. (siehe auch Blumesberger 2014).

Hinsichtlich der Aufarbeitung der österreichischen Vergangenheit waren Gerta Hartls 1974 publizierter Roman *Herbst ohne Sommer*, der von der durch Politik unerfüllbaren Liebe zwischen Lilly und Alex handelt und schließlich aufgrund politischer Unwissenheit und Fanatismus zum Selbstmord des jungen Mannes führt, und ihr 1980 erstmals erschienenen Werk *Frisches Gras auf verbrannter Erde* ein größerer Erfolg. Die Rahmenerzählung des letztgenannten Werks umfasst nicht mal zwei Buchseiten und schildert kurz das Hissen der österreichischen Fahne im Jahr 1955. Der Rest des Bandes ist ein Rückblick auf das Leben von Agnes, die wohlbehütet aufwächst, wobei jedoch schon bald die nationalsozialistische Politik und der Zweite Weltkrieg alles verändern. Die Eltern sind gegen Hitler eingestellt, die Mutter büßt dafür mit dem Leben und auch der Vater wird entlassen. Agnes verliert jedoch nie den Mut. Hartl schildert aus der Sicht eines Kindes sehr sensibel Unsicherheiten, wem noch zu trauen ist, Ungerechtigkeiten, Antisemitismus, aber auch das Mitläufertum und verweist auch auf all jene, deren politische Haltungen sich ständig ändern.

1993 starb Gerta Hartl in Wien.

### Die Reihe *Kleines Herz*

Wie auch bei den weiteren Bänden beginnt der erste 1958 erschienene Band *Kleines Herz – Weite Welt* mit einer Reiseszene. Die 14-jährige, in der Schweiz geborene und in Österreich aufgewachsene Doris befindet sich auf einem Schiff in Richtung Amerika, um endlich ihren Vater kennen zu lernen. Danach wird rückblickend ihr Leben ab ihrem fünften Lebensjahr in Wien erzählt. In einer Schlüsselszene wird ihr beim Baden erstmals ihre dunkle Haut bewusst, mit der sie sich nicht anfreunden kann. Später ruft sie vor dem Spiegel stehend aus: „Schrecklich! Abscheulich! Unmöglich sehe ich aus!“ (*Kleines Herz – Weite Welt*, 36). Statt ihr Halt und Unterstützung zu geben, kommentiert dies ihre Tante Anna Gasselhuber ironisch: „Da kannst du dich bei deinem Vater bedanken!“. Nicht direkt ausgesprochen, aber angedeutet, wird dabei das Unverständnis, warum sich Marianne, ihre blonde hellhäutige Schwester, einen „Neger“ als Mann nahm. Zum ersten Mal lernt Doris Rassismus



kennen, als einer blonden Klassenkameradin nicht mehr erlaubt wird, neben ihr zu sitzen. Nur bei der angeblich schmutzigen Mathilde Stocker erhebt niemand Einspruch, und Judith Steiner, ein jüdisches Mädchen, lädt Doris sogar zu sich nach Hause ein. Deren Familie wandert jedoch bald nach Palästina aus. Selbst die Hausärztin, Frau Doktor Neubauer, die die kranke Doris besucht, denkt mitleidsvoll: „Du meine Güte, das ist ja ein Negermischling“. (*Kleines Herz – Weite Welt*, 25). Sie ist es, die mit dem Vater von Doris, Dr. Dick Dawes, einem Kinderarzt und Vorstand eines Krankenhauses für schwarze Kinder in den USA, Kontakt aufnimmt. Doris beginnt einen regen Briefwechsel mit ihm. Gleichzeitig startet in der Schule ein Rivalitätskampf mit der so genannten „weißen“ Doris, hellhäutig und hellblond. Dennoch klettert Doris mit ihr zusammen verbotenerweise in eine zerbombte Villa, stürzt ab und verletzt sich. Diese Szene, einer der wenigen Hinweise auf den vorangegangenen Zweiten Weltkrieg, kann ebenfalls als Schlüsselszene betrachtet werden, denn trotz der Verletzungen und des darauffolgenden Krankenhausaufenthalts wendet sich für Doris nun alles zum Besseren. Sie gewinnt nicht nur mit der „weißen“ Doris eine Freundin, die ihr gesteht, manchmal auf ihren Sonderstatus eifersüchtig zu sein, sondern erhält zu ihrem 14. Geburtstag von der Tante auch das lang ersehnte Tagebuch ihrer Mutter. Dem entnimmt sie, dass sich die Eltern in einem Krankenhaus, in dem ihre Mutter Krankenschwester und ihr Vater Arzt waren, kennengelernt haben. Der erste Band umfasst neun Jahre des Lebens von Doris und endet damit, dass sie sich wieder an Bord des Schiffes befindet. Der Band verweist deutlich auf die immer noch schwelende antisemitische und rassistische Stimmung im Nachkriegswien. Die eigene Tante, die Lehrkräfte, die Mitschülerinnen und sogar die wohlwollende Hausärztin haben Vorurteile, wenn nicht gar eine deutliche Abneigung gegen dunkelhäutige Menschen. Im zweiten Band *Kleines Herz – Fernes Ziel*, 1965, sieben Jahre nach dem ersten Band erschienen, liest man unter der Überschrift „Der Schluß wurde zum Anfang“:

Als ich die Geschichte der kleinen, dunkelhäutigen Doris Dawe in dem Buche ‚Kleines Herz – Weite Welt‘ erzählte, flogen ihr alle Herzen zu. Kaum eine der Leserinnen war damit einverstanden, daß die Geschichte mit Doris‘ Ausfahrt aus dem Hafen von Neapel zu Ende sein sollte. Sie alle wollten wissen, wie es ihr in Amerika erging. Doch hätte ich von den weiteren Erlebnissen des Mädchens Doris nicht berichten können, wenn mir nicht Dr. Alexander Lenard<sup>1</sup> dabei geholfen hätte. Er, der seit zwanzig Jahren im grünen Tal von Donna Irma in Brasilien lebt und nahezu jedes Jahr nach Nordamerika fliegt, um dort an den verschiedensten Schulen Vorträge zu halten, ist meiner Doris immer wieder begegnet und hat mir alles genau berichtet. Ihm ist es zu verdanken, daß aus dem Schluß des ersten Buches der Anfang eines zweiten werden konnte. (*Kleines Herz – Fernes Ziel*, 5)

Dieser Band schließt nahtlos an den ersten an. Doris steht allein an der Reling des Ozeanriesen „Garibaldi“. Bereits in der ersten Nacht wird Doris als „Nigger“

beschimpft, als ihre Kabinenmitbenutzerin erkennt, dass das „Austrian Girl“, mit dem sie sich in der Dunkelheit so nett unterhalten hat, eine dunkle Haut hat. Auch scheinbar gut gemeinte Gespräche mit anderen Passagieren zeigen rassistische Vorurteile. Hartl gibt einen Rückblick auf das Leben Dr. Dawes', der in Docksville in einem so genannten „Negerviertel“ leben muss und dem beispielsweise der Zutritt zu einem Aussichtscafé nur im Notfall gestattet wird, nämlich um einem schwarzen Mädchen zu helfen, das sich an der Kaffeemaschine verbrüht hatte. Er holt die kleine Rebecca aus Mitleid zu sich und lässt sie zur Krankenschwester ausbilden. Später heiratet er sie sogar, mehr aus Einsamkeit und auf Drängen seiner Tochter als aus Liebe. Seine erste Frau, Doris' früh verstorbene Mutter Marianne, kann er nie vergessen. So sehr sich Dawes auf die Ankunft seiner Tochter freut, so sehr fürchtet er die Apartheitspolitik in den Südstaaten. Doris lernt im College Jim kennen, der aus einer reichen und sehr rassistisch eingestellten Familie stammt. Er stellt sich mehrmals schützend vor Doris, aber vor allem deshalb, weil sie eine weiße Mutter hatte. Die Aussage Jims „Sich für einen echten Nigger einzusetzen finde ich überflüssig“ (*Kleines Herz – Fernes Ziel*, 88), spricht für sich. Doris lernt Rassenhass am eigenen Leib kennen. Als ein Freund von Dr. Dawes, ebenfalls Arzt, von deutschen Siedlungen in Brasilien schwärmt, da es dort keine Rassenunterschiede gibt, eröffnen sich ihr neue Perspektiven. Sie folgt ihm nach Brasilien, um dort in seiner Ordination zu arbeiten und seinen Kindern Deutsch beizubringen. In Santa Catarina findet sie eine nette deutschsprechende Gemeinde vor.<sup>2</sup> Von Rassentrennung ist hier nichts zu bemerken.

Auch der zweite Band vermittelt den Leser\*innen einen Eindruck von Rassismus. So meint eine Gesprächspartnerin am Schiff beiläufig zur tief getroffenen Doris: „Da wird dein Vater wohl ein amerikanischer Negersoldat gewesen sein! Der Krieg hat so manches mit sich gebracht. Oder war deine Mutter eine Revuetänzerin wie die Josephine Baker? Es gibt ja so viele schwarze Tänzerinnen und Sängerinnen.“ (*Kleines Herz – Fernes Ziel*, 13). Als Doris entgegnet, „Meine Mutter war blond und sie hatte eine schneeweiße Haut“, fragt die Dame entrüstet, „Und trotzdem hat sie deinen Vater geheiratet?“ (ebd., 30) Hier wird deutlich, dass schwarze „Besatzungskinder“ als „Kriegskollateralschäden“ wahrgenommen wurden und es undenkbar war, dass eine weiße attraktive Frau freiwillig eine Beziehung mit einem schwarzen Mann eingeht. Aber auch Dawes wird von der schwarzen Bevölkerung zum Teil verachtet, obwohl er sich für sie einsetzt und sie medizinisch versorgt, einerseits wegen seines relativen Reichtums, aber auch aufgrund seiner Ehe mit einer weißen Frau. Interessant ist auch, dass die schwarze Haushälterin Ella weit weniger positiv geschildert wird, nämlich als dick, träge und etwas langsam im Denken. Auch einige andere schwarze Personen werden als kleinkriminell und zerlumpt geschildert.

In diesem Band kommt auch erstmals das Kampflied vor, das sich durch alle Bände zieht:

Ich war in Mississippi,  
das war der Mühe wert.  
Der Boß schläft dort im Federbett,  
der Nigger auf der Erd'.  
Ich war in Carolina  
mit meinem Reisesack.  
Der Schwarze klopft dort Steine,  
der Farmer raucht Tobak ...  
Und an den Himmelstoren  
Wird's auch nicht anders sein,  
Sankt Petrus läßt die Mohren  
Ins Himmelsreich nicht ein ... (*Kleines Herz – Fernes Ziel*, 124)

Drei Jahre später, 1968, erschien der dritte Band *Kleines Herz – Kleines Glück*. Hartl schreibt im Vorwort „Dreimal Doris“:

Als wir uns von Doris Dawes das erste Mal verabschiedeten, da fuhr sie in die *weite Welt*. [...] Als wir Doris das zweite Mal allein ließen, wußten wir sie in einem Land, in dem jeder so schwarz und so weiß sein kann, wie er nur will. Und wenn einer halb weiß und halb schwarz ist wie unsere Doris, so braucht er sich dort auch keinen Kummer zu machen. [...] Aber das kleine Herz fand auch dort im grünen Tal von Santa Catarina keine Ruhe. Es mußte noch einen steilen Weg gehen, bis es endlich das *kleine Glück* fand, das es so sehr wünschte. (*Kleines Herz – Kleines Glück*, 5)

Doris ist nach eineinhalb Jahren in Brasilien wieder nach Wien zurückgekommen und arbeitet in der Ordination von Dr. Neubauer, der ehemaligen Hausärztin. Rassistische Bemerkungen sind an der Tagesordnung. Bei einem Faschingsfest erscheint sie als „Kaffee aus Brasilien“ und erntet entsetzte Blicke, als sie schließlich ihr schwarzes Gesicht zeigt. Provokant trägt sie das oben schon zitierte Lied mit einigen weiteren Strophen vor. Parallel dazu wird geschildert, dass auch ihr Vater weiterhin mit Vorurteilen zu kämpfen hat. Das neue Gesetz, dass Schwarze nun in jedem Lokal bedient werden müssen, führt dazu, dass ein Kellner in einem Restaurant meint: „Das Gesetz schreibt uns vor, Neger zu bedienen. [...] Aber es gibt kein Gesetz [...], das uns vorschreibt, Weiße zu bedienen, die so tief gesunken sind, daß sie mit Negern zur Nacht essen.“ (*Kleines Herz – Kleines Glück*, 34)

Dass der Kampf zwischen Schwarz und Weiß in den USA weiterhin erbittert geführt wird, zeigt die Szene, als die als naiv geschilderte Haushälterin Ella in einen Kampf zwischen Schwarze und Weiße gerät und erschossen wird. Auch in der Familie von Jim hat sich nicht viel geändert. Er soll Patty, eine reiche, schöne,

honigblonde Amerikanerin heiraten. Doch Jim kann Doris nicht vergessen. Als er seiner Mutter beichtet, immer noch mit ihr in Kontakt zu sein, ist diese entsetzt. Am Rande werden immer wieder auch Religionsfragen erörtert. Bereits im zweiten Band ist Doris über die unterschiedlichen Sekten in den USA überrascht und schwört sich, Katholikin bleiben zu wollen, obwohl ihr Vater einer protestantischen „Negerkirche“ angehört. Im dritten Band wiederum tritt eine befreundete Japanerin zum Katholizismus über.

Jim überrascht Doris schließlich mit einem Besuch in Wien. Das Buch endet wieder mit einer Reise, Doris fliegt erneut zu ihrem Vater.

Mit einem Abstand von fünf Jahren erschien 1973 der vierte Band mit dem Titel *Kleines Herz – Klare Sicht*. Er beginnt mit dem „Die Welt nahm sie zur Kenntnis“ betitelten Vorwort: „Das Mädchen Doris Dawes hat ein ungewöhnlich schwer zu bewältigendes Schicksal“ (*Kleines Herz – Klare Sicht*, 5). Heute mutet diese Formulierung befremdlich an, für Gerta Hartl bzw. für die damalige Zeit war dies jedoch recht innovativ, denn zum ersten Mal wurde auf die Schwierigkeit, in dem rassistischen Klima der Nachkriegszeit als schwarzer Mensch als gleichwertig akzeptiert zu werden, hingewiesen. So heißt es weiter im Vorwort:

Daß sie es so menschlich, so tapfer bewältigt, hat ihr die Sympathie ungezählter Leser in aller Welt eingetragen. Sie fand in Dublin ebenso viel Anteilnahme wie im südafrikanischen Port Elizabeth. Man brachte ihr in England, Holland, Italien so große Sympathien entgegen, daß man ihre Lebensgeschichte zum Teil in die jeweilige Landessprache übersetzte. Das Schicksal Doris Dawes' diskutierten junge Mädchen im Rahmen der UNICEF in München, und die Brasilianische Botschaft in Wien bedachte sie mit lobender Anerkennung. (*Kleines Herz – Klare Sicht*, 5)

Der vierte Band knüpft wieder genau am Ende des vorigen an. Doris sitzt im Flugzeug Richtung USA, wo sie ihren Vater und Jim Hoper besuchen möchte. Die Haltung der Familie Hoper hat sich nicht geändert. Schwarze werden als minderwertig angesehen und nur als Hausangestellte geduldet. Jims Mutter Helen Hoper herrscht ihren Sohn an: „Du weißt doch wohl, daß eine Negerin für unsere Familie untragbar ist, daß dein Vater sie niemals über die Schwelle lassen würde. Uns wirst du nicht mehr ändern.“ (*Kleines Herz – Klare Sicht*, 113). Der letzte Satz lässt vermuten, dass sich allgemein das politische Klima verbessert zu haben scheint. Jim hält trotzdem weiterhin fest zu Doris, obwohl sich für die beiden keine Lösung abzeichnet. Rebekka, die zweite Frau von Dr. Dawes, hasst die Weißen. Sie hat sogar das Buch *Onkel Toms Hütte*, das Dick Dawes Doris als Lektüre empfiehlt, weggegeben. Als sie danach gefragt wird, antwortet sie kampfeslustig:

Das habe ich längst weggeworfen. [...] Es soll keine Verwirrung anstiften und keine falschen Hoffnungen wecken. Onkel Tom war, wenn es ihn jemals gegeben hat, ein dummer

alter Mann mit einer Sklavenseele. Außerdem finde ich, daß, wenn einer den Weißen so hingebungsvoll dient wie er, die Mißhandlungen, die er hinnehmen mußte, mehr als verdient sind“ (*Kleines Herz – Klare Sicht*, 69)

Doris kann auch nicht mehr nach Brasilien entfliehen, denn Dr. Santos ist inzwischen verstorben. In dieser scheinbar ausweglosen Situation lässt Hartl einen Deus ex machina auftreten. Jims Bruder Jerry droht nach einer Kriegsverletzung der Verlust eines Beins. Durch das Eingreifen von Dr. Dawes und die damit verbundene bessere medizinische Behandlung wird Jerry wieder gesund, was die Situation zwischen den Familien etwas entspannt. Eine langsame Entspannung der politischen Situation wird auch daran sichtbar, dass die schwarze Köchin von Dr. Dawes ihr „Mischlingskind“ vor die Tür legt, denn es erwarten sie sowohl von weißen als auch schwarzen Menschen große Schwierigkeiten. Durch dieses Kind beginnt auch Rebekka umzudenken und von ihrem fanatischen Hass gegen die weiße Bevölkerung abzulassen. Eine Einladung zum Abendessen bei der Familie Hoper endet für Jim und Doris jedoch in einem Fiasko, denn Jims Vater bleibt bei seiner ablehnenden Haltung und akzeptiert „den Nigger“ nicht. Doris ist von der Demütigung so aufgewühlt, dass sie drei Beruhigungspillen schluckt, nicht um Selbstmord zu begehen, sondern um endlich schlafen und danach wieder klar denken zu können. Als Dawes davon erfährt, wird ihm bewusst, dass er seine Tochter nicht länger bei sich behalten darf. Auch Jim wird bewusst, dass Wien die wirkliche Heimat von Doris ist. Er steht weiterhin zu Doris, unterstützt von seinem Bruder Jerry, der seine Eltern überzeugt, Jim so viel Geld auszubezahlen, dass er sich mit Doris ein gemeinsames Leben aufbauen kann. Doris und Jim heiraten schließlich in New York und fliegen anschließend gemeinsam nach Wien. Beim Besuch von *Madame Butterfly* in der Staatsoper mit internationaler Besetzung fragt sich Doris, warum es eigentlich noch immer keine „Vereinigten Staaten von Europa“ oder „Vereinigte Staaten der Welt“ gibt. (*Kleines Herz – Klare Sicht*, 174). Damit endet dieser Band. Der fünfte Band *Kleines Herz – neuerWeg* erschien 1977, vier Jahre nach dem vierten, und knüpft mit den einleitenden Worten unter dem Titel „Die Welt dreht sich weiter“ daran an:

Wo war es nur, wo wir Doris Dawes – Verzeihung Doris Hoper – zum letzten Mal begegnet sind? [...] Wie lange mag das nun her sein? Fünf Jahre, zehn oder gar schon fünfzehn? Aber die Welt zählt nicht die Jahre, sie dreht sich nach dem Willen ihres Schöpfers weiter und weiter. Und jedes neue Erdenkind hat sein Schicksal, seine Freuden, seine Leiden, sein Glück, seinen Kummer, solange sich diese alte Erde dreht. Und darum möchte ich hier die Geschichte von Doris' Kindern Renate und Beate erzählen, den Zwillingsgeschwistern, die einander so wenig ähnlich sind. (*Kleines Herz – NeuerWeg*, 5)

Auch dieser Band beginnt mit einer Reise, nämlich mit einer Szene am Flughafen. Gleich darauf springt die Erzählung zur Geburt der Zwillinge Beate und Renate. Renate kommt „grünlich-braun“ zur Welt, Beate rosig mit einem blonden Schopf. Die Zeiten scheinen sich geändert zu haben, denn jetzt wird eher das dunkle Kind bewundert. Das schon in den vorigen Bänden zitierte Lied kommt auch hier wieder vor, da es inzwischen die beiden Mädchen hören möchten. Die Familie Hoper wohnt in Wien am Rooseveltplatz in der Nähe der Votivkirche. Renate wird im Kindergarten manchmal gehänselt, ist jedoch schauspielerisch begabt und darf bald kleine Rollen bei Aufführungen übernehmen, allerdings muss sie das „Hofnegerlein“ spielen. Renate hat damit vorerst kein Problem, sie steht gerne im Mittelpunkt. Jim arbeitete als Holzhändler, die Familie scheint recht glücklich zu sein. Als die Mädchen in die Schule kommen, stiftet das ungleiche Aussehen der Zwillinge zunächst nur Verwirrung, bald jedoch kommt es zu rassistischen Aussagen. Renate, der immer wieder „Negerin“ nachgerufen wird, nimmt ihr Anderssein zunächst jedoch gelassen hin. Die Mutter der Sitznachbarin Renates erkundigt sich über die Familienverhältnisse und kommt zu dem Schluss über Doris: „Ein Besatzungskind also“. Es klingt abwertend, und sie beschließt blitzschnell, den Umgang der Kinder zu unterbinden“. (*Kleines Herz – NeuerWeg*, 56). Interessant ist der Auftritt einer Frau Prof. Käthe Recht<sup>3</sup>, die eine Theatergruppe leitet und sich vor allem für Renate einsetzt, damit sie wieder Rollen spielen kann, denn schwarzen Kindern sind zahlreiche Rollen wie Feen und Prinzessinnen verwehrt. Doris erzählt Käthe Recht ihre Lebensgeschichte, ein geschickter Trick, denn so erfahren auch die Leser\*innen, die die ersten Bände nicht kennen, was bei dem großen Zeitabstand nicht verwunderlich ist, viel über Doris. Das Theaterstück heißt wie der erste Band der Reihe *Kleines Herz – Weite Welt*.

Auch in diesem Band wird der Rassenhass immer wieder angesprochen. Aufgrund einer längeren Krankheit weiß die überhebliche Schulkollegin Polly nichts von der Schwester Beates und schimpft über das „Negergesindel“. Beate ist entrüstet, besucht sie und singt ihr das schon mehrmals zitierte Lied trotzig vor. Auch Dr. Dawes spielt in diesem Band erneut eine wichtige Rolle. Er besucht seine Tochter in Wien und bittet darauf die Familie seines Schwiegersohns um Geld, da er erkennt, wie wichtig es für den überarbeiteten Jim wäre, eine Farm kaufen zu können. Die Mutter Jims will nach wie vor nichts von der schwarzen Schwiegertochter und Enkelin wissen, sie zahlt jedoch das Erbe von Jims Vater aus. Schließlich lädt sie die beiden Mädchen doch zu sich ein. Renate ist tief getroffen, als sie erkennt, dass ihr das schauspielerische Talent nichts nützt, da ihr durch ihre Hautfarbe einige Rollen verwehrt bleiben. Auch dass Piero, ein italienischer Mitschüler, mit dem sich Renate angefreundet hat, sich vermehrt Beate zuwendet, verletzt sie sehr. Sie verliert

die Beherrschung, als es darum geht, wer in Amerika beim schwarzen Großvater und wer bei der weißen Großmutter wohnen wird:

„Ich würde lieber beim Grandy wohnen“, sagt Beate.

„Aber gerade du wirst bei unserer weißen Großmutter wohnen“, Renate spricht völlig ruhig, „und ich werde im Negerviertel hausen. Denn du“, Renate wird lauter, „du bist ja weiß und schön und lieb und gut. Aber ich“, schreit Renate, „ich bin schwarz und häßlich und böse! Ich bin ein Nigger! Ein Nigger, ja ein Nigger!“

„Aber Kind.“ Doris will nach Renates Hand greifen, aber sie stößt sie zurück. „ich darf nicht Theater spielen, denn Feen und Damen und Engel sind weiß und haben blonde Haare.“

Jetzt versucht Jim Hoper, Renate zu beruhigen. „Laßt mich in Ruhe! Ich will euch nicht! Ich will niemand, weil mich auch niemand mag. „Dann kommt eben Beate“, ja das hat Piero gesagt!“. Ein Weinkampf schüttelt Renates Körper. Doris versucht sie ins Bett zu bringen, aber sie läßt sich nicht anrühren. Dann aber springt sie auf, läuft in ihr Zimmer, schlägt die Tür hinter sich zu und sperrt sie ab.

„Laß sie“, spricht Doris ihrem Mann zu.

„Laß sie, beschwichtigt sie die erschrockene Beate. „Sie ist zu lange auf der Sonnenseite gestanden. Aber ohne Kummer und Leid wird niemand erwachsen.“ (Kleines Herz – Neuer Weg, 146)

Der sechste und letzte Band *Kleines Herz – frischer Mut* erschien 1978 ohne einleitende Worte. Die erste Szene schildert den Umzug der Familie aufs Land, zwei Autostunden von Wien entfernt. Die beiden Mädchen bleiben in der Wiener Wohnung, um es nicht zu weit zur Schule zu haben, betreut von einer Nachbarin. Weniger positiv verläuft der Besuch der Mädchen bei der Großmutter in Amerika. Neben Jim ist nur sein Bruder Jerry, dem Dr. Dawes das Bein gerettet hat, offen für die Gleichberechtigung der Schwarzen. Als Jerry Renate den Reitdress seiner schönen platinblonden Frau Lana borgen möchte, antwortet diese: „Du denkst doch nicht, dass ich den Reitdress wieder anziehen werde, wenn ihn diese Renate abgelegt hat. [...] Du weißt, Jerry, daß mir eine schwarze Haut Übelkeiten macht.“ (*Kleines Herz – frischer Mut*, 25).

Jerrys Beschwichtigung klingt jedoch aus heutiger Sicht kaum besser:

„So schwarz ist Renate auch wieder nicht“, versucht Jerry seine Nichte zu verteidigen. „Schließlich hat sie drei weiße Großeltern, die Hopers und Doc Dawes erste Frau.“ „Aber der schwarze Doc hat sich bei ihr restlos durchgesetzt.“ „Wenn schon! Du weißt doch wieviel ich ihm verdanke! (Kleines Herz – frischer Mut, 25)

Auch die Bekannten der Hopers, die Familie Marshall, stehen Renate sehr ablehnend gegenüber:

Auch bei Marshalls sind Neger keine Menschen. Mag man auch die Gesetze vielfach geändert haben, mögen Schwarze sogar im Weißen Haus sitzen, bei den selbstbewussten reichen Marshalls zählt das so wenig wie bei Helen Hoper. „Und die Zwillingsschwester?“

kommt nun eine unangenehme Frage auf die Grandmother zu. „Sieht der Mutter ähnlich.“ Die Feststellung hört sich wie das Gerichtsurteil auf lebenslängliches Zuchthaus an“ (*Kleines Herz – frischer Mut*, 27)

Wieder zurück in Wien besuchen die Zwillinge erneut die internationale Schule. Beate vertont die Gedichte ihrer Mutter, Renate hat mit dem Tanzen anhaltenden Erfolg. Hartl spricht in diesem Band weitere gesellschaftliche Probleme an und warnt dabei die jungen Leser\*innen. So wird die Mitschülerin Marie Johanson, eine Dänin, die einen „Perser oder so etwas ähnliches“ (*Kleines Herz – frischer Mut*, 73) zum Freund hat, anscheinend in ein Bordell verschleppt, und die verschlossene Mitschülerin Berta Ganglmayer entpuppt sich als Tochter eines Alkoholikers und einer nervenkranken Mutter. Hartl thematisiert in diesem Band auch die Ausgrenzung von Menschen, sie lässt die bodenständige Berta zu Beate sagen:

Zum Allon Löwy sagen sie Jud und zum Nono Katzlmacher und zu dir Negerin. Und zu mir sagen sie eben Spitzmaus und Proletin, und niemand meint es gut mit uns. [...] Du wirst es auch nicht immer gut haben mit deiner dunklen Haut. Sicher nicht! Aber man muß sich durchbeißen und muß wissen was man will. (*Kleines Herz – frischer Mut*, 114).

Berta wird für Renate zu einer Vertrauensperson, der sie gesteht, dass sie gar nicht mehr tanzen, sondern lieber auf der Farm ihrer Großeltern in den USA arbeiten möchte, unter anderem auch weil sie an der Versöhnung zwischen Schwarz und Weiß mitwirken will.

Das Ende des Bandes und somit der Reihe zeigt gewisse Perspektiven für alle Protagonist\*innen auf. Jim ist auf seiner Farm glücklich, Doris wird in Zukunft in einer Villa in ihrer Nachbarschaft Führungen auf Englisch geben, Renate wird überraschenderweise von Helen Hoper eingeladen, auf der Farm zu arbeiten, und Beate geht mit Pietro nach Italien und erlernt das Uhrmacherhandwerk, um in den Familienbetrieb eintreten zu können.

## Historischer Kontext

Auffällig ist in bei Hartl, dass sie die Apartheitspolitik in den USA in den Vordergrund rückt und dafür das Thema der „Besatzungskinder“, das zu dieser Zeit noch tabuisiert ist, in Österreich aber eine Rolle spielt, nicht aufgreift, sondern verdrängt. Etwa 20.000 Kinder, die eine einheimische Frau zur Mutter und einen „Besatzungssoldaten“ aus den USA, der Sowjetunion, Großbritannien oder Frankreich zum Vater haben, wurden zwischen 1945 und 1955 in Österreich geboren, schätzt Mechthild Rawert. Stelzl-Marx und Satjukow gehen sogar von 30.000 Kindern aus. (Stelzl-Marx/Satjukow 2015, 11) Bei den meisten steht in der Ge-



burtsurkunde „Vater unbekannt“. (vgl. Rawert 2016, 9). In vielen Fällen waren die Väter schon in ihre Heimatländer zurückgekehrt, bevor die Kinder geboren wurden. Im kollektiven Gedächtnis sind die Schicksale dieser Kinder kaum präsent, so Rawert (ebd.) „Erstaunlicherweise bleibt die Geschichte der Mütter in den lebensgeschichtlichen Erinnerungen vieler Besatzungskinder ziemlich blass“. (Kleinau/Mochmann 2016, 23) Sie werden oft als tüchtige und hart arbeitende Frauen geschildert, die wegen ihrer unehelichen Kinder oft Diffamierungen, Armut und soziale Ausgrenzung ertragen mussten. (ebd.) Viele Kinder erfuhren nichts von ihren wirklichen Vätern, vor allem dann, wenn sie während einer Vergewaltigung gezeugt worden waren.

Obwohl nur zwei Prozent dieser Kinder eine dunkle Hautfarbe hatten, erhielten sie die Aufmerksamkeit der Presse und der Politik. (vgl. auch Hackenesch 2016, 115). Viele von ihnen wurden von ihren Müttern abgelehnt und zur Adoption freigegeben bzw. in diversen Institutionen untergebracht. Miriam Gebhardt konnte in ihren Forschungsarbeiten nachweisen, dass Müttern von schwarzen Babys öfters geglaubt wurde, dass sie vergewaltigt worden waren, denn man nahm nicht an, dass die Verbindung zu schwarzen Soldaten freiwillig erfolgt sein könnte. (vgl. Gebhardt 2015). Dieses Vorurteil spricht auch Hartl im zweiten Band ihrer Reihe an. Oft wurden „Mischlingskinder“ von den Verwandten der Frau sowie von den Ehemännern, die im Krieg waren, nicht anerkannt, denn ein Vertuschen des „Fehltritts“ war ja nicht möglich. In den Jahren des Wiederaufbaus wurden die Schicksale von „Besatzungskindern“ verdrängt und kaum thematisiert, vor allem „Mischlingskinder“ wurden als nicht integrierbar gesehen und tabuisiert. (vgl. Bauer 2015, 193). Das zeigt sich auch bei den Forschungen von Ingrid Bauer über amerikanische und britische „Besatzungskinder“, wo man sich an schwarze Kinder nicht erinnern konnte. (vgl. Bauer 2015, 194). Der gesellschaftliche Druck auf Frauen war so groß, dass sie auch selbst oft das Kind ablehnten. Die sogenannte „Auslandsadoption“ war ein Weg, die ungewollten dunkelhäutigen Kinder unvorbereitet nach Übersee zu schicken. Lebensberichte zeigen, dass schwarze Kinder oft als Attraktion galten und zum Beispiel die Gäste im familieneigenen Lokal unterhalten mussten und gezwungen wurden zu singen, zu jodeln und Akkordeon zu spielen. (vgl. auch Fritz/Krammer/Rohrbach/Wahl 2015, 215). Oral-History-Interviews von Zeitzeug\*innen zeigen einerseits die Ablehnung der dunkelhäutigen Kinder und den Versuch, ihr Aussehen den weißen Kindern anzupassen, indem ihnen zum Beispiel die Haare kurz geschnitten wurden, andererseits aber auch die Exotisierung des „Negerburli in der Lederhose“. (vgl. Bauer 2015, 200).

Langzeitstudien zeigen, dass viele dieser Kinder ihr ganzes Leben an psychischen Störungen litten und auch im hohen Alter noch leiden, hervorgerufen durch Bezugswechsel, Missbrauchs- und Vernachlässigungserfahrungen, Stigmatisierungen

und Diskriminierungen. (vgl. Kaiser/Glaesner 2016, 139). Auch wenn die Erfahrungen nicht bei allen Menschen gravierende Auswirkungen hatten, hinterließen sie Spuren, wie etwa auch bei dem 1946 als Sohn eines afroamerikanischen Vaters und einer österreichischen Mutter in Oberösterreich geborenen Helmut Köglberger, der bei seiner Großmutter und Tante am Land aufwuchs und schließlich zur „schwarzen Perle“ des Fußballs wurde. Er lernte seinen Vater nie kennen, das Verhältnis zu seiner Mutter war schlecht. „Die Bauern waren von mir nicht gerade begeistert. Es war ja nicht so, dass nach dem Krieg die vielen Nazis sofort ihre Einstellung geändert hätten.“, so der 2018 verstorbene Köglberger. (Bauer 2018) „Die deutsche (und auch österreichische, Anm. SB). Nachkriegsgesellschaft war mit Kriegsende nicht auf einmal vom Rassismus kuriert worden“, schreibt auch Gebhardt. (vgl. Gebhardt, 2015, 80).

Die mediale Auseinandersetzung mit „Besatzungskindern“ begann genau zu dem Zeitpunkt als diese Kinder öffentlich sichtbar wurden, nämlich bei ihrem Schuleintritt. 1952 erschien in Deutschland der Film *Toxi* mit einem fünfjährigen schwarzen Mädchen in der Hauptrolle, dessen Mutter gestorben und dessen Vater in die USA zurückgekehrt ist. Nach mehreren Abenteuern löst sich alles in Wohlgefallen auf, denn zu Weihnachten kommt der Vater des Mädchens nach Deutschland und holt es sich zu sich in die USA. (vgl. Brauerhoch 2015). Der erfolgreiche Film hinterlässt heute einen bitteren Nachgeschmack, denn ebenso wie in den Bänden Gerta Hartls werden Vorurteile nicht wirklich hinterfragt, stattdessen wurde sehr stark zwischen Schwarz und Weiß polarisiert. 1956 gab der Süddeutsche Rundfunk einen Dokumentarfilm in Auftrag, der unter dem Titel „Toxi lebt anders“ die Realität von in Deutschland lebenden Besatzungskindern von weißen Müttern und schwarzen Vätern darstellen sollte, es wurden jedoch vor allem Sozialhilfeempfänger\*innen gezeigt. Der Film ist laut Brauerhoch durch Unsicherheit gekennzeichnet:

Neben Hilflosigkeit transportiert der Film mittelbar – in Ästhetik der Inszenierung wie in verbalem Kommentar – die nationalsozialistisch geprägte Vorstellung von ‚Asozialität‘ in latenter Kriminalisierung oder Pathologisierung der Verhältnisse und der Frauen. Der ‚Asozialitätsgedanke‘ lebte in der Nachkriegsgeschichte weiter. (Brauerhoch 2015, 352)

Die Toxi verkörpernde Schauspielerin Elfi Fiegert, selbst ein „Besatzungskind“, hatte mit diesen und mit einigen weiteren Filmen zwar Erfolg, beendete jedoch bald ihre Karriere. Es scheint fast so, als hätte Hartl mit der Figur Renate dieses Schicksal vorweggenommen bzw. es ihrer Protagonistin erspart, indem die dunkelhäutige Renate selbst den Wunsch, Tänzerin zu werden, aufgab.

## Selektives Erinnern – Leerstellen

Zahlreiche Forscher\*innen haben bereits darauf hingewiesen, dass Kinder- und Jugendliteratur, die sich mit dem Thema Holocaust und den Auswirkungen in der Nachkriegszeit befasst, bestimmte Themen überbetont, wie etwa den Widerstand, und einige Aspekte vernachlässigt, wie etwa die Mitschuld eines großen Teils der Bevölkerung. Bereits 1988 verwies Zohar Shavit, Professorin für Cultural Studies, auf die Tatsache, dass die nichtdeutsche Kinder- und Jugendliteratur allmählich versucht, „alle Kapitel der Geschichte des Holocaust zu beschreiben, nichts zu verhindern, nichts zu verstecken, selbst Themen, die sehr schmerzlich und peinlich sind, Themen, die lange Zeit nicht diskutiert wurden, die mancher lieber vergessen hätte.“ (Shavit 1988, 17). Die deutsche Kinder- und Jugendliteratur jedoch zielt ihrer Meinung nach auf das Vergessen ab. „In der Erinnerung werden nur einzelne, ausgewählte Themen wachgehalten, die ein Wunschbild der deutschen Geschichte erzeugen sollen. Alle anderen Themen sind mit Absicht entweder total verdrängt, oder sie stehen nie im Zentrum der Erzählungen.“ (ebd., 17f) In deutschen Werken wird oft die Nachkriegszeit gewählt, „was natürlich vom thematischen Gesichtspunkt her das Leichteste ist, wenn man die peinlichen Themen umgehen will“, so Shavit. (ebd., 21) Für Österreich kann dies ebenso gelten – obwohl man die deutsche und die österreichische Kinder- und Jugendliteratur wegen ihrer unterschiedlichen Erinnerungskulturen differenziert betrachten sollte. Deutsche und Österreicher\*innen werden oft als Opfer dargestellt. „Wenn man die deutsche Kinderliteratur untersucht, bemerkt man, daß die deutschen Kinderbücher stereotype Charakterisierungen benutzen, daß sie Schwarz-weiß-Zeichnung betreiben und nie den Mut haben, die ungeschriebenen Grenzen zu überschreiten“, so Shavit (ebd., 22). Shavit verweist auch auf Stereotypen, die in gut gemeinten Kinderbüchern über den Holocaust weitertransportiert werden. Sie nennt dafür das Beispiel *Damals war es Friedrich*<sup>4</sup> (1961) von Hans Peter Richter, in denen Juden selbstverständlich als reich dargestellt werden, während die deutsche Familie in Armut lebend geschildert wird. Auch das Aussehen der Jüdinnen und Juden wird in den Kinderbüchern stereotyp, oft als klein und dunkelhaarig beschrieben, oft sogar mit einer auffallend großen Nase. Problematisch ist laut Shavit auch die philosemitische Beschreibung der Juden, nämlich als sehr freundlich und überaus großzügig, die Kinder werden als überdurchschnittlich gescheit und begabt geschildert. Das alles trifft beispielsweise auch auf die Schilderung von Judith Steiner, einer Mitschülerin von Doris, in Hartls Bänden, zu. Die überaus freundliche Familie Steiner wohnt in einem geräumigen Haus, bevor sie nach Palästina geht. Malte Dahrendorf sieht in dieser bemühten Haltung um ein positives Bild der jüdischen Figuren eher „einen Ausdruck von Schuldkomplexen bei den

Autoren, auch von Ängsten, eine differenzierte Darstellung von Juden – also inklusive von Schwächen – könnte vielleicht als Antisemitismus ausgelegt werden“. (Dahrendorf 1988, 80).<sup>5</sup>

Stark verkürzt könnte man Zohar Shavits These zusammenfassen, dass selektives Erinnern in der Kinder- und Jugendliteratur eher ein Wunschbild der deutschen Geschichte erzeugen soll als ein Aufarbeiten.<sup>6</sup>

Ein weiteres Problem in den medialen Darstellungen ist die Dämonisierung der Nazis. Sie werden nicht nur unsympathisch, sondern sadistisch und geistig deformiert dargestellt, was den Schluss zulässt, dass normale Deutsche und Österreicher\*innen keine Anhänger gewesen sein konnten. Dazu kommt, dass sich die Österreicher\*innen lange Zeit nicht als Mittäter sondern als erstes Opfer sahen. (siehe auch Scholz 2007, 44f.). NS-Täterschaft, das konnte auch Kerstin Gittinger in ihrer Dissertation nachweisen, ist ein „marginalisiertes und verdrängtes Thema, ist Teil des ‚negativen Gedächtnisses‘ (siehe auch Koselleck 2002) und sperrte sich gegen die Erinnerung aufgrund der belastenden Inhalte.“ (Gittinger 2015, 1). Konzentrationslager oder gar Gaskammern kommen weder in der Kinder- noch in der Jugendliteratur vor. Juden verschwinden einfach. Das gilt aber auch für die Nachkriegszeit, beispielsweise wird bei Hartl nicht erklärt, warum die Familie Steiner auswandert.

„Aus welcher Perspektive auch immer das ‚Dritte Reich‘ erlebt wurde, und welche Konstruktion solchen Erlebens an die Folgegeneration weitergegeben wurde und wird – die Vergangenheit ist noch keinesfalls ‚bewältigt‘“, schreibt von Wietersheim (Wietersheim 2019, 15). Der Umgang mit Schuld, der sich auch in der Kinder- und Jugendliteratur niedergeschlagen hat, war in Ost- und Westdeutschland und wohl auch in Österreich, darauf geht die Autorin nicht explizit ein, unterschiedlich. Gesamtgesellschaftlich gesehen ist die Nachkriegszeit sehr ambivalent zu sehen, einerseits gab es den wirtschaftlichen Aufschwung, andererseits aber auch den Umgang mit der eigenen Vergangenheit zwischen Schuld, Scham, Verdrängung und Leugnung. Die in Wien geborene und auf Umwegen in die USA emigrierte Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973), hat dies in ihrem Werk *Jugend nachher* (1959) anschaulich festgehalten. (siehe Seibert 2012, 232f.). Halbherzige Entnazifizierungsprozeduren und ein sehr konservatives Familien- und Frauenbild prägten Deutschland und Österreich. Auch in der (Jugend-)Literatur waren unterschiedliche Strömungen nebeneinander zu erkennen, einerseits zahlreiche Bücher über eine „heile Welt“, andererseits entdeckte und förderte man in der DDR Exilautor\*innen und nahm sie in den Schulkanon auf. Auch die Schmutz- und Schunddebatte wurde erneut aufgegriffen. Rüdiger Steinlein sieht in den Neuanfängen in der Jugendliteratur einen „Rückzug ins Altbewährte“, bzw. ein „Ausweichen ins Harmlose“ (Steinlein 2008, 313). Das hat natürlich auch da-

mit zu tun, dass die Erwachsenen den Lesestoff für die Kinder- und Jugendlichen auswähl(t)en und dabei gerne auf Bewährtes zurückgreifen, vielleicht auch um evtl. problematischer Literatur aus dem Weg zu gehen.

In ihrer Studie untersuchte von Wietersheim weniger bekannte Werke der 1950er Jahre für 10-14jährige, die unterschiedliche Aspekte der NS-Zeit und der Nachkriegszeit ansprechen, die aber nicht primär über diese Zeit aufklären wollten, sondern eher der Unterhaltung dienten. Sie stellt die Hypothese auf, dass die Gesamtheit der darin „beschwiegenen“ oder auch angesprochenen Aspekte des Nationalsozialismus und seiner Folgen sich in den Phasen des literarischen und gesellschaftlichen Diskurses der Nachkriegsjahre widerspiegelt. (siehe von Wietersheim 2019, 41). Verdrängung, Leugnung der NS-Verbrechen herrschten bis zu den Eichmann- und Auschwitz-Prozessen vor, danach war der Holocaust stärker bewusst und es begann eine Aufarbeitung der Vergangenheit.

Der Begriff „Leerstelle“ kann bedeuten, dass etwas tabuisiert wird, verdrängt oder verleugnet, bzw. wie Zohar Shavit es in ihren Studien immer wieder belegt, so geschickt manipuliert, dass eine neue Geschichte entsteht, die den gesellschaftlichen Bedürfnissen entspricht. Laut Aleida Assmann verschafft das Schweigen dem Opfer für eine Weile Distanz zu dem bedrohenden Trauma (siehe Assmann 2006, 82), was auch der Grund dafür sein mag, dass in Familien oft nicht über Kriegserlebnisse gesprochen wurde und wird, wobei das Schweigen der Täter ihrer Sicherheit und dem Schutz vor Verfolgung dient. „Aus Abwehr, Vergessenwollen und Schweigen resultieren Leerstellen im gesellschaftlichen Diskurs wie in der Literatur“, so von Wietersheim (von Wietersheim 2019, 54). Sie grenzt den Begriff von jenem, den Wolfgang Iser bereits 1970 etabliert hat, ab. Laut Iser können Leser\*innen die Unbestimmtheit eines Texts, die Leerstellen mittels eigener Vorerfahrung auffüllen. (siehe Iser 1994, 228f.). In der Kinder- und Jugendliteratur jedoch, so von Wietersheim, beziehen sich Leerstellen auf grundsätzlich bekannte, wenn auch nicht immer akzeptierte geschichtliche Elemente. Wenn Autoren, gezielt oder vielleicht unbewusst, Schlüsselinformationen zur jüngsten Vergangenheit nicht freigeben, erweisen sie sich als typische Vertreter der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Psychologische, pädagogische und moralische Kategorien, denen sie sich im Hinblick auf ihr Lesepublikum verpflichtet fühlen, verstärken die Tendenz zur Konfliktvermeidung. Dazu zählt insbesondere die Rücksicht auf die emotionale Belastung, die auf die Adressaten mit solch wenig ‚kindgemäßen‘ Themen wie etwa Judenverfolgung und Holocaust, aber auch Gewalterfahrungen auf der Flucht zukämen. (von Wietersheim 2019, 54)

Viele Werke, die sich mit der NS-Zeit und den Folgen beschäftigen, sind dem cross-writing, also dem rezipientenübergreifenden Schreiben, zugeordnet, was zur Folge haben könnte, dass wenig erfahrene Leser\*innen mit dem Stoff über-

fordert sind. Von Wietersheim kam auch zu dem Schluss, „dass die Kinder- und Jugendliteratur das zunächst im Vordergrund der gesellschaftlichen Wahrnehmung stehende selbst erfahrene Leid der Deutschen spiegelt, bevor sie zögernd auf die ausgeblendete Problematik der diesem Leid zugrunde liegenden Schuld eingeht“. (von Wietersheim 2019, 195).

Die ersten Fluchtgeschichten ließen beispielsweise die traumatisierenden Vorgänge von Flucht, Vertreibung und Deportation außen vor. Erst in den 1960er Jahren beginnt sich eine Wahrnehmungslücke im kollektiven Gedächtnis zu schließen, so Wietersheim, nämlich mit dem österreichischen Autor Winfried Bruckner und seinem Werk *Die toten Engel* (1963). Dort wird der Aufstand im Warschauer Getto erstmals aus der Sicht der Opfer gesehen. In den 1970er-Jahren folgten autobiografische Texte. Sehr lange ausgeblendet bleiben Themen, die scham- und schmerzbesetzt sind, wie etwa Vergewaltigungen. Interessant ist auch, dass das Fehlen der Väter kaum thematisiert wird, da es so häufig vorkommt, dass es nicht als familiärer Ausnahmezustand hervorgehoben wird. (siehe von Wietersheim 2019, 197). Inwieweit Kinder- und Jugendliteratur denn überhaupt Grausamkeiten thematisieren soll, wird immer wieder diskutiert. In den Nachkriegsjahren wäre ein solcher Blick in die jüngste Vergangenheit eventuell verstörend gewesen. Je später die Werke erschienen sind, desto unverständlicher wird jedoch aus heutiger Sicht das Verschweigen der Tatsachen. Auch das trifft auf die späteren Bände der von Hartl verfassten Reihe zu. Während von Wietersheim in ihrer Analyse zum Schluss kommt, dass bereits in den 1950er Jahren jungen Lesern Texte zur Verfügung stehen, die ihnen Impulse zur Aneignung einer offiziell weithin tabuisierten Vergangenheit geben (von Wietersheim 2019, 201), bleiben für die österreichische Kinder- und Jugendliteratur allgemein und für die in diesem Beitrag vorgestellten Reihe einige Fragen offen. Das ist insofern bedeutsam, wenn man bedenkt, dass sich der Erscheinungszeitraum über 20 Jahren, von 1958 bis 1978 erstreckt, eine Zeit, für die man eine Weiterentwicklung in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit vermuten könnte. „Von der Schlusstrich- und Stunde-Null-Mentalität bis zum Eingeständnis und Bearbeiten der Schuld einer ganzen Gesellschaft ist noch ein weiter Weg“, so von Wietersheim (von Wietersheim 2019, 199).

In den 80er und 90er Jahren kam es zu weiteren Ausdifferenzierungen in der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Es entstehen neue didaktische Ansätze und Untersuchungen zu unterschiedlichen Erzählmodellen. Auch die oben schon erwähnte Dahrendorf-Shavit-Kontroverse ist hier zu verorten. In Österreich könnte man nach Gittinger die Phase der Verfremdung und Chiffrierung mit dem Beispiel von Winfried Bruckners *Sadako will leben!* mittels Verlagerung der Geschehnisse in ein anderes Land belegen. Die autobiografische Kindheitsliteratur der 60er und 70er Jahre wäre mit der Phase der Neuorientierung, bei der Erfahrungen

in Österreich im Fokus stehen, wie etwa in *Das Schattennetz* von Käthe Recheis, in Verbindung zu bringen. *Das Schattennetz* bricht nach Gittinger gleich mit drei damaligen Tabus, denn die Handlung ist in Österreich angesiedelt, die österreichische Bevölkerung wird als mitwissend dargestellt und der jüdische US-Kommandant entspricht nicht dem allgemeinen Bild des US-Soldaten, der als Befreier und Erretter Österreichs auftritt. (siehe Gittinger 2015, 294). Auch in *Maikäfer, flieg!* von Christine Nöstlinger kommt Österreich mehr als Täternation in den Blick. In den 80er Jahren erscheinen vermehrt fikionalisierte Biografien, es setzt die Phase der Konsolidierung ein. Ende der 80er Jahre beginnt die Phase der Beweisführung, es entstehen Texte mit dokumentarischem Charakter, wie etwa bei *In die Waagschale geworfen. Österreicher im Widerstand* von Renate Welsh. Darauf folgt die autobiografiebasierte Kindheitsliteratur von 1995 bis 2000, gekennzeichnet durch eine reflexive Phase und die Rückkehr der Opfererinnerungen. Als ein Beispiel sei hier nur die Autobiografie von Johann Gross *Spiegelgrund* (2000) genannt. (Gittinger 2015, 275-286).

Da der Erscheinungszeitraum der sechs Bände 20 Jahre umfasst, veränderte sich sicher auch die Rezeption, die noch erforscht werden sollte. Emmerich Mazakarini schrieb in seiner Abschlussarbeit:

Gerta Hartls [...] als Fortsetzung gestaltete Erzählung war in zweifacher Hinsicht etwas Besonderes: Zum einen brachte die Autorin ein stark sozialkritisches Element sowie ein zeitgeschichtliches Moment in die „serielle Literatur“ ein, zum anderen korrespondierte die Entwicklung ihrer Protagonisten in gewisser Weise mit einer oft verzögerten, aber doch kontinuierlichen Abfolge neuer Bände. Die einzelnen Titel der „Kleines-Herz“-Romane erschienen in zum Teil großen zeitlichen Abständen, sodass wenigstens zwei Lesergenerationen an den Schicksalen der Helden Anteil nehmen konnten. (Mazakarini 2010, 27)

Hinsichtlich der Aufarbeitung der Vergangenheit lässt sich jedoch kaum eine Entwicklung feststellen. „Leerstellen“, um bei diesem Terminus zu bleiben, wurden kaum aufgefüllt.

## Fazit

In den Bänden, so fortschrittlich das Aufgreifen des Themas Rassismus für die damalige Zeit gewesen sein mag, lassen sich nicht nur Leerstellen im oben beschriebenen Sinn erkennen, sondern auch zahlreiche Vorurteile. So heißt es an einer Stelle, die beiden Mädchen Renate und Beate aufgrund der Unordnung in der Wohnung tadelnd: „Daheim am Rooseveltplatz sieht es wie in einem Zigeunerlager aus“. (*Kleines Herz – frischer Mut*, 9)

Die Unterschiede zwischen Schwarz und Weiß werden immer wieder hervorgehoben, so ist in der Beschreibung von schwarzen Menschen immer wieder von „stumpfen Wollhaaren“ oder vom „Wollkopf“ zu lesen, während weiße Personen meist als blond mit Ausdifferenzierungen von platin- zu honigblond und als schön oder hübsch beschrieben werden. Dunkelhäutige Figuren werden nie mit einem angenehmen Äußeren in Verbindung gebracht. Wie sehr diese Sichtweise verinnerlicht war, zeigt unter anderem eine Szene im letzten Band, als Kathi, eine alte Freundin von Jim, an Doris und Jim schreibt, dass sie niemals so ungleiche Zwillinge gesehen habe, dass Beate bildhübsch sei und Renate durch ihre Munterkeit besteche. „Aber Renate ist doch auch hübsch“, verteidigt Jim seine dunkelhäutige Tochter. „Aber nicht für Amerika“, erwidert Doris. (*Kleines Herz – frischer Mut*, 12). Als bei der Ankunft in Amerika Jerry, Jims Bruder, Renate und Beate begrüßt, heißt es: „Ich bin euer Onkel Jerry“, sagt er so fröhlich wie möglich, sieht befremdet in ein schönes, eher helles und in ein dunkles negroides Gesicht“ (*Kleines Herz – frischer Mut*, 17). Hier lässt Hartl Renate antworten: „Und jetzt denkst du“, sagt Renate mit Selbstverständlichkeit, „daß du noch niemals so ungleiche Zwillingsschwestern gesehen hast. Eine schöne helle und eine dunkle häßliche.“ (ebd.) Auch Renate selbst findet sich nicht attraktiv, an mehreren Stellen im Text bezeichnet sie sich selbst sogar als hässlich. Sowohl Doris als auch ihre Tochter Renate werden dafür als tapfere und starke Persönlichkeiten beschrieben, da sie den „Makel“, eine dunkle Haut zu haben, mit positiven Eigenschaften kompensieren. Am auffälligsten ist jedoch, dass Hartl ihre Beschreibung des Rassismus in den USA verortet, jedoch bei den zum Teil in Wien angesiedelten Bänden weder auf schwarze „Besatzungskinder“ verweist noch die historischen Hintergründe erklärt. So bleibt die Geschichte von Doris und ihren ungleichen Mädchen ein Einzelschicksal, etwas Zufälliges ohne direkten Bezug zur österreichischen Vergangenheit. Damit wurde eine Chance vertan, die Vergangenheit – konkret die Themen Nationalsozialismus, Holocaust, Antisemitismus und Fremdenhass in Europa – aufzugreifen. Stattdessen stellte die Autorin die Apartheitspolitik in Amerika in den Mittelpunkt und vermeidet damit die Auseinandersetzung mit dem Thema Rassismus in Österreich.

Dennoch sind Hartls Bände aufgrund ihrer Thematik der zeitgeschichtlichen Jugendliteratur zuzuordnen, tragen zur Gedächtnisbildung bei, haben eine erinnerungskulturelle Funktion und können zum kommunikativen Gedächtnis gezählt werden. Inwieweit hier auch autobiografische Erlebnisse in die Werke eingeflossen sind, kann nicht wirklich geklärt werden. Oft werden eigene Erlebnisse aus unterschiedlichen Gründen von den Autor\*innen selbst nicht offen gelegt. (siehe Ewers 2005a, 97f.). Das Verstecken der Biografie mittels Pseudonym oder Erzählens in der dritten Person in der zeithistorischen Kinderliteratur hat jedoch wieder zur



Folge, dass die Autor\*innen ihr eigenes Ich nicht in das Werk einbringen und so auch keine Unsicherheiten des Erinnerns oder schmerzliche Erfahrungen beim Erinnern zugeben können. Erinnerungslücken werden deshalb oft durch fiktive Elemente ausgeglichen, was wiederum die Zuordnung dieser Literaturgattung zum kommunikativen Gedächtnis erschwert. Allerdings sind die so genannten wahren Erinnerungen eben auch nur Erzählungen und Interpretationen. In der Kinder- und Jugendliteratur sind diese erzählten Erinnerungen für die Rezipient\*innen naturgemäß immer Erinnerungen aus zweiter Hand, Kinder- und Jugendliteratur fungiert laut Hans-Heino Ewers als „Organ der Übermittlung der bleibenden Erinnerungen, der gesammelten Erfahrungen und Lebensweisheiten der älteren Generation(en) an die jüngere(n)“. (Ewers, 2005b, 132).

Wenn man jedoch berücksichtigt, wie viele Lücken bleiben, die mit fiktiven Elementen oder gar mit unrichtigen Erinnerungen aufgefüllt werden bzw. Vorurteile beinhalten, muss man feststellen, dass möglicherweise Einstellungen und Werte weitergetragen wurden, die aus heutiger Sicht bedenklich sind. All dies ist in den sechs *Kleines Herz*-Bänden weitgehend ausgeblendet und verdiente eine weitere intensive Beschäftigung mit den Werken Hartls und der Kinder- und Jugendliteratur ihrer Zeit.

## Literatur

### Primärliteratur

Bruckner, Karl: *Sadako will leben!* Wien: Jugend und Volk 1961.

Bruckner, Winfried: *Dir toten Engel.* Wien: Jungbrunnen 1963.

Gross, Johann: *Spiegelgrund. Leben in NS-Erziehungsanstalten.* Wien: Ueberreuter 2000.

Hartl, Gerta: *Die tüchtige Pauline.* Wien, Köln, Graz: Styria 1954.

Hartl, Gerta: *Kleines Herz – Weite Welt.* Wien, Graz, Köln: Styria 1958.

Hartl, Gerta: *Frisches Gras auf verbrannter Erde.* Wien, Graz, Köln: Styria 1980.

Hartl, Gerta: *Kleines Herz – Fernes Ziel.* Wien, Graz, Köln: Styria 1965.

Hartl, Gerta: *Kleines Herz – Kleines Glück.* Wien, Graz, Köln: Styria 1968.

Hartl, Gerta: *Kleines Herz – Klare Sicht.* Wien, Graz, Köln: Styria 1973.

Hartl, Gerta: *Herbst ohne Sommer.* Wien, Graz, Köln: Styria 1974.

Hartl, Gerta: *Kleines Herz – Neuer Weg.* Wien, Graz, Köln: Styria 1977.

Hartl, Gerta: *Kleines Herz – frischer Mut.* Wien, Graz, Köln: Styria 1978.

Nöstlinger, Christine: *Maikäfer flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich.* Weinheim, Basel: Beltz und Gelberg 1980.

Recheis, Käthe: *Das Schattennetz. Erzählung.* Wien u.a.: Herder 1964.

Richter, Hans Peter: *Damals war es Friedrich.* Nürnberg: Sebaldis Verlag 1961.

Welsh, Renate: *In die Waagschale geworfen. Österreich im Widerstand.* Wien: Jugend Volk 1988.

## Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Aleida/Ute Frevert (1999): *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Teil 1*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Assmann, Jan (2005): *das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 5. Aufl. München: Beck.
- Bauer, Ingrid (2015): „ich bin stolz, ein Besatzungskind zu sein.“ Zeitgeschichtliche Forschungen als Impulse für Empowerment? Befunde mit Blick auf die einstige US-Zone in Österreich. In: Stelzl-Marx, Barbara; Silke Satjukow (Hg.): *Besatzungskinder: Die Nachkommen alliierter Soldaten in Österreich und Deutschland*. Wien: Böhlau Verlag, S. 183-206.
- Bauer, Philip (2018): Nachruf auf Helmut Köglberger: Teamkapitän, Besatzungskind, Mensch. In: *Der Standard*, 24.9.2018, <https://www.derstandard.at/story/2000028678344/besatzungskind-teamkapitaen-mensch>
- Blumesberger, Susanne (2014): *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendschriftstellerinnen*. Zwei Bände. Bd. 1 A-L, Bd. 2 M-Z. Wien: Böhlau 2014.
- Blumesberger, Susanne: „Weibliche Kästner“ – Österreichische Autorinnen in der Nachfolge Erich Kästners am Beispiel von Mascha Kaléko und Gerta Hartl. In: *Erich Kästner und die Kinderliteratur der fünfziger und sechziger Jahre*. Berlin: De Gryter Verlag (in Druck).
- Brauerhoch, Anette (2015): „Toxi“. Zur filmischen Repräsentation schwarzer Kinder in Nachkriegsdeutschland. In: Stelzl-Marx, Barbara; Silke Satjukow (Hg.): *Besatzungskinder: Die Nachkommen alliierter Soldaten in Österreich und Deutschland*. Wien: Böhlau Verlag, S. 321-352.
- Dahrendorf, Malte (1997): Das zeitgeschichtliche Jugendbuch zum Thema Faschismus/Nationalsozialismus: Überlegungen zum gesellschaftlichen Stellenwert, zur Eigenart und zur Didaktik. In: Rank, Bernhard/Cornelia Rosebrock (Hg.): *Kinderliteratur, literarische Sozialisation und Schule*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1997, S. 201-226.
- Dahrendorf, Malte (1988): Die Darstellung des Holocaust in der westdeutschen Kinder- und Jugendliteratur. In: Dahrendorf, Malte/Zohar Shavit (Hg.): *Die Darstellung des Dritten Reiches im Kinder- und Jugendbuch*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag 1988, S. 67-89.
- Doderer, Klaus (Hg.) (1993): *Jugendliteratur zwischen Trümmern und Wohlstand 1945-1960*. Weinheim, Basel: Beltz 1993.
- Ewers, Hans-Heino (2005a): Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiografischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur von Autorinnen und Autoren der Generation der Kriegs- und Nachkriegskinder. In: Glasenapp, Gabriele von/Gisela Wilkending (Hg.): *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis*. Frankfurt/Main (u.a.): Lang, S. 97-128) (= *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik*; 41)

- Ewers, Hans-Heino (2005b): In die eigene Kindheit zurücksinken. Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: Glasenapp, Gabriele von/ Gisela Wilkending (Hg.): Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt/Main (u.a.): Lang 2005, S. 129-142 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 41)
- Fritz, Regina; Marion Krammer; Philipp Rohrbach; Niko Wahl (2015): „Guter Dauerpflegeplatz gesucht“. Kinder afro-amerikanischer GIS und österreichischer Frauen in der Besatzungszeit. In: Stelzl-Marx, Barbara; Silke Satjukow (Hg.): Besatzungskinder: Die Nachkommen alliierter Soldaten in Österreich und Deutschland. Wien: Böhlau Verlag, S. 207-217.
- Gebhardt, Miriam (2015): Eine Frage des Schweigens? Forschungsthesen zur Vergewaltigung deutscher Frauen nach Kriegsende. In: Stelzl-Marx, Barbara; Silke Satjukow (Hg.): Besatzungskinder: Die Nachkommen alliierter Soldaten in Österreich und Deutschland. Wien: Böhlau Verlag, S. 62-90.
- Gittinger, Kerstin (2015): Von Nazis, Tätern und Mitläufern. NS-Täterschaft als Thema in der österreichischen Jugendliteratur nach 1945. Diss. Universität Wien.
- Hackenesch, Silke (2016): „I identify primarily as a Black German in America. Race, Bürgerrechte und Adoptionen in den USA der 1950er Jahre. In: Kleinau, Elke; Ingvill C. Mochmann (Hg.): Kinder des Zweiten Weltkrieges. Stigmatisierung, Ausgrenzung, Bewältigungsstrategien. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 115-135.
- Iser, Wolfgang (1994): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 4. Auflage. München: Fink, S. 228-520.
- Jung, Britta C. (2018): Komplexe Lebenswelten – multidirektionale Erinnerungsdiskurse. Jugendliteratur zum Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg und Holocaust im Spiegel des postmemorialen Wandels. Göttingen: V&R unipress 2018.
- Kaiser, Marie/Heide Glaesner (2016): Risiko- und Schutzfaktoren beim Aufwachsen als Besatzungskind des Zweiten Weltkrieges. In: Kleinau, Elke; Ingvill C. Mochmann (Hg.): Kinder des Zweiten Weltkrieges. Stigmatisierung, Ausgrenzung, Bewältigungsstrategien. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 139-155.
- Kleinau, Elke; Ingvill C. Mochmann (Hg.) (2016): Kinder des Zweiten Weltkrieges. Stigmatisierung, Ausgrenzung, Bewältigungsstrategien. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Koselleck, Reinhart (2002): Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses. In: Knigge, Volkhard/Norbert Frei (Hg.): Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord. München: Beck.
- Mazakarini, Emmerich (2010): Serielle Phänomene in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Karl Bruckner. Wien. Dipl.-A. 2010.
- Mazakarini, Emmerich (2011): Die Unterlagen der Kommission für Kinder- und Jugendliteratur (Österreichische Jugendschriftenkommission): Abschlussbericht, November 2002, grundlegend überarbeitet im August 2011.

- Ratzberger, Katharina (2017): *Rewriting a writer's history. Wie Käthe Recheis' „Das Schattennetz“ zu „Geh heim und vergiß alles“ wurde.* Masterarbeit Universität Wien.
- Rawert, Mechthild (2016): Vorwort. In: Kleinau, Elke; Ingvill C. Mochmann (Hg.): *Kinder des Zweiten Weltkrieges. Stigmatisierung, Ausgrenzung, Bewältigungsstrategien.* Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Scholz, Birgit (2007): *Bausteine österreichischer Identität in der österreichischen Erzählprosa 1945-1949.* Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag.
- Seibert, Ernst (2012): *Hertha Paulis Roman Jugend nachher – eine Horváth-Fortschreibung.* In: Blumesberger, Susanne, Ernst Seibert (Hgg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit ...“ *Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973).* Wien: Praesens, S. 232-248.
- Shavit, Zohar (1988): *Die Darstellung des Nationalsozialismus und des Holocausts in der deutschen und israelischen Kinder- und Jugendliteratur.* In: Dahrendorf, Malte/Zohar Shavit (Hg.): *Die Darstellung des Dritten Reiches im Kinder- und Jugendbuch.* Frankfurt am Main: dipa-Verlag, S. 11-42.
- Steinlein, Rüdiger (2008): „Neubeginn, Restauration, antiautoritäre Wende“. In: Wild, Reiner (Hg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur.* 3., vollst. überarb. und erw. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 312-342.
- Stelzl-Marx, Barbara; Silke Satjukow (Hg.) (2015): *Besatzungskinder: Die Nachkommen alliierter Soldaten in Österreich und Deutschland.* Wien: Böhlau Verlag.
- Wiiersheim, Annegret von (2019): *Später einmal werde ich es dir erzählen“. Leerstellen in der Kinder- und Jugendliteratur der 1950er Jahre.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

## Anmerkungen

- 1 Alexander Lenard, 1910 in Budapest geboren, 1972 in Dona Emma gestorben, war Dichter und Arzt. Siehe: <http://mek.oszk.hu/kiallitas/lenard/indexeng.html>
- 2 Brasilien war für Deutsche, die in ihrer Heimat wirtschaftlich schlecht gestellt waren, ein beliebtes Immigrationsland.
- 3 Der Name erinnert an die erfolgreiche Kinderbuchautorin Käthe Recheis (1928-2015).
- 4 Die Kontroverse um dieses Werk wird immer wieder aufgegriffen. (siehe auch Jung 2018, 36f. und von Wiiersheim 2019, 28f)
- 5 Siehe auch die Diskussion um das Werk von Käthe Recheis, 1964 unter dem Titel *Schattennetz* erschienen, 1999 unter dem Titel *Geh heim und vergiss alles* u.a. bei Ratzberger 2017, Gittinger 2018, 41-58.
- 6 Siehe zur „Dahrendorf-Shavit-Kontroverse“ auch Gittinger 2015, 5.

Susanne Blumesberger, Mag. Dr. MSc., geb. 1969. Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Germanistik an der Universität Wien. Seit 2007 an der Universitätsbibliothek Wien und als Lehrbeauftragte an der Universität Wien tätig, ab Juli 2016 Leitung der Abteilung Repositorienmanagement PHAIDRA-Services an der UB Wien. Seit 2013 Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF); zahlreiche Beiträge in nationalen und internationalen Fachzeitschriften, Mitherausgeberin von

*libri liberorum. Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*“ und der *Schriftenreihe Kinder und Jugendliteraturforschung in Österreich*.  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9018-623X>  
[www.blumesberger.at](http://www.blumesberger.at)  
[susanne.blumesberger@univie.ac.at](mailto:susanne.blumesberger@univie.ac.at)

# Wiederentdeckt: Die Bilderbücher von Bettina Ehrlich

## Re-discovered: the picture books of Bettina Ehrlich

Jana Mikota

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit ausgewählten Bilderbüchern der vergessenen Künstlerin Bettina Ehrlich (1903-1988) auseinander und geht der Frage nach, ob und wie sich ihre Erfahrung des Exils in ihren späteren Werken widerspiegeln. In der Exilforschung wird der Begriff „Nachexil“ in seinen unterschiedlichen Bedeutungen genutzt und meint nicht nur einen temporären Aspekt, sondern als ein Thema der literarischen Werke. Einige der Bilder in Ehrlichs Büchern deuten eine gewisse Sehnsucht nach der alten Heimat Österreich, wobei Österreich hier auf die Region der Alpen reduziert wird. Damit möchte der Beitrag neue Fragestellungen in den Diskurs um eine Exilliteratur für Kinder und Jugendliche einbringen.

Bettina Ehrlich, Bilderbuch, Nachexil

This chapter deals with selected picture books by the forgotten artist Bettina Ehrlich (1903-1988) and explores the question of whether and how her experience of exile is reflected in her later works. In exile research, the term “post-exile” is used in its various meanings and does not only mean a temporary aspect. Some of the pictures in Ehrlich’s books indicate a certain longing for Austria’s old homeland, whereby Austria is reduced to the region of the Alps. Thus, the following study attempts to add new aspects to the discourse about exile literature for children and adolescents.

Bettina Ehrlich, Picture Book, Post-Exile

„Wer einmal ins Exil getrieben wurde, kommt lebenslang nicht mehr davon ab“, (Goldschmidt 2020, 5) schreibt der Schriftsteller Georges-Arthur Goldschmidt 2020 in seinem Band *Vom Nachexil* und thematisiert damit ein Problem, das bislang wenig in der Forschung diskutiert wurde: Wie leben und arbeiten Künstler\*innen nach dem Zweiten Weltkrieg? Ist das Exil sowohl emotional als auch lokal irgendwann zu Ende? Und wie viel ‚alte‘ Heimat sowie die Erfahrungen/ Traumata der Exiljahre spiegeln sich in ihren Texten wider? Damit wird der Terminus „Nachexil“ vielfältig verwendet, eine genaue Definition findet sich in der Forschung bislang noch nicht. Verwendet werden kann er einerseits temporär als der Abschnitt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und damit die Frage aufnehmen, ob das Exil zu Ende ist. Andererseits kann man diesen Begriff auch auf die Werke der

Künstler\*innen fassen und den Aspekt untersuchen, wie sich ihre Traumata über den Verlust der Heimat, der Sprache und der Familie auch in der Zeit nach der eigentlichen Exilierung darstellen. Werden sie konkret in den Texten thematisiert, wie bspw. in der *Rabbit*-Trilogie von Judith Kerr? Oder werden sie komplett ausgeblendet und die Autor\*innen blicken in eine neue Zukunft? Gibt es besondere sprachliche Feinheiten, um sich diesen Fragen zu nähern? Während die Forschung diese Fragen mit Blick auf Kunst und Literatur für ein erwachsenes Publikum teilweise diskutiert, existieren kaum Untersuchungen darüber, wie Künstler\*innen der Kinder- und Jugendliteratur die Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erlebt haben. In dem Ausstellungsband *Kleine Verbündete – Little Allies* greift die Kuratorin und Herausgeberin Ursula Seeber diesen Aspekt kursorisch auf und zeichnet die Lebenswege einzelner Autor\*innen und Illustrator\*innen nach, ohne allerdings detailliert auf die Debatten im Handlungsfeld Kinder- und Jugendliteratur im deutschsprachigen Raum nach 1945 einzugehen oder einzelne Texte genauer in den Fokus zu rücken. Schaut man sich die Kinder- und Jugendliteratur, die nach dem Exil, d.h. nach 1945 entstanden ist, an, so fällt auf, dass bis in die 1960er Jahre die Auseinandersetzung mit den traumatischen Erfahrungen der Jahre zwischen 1933 und 1945 sowohl von Autor\*innen, die diese Zeit erlebt haben, als auch von der nachfolgenden Generation weitestgehend vernachlässigt wird. Ein Umbruch scheint das Jahr 1968 zu sein. In einzelnen Texten deutet sich nach 1945 eine Wehmut über den Verlust der alten Heimat und exemplarisch an der Illustratorin und Autorin Bettina Ehrlich (Ps. Bettina) (1903-1988) möchte der vorliegende Beitrag sich der Thematik des Nachexils widmen und zeigen, dass sich eine Auseinandersetzung mit Heimat und dem Verlust der Heimat auf vielfältige Weise in einem Werk widerspiegeln kann. Auch Künstler\*innen, die sich explizit an ein junges Publikum gewandt haben, nehmen diesen auf.

Bettina Ehrlich gehört zu jenen Illustratorinnen und Autorinnen, die trotz eines umfangreichen Œuvres wenig bekannt sind und deren Bilderbücher weder von der Bilderbuch- noch der Exilforschung rezipiert wurden. Ursula Seeber und Edith Blaschitz bezeichnen die Lebensgeschichte der Künstlerin als eine Erfolgsgeschichte, denn eine Beschäftigung mit der Kinderliteratur begann bereits vor der Exilierung und wurde dann im britischen Exil erfolgreich fortgesetzt (Blaschitz 1998, 68). Ihre zahlreichen Bücher verfasst sie in Englisch und in ihnen zeigt sich – so die These des vorliegenden Beitrages – auch ein Blick zurück auf eine verlorene Heimat. Ihre Bilder sowie Texte stehen im Gegensatz zu dem, was sich in den Jahren zwischen 1933 und 1945 in Europa ereignet hat. Um die These zu belegen, wird zunächst kurz die Künstlerin Bettina Ehrlich vorgestellt, anschließend folgt die Analyse der Bilderbücher *Paolo und Panetto* (engl. 1960, dt. 1962), *Toni, der Ziegenhirt* (engl. 1965, dt. 1966), und der Puppenbilderbuchs *Dolls* (engl. 1962). Ziel

des Beitrages ist es auch, auf die Künstlerin und ihr Werk aufmerksam zu machen sowie ihre Arbeiten in den Debatten um das Nachexil, die in der gegenwärtigen Exilforschung geführt werden, einzuordnen. Dabei werden die Bilderbücher zunächst werkimmanent interpretiert und auf eine Einbettung in den englischen Literaturmarkt verzichtet. Lediglich zwei ihrer Bilderbücher werden ins Deutsche übersetzt in einer Zeit, in der einerseits in den 1960er Jahren die drei großen Autoren Otfried Preußler, James Krüss und Michael Ende einen neuen Ton mit märchenhaft-fantastischen Elementen in die westdeutsche Kinderliteratur brachten, andererseits zum Ende der 1960er Jahre ein Paradigmenwechsel der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD erfolgte. Der märchenhafte Ton trifft auf die zwei Bilderbücher *Paolo und Panetto* und *Toni, der Ziegenhirt* zu, denn Ehrlich verbindet Elemente und Strukturen des Märchens, um so die Selbstbefreiung und Reifung des Kindes zu schildern. Dabei greift sie ähnlich wie auch Preußler oder Ende auf märchenhafte und mythologische Figuren zurück und stattet diese positiv und hilfsbereit aus. Das Besondere sind jedoch die Illustrationen, die nicht nur von den kindlichen Ereignissen erzählen, sondern sich auch mit Ehrlichs Verlust der Heimat auseinandersetzen. Bereits in ihrem Werk *Cocolo comes to America* (1949) schreibt und illustriert sie eine Geschichte, in der es um die Ankunft in einem fremden Land geht. Dieses Bilderbuch scheint jedoch eine Ausnahme zu sein, denn Bettina Ehrlich verzichtet in ihren Bilderbüchern auf eine Auseinandersetzung mit ihrer Exilierung und ihre Ankunft in Großbritannien, sondern erzählt – zumindest oberflächlich betrachtet – zunächst Geschichten mit märchenhaften Elementen und es deutet sich eine Diskrepanz zwischen dem, was sich auf der textlichen Ebene abspielt und was auf der visuellen Ebene zu sehen ist.

## Biografische Skizze

Bettina Bauer (verh. Bettina Ehrlich; Ps. Bettina) kommt am 1. März 1903 in Wien zur Welt. Ihr Vater ist der Bildhauer Eugen Bauer (1879-1915), ihre Mutter Lily Mauthner (1879-1968) ist Malerin. Aufgrund einer Krankheit muss Bettina Ehrlich einen Teil ihrer Kindheit in der italienischen Stadt Grado verbringen, was sich auch in ihren späteren Bilderbüchern (bspw. in *Carmello*, 1945, *Pantolini*, 1959 oder *Paolo und Panetto*, 1962) niederschlagen wird (vgl. auch Blumesberger 2004, 34). Die Illustrationen zeigen italienische Landschaften. Sie hat in den Jahren zwischen 1920 und 1922 sowie zwischen 1931 und 1933 an der Kunstgewerbeschule u. a. in Berlin und in Paris studiert und kann ihre Bilder in Galerien in Wien, Amsterdam oder Berlin ausstellen. Seit 1932 hat sie auch erste Kinderbücher verfasst. 1930 heiratet sie den Bildhauer Georg Ehrlich (1897-1966). Seit 1937 lebt das



Ehepaar in Großbritannien, wo sie sich neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch um geflüchtete Kinder kümmerte. 1939 entscheiden sich Bettina Ehrlich und ihr Ehemann für eine endgültige Exilierung nach Großbritannien und leben in London. Sie widmet sich weiterhin der Kinderliteratur, schreibt und illustriert knapp 30 Bilderbücher, die in Großbritannien und den USA publiziert werden, und stellt u.a. in London, Wien und Hannover aus (Vgl. Seeber/Blaschitz 1998, 117-118, Blumesberger 2004). Sie stirbt am 10. Oktober 1988 in London.

### „Paolo war ein verwöhnter Junge“: *Paolo und Panetto*

*Paolo und Panetto* erscheint 1960 in Englisch, 1962 kommt das Bilderbuch in deutscher Übersetzung heraus und wird in der Sparte Bilderbuch 1963 für den Deutschen Jugendliteraturpreis nominiert. Die Jurybegründung lautet:

Paolo, ein italienischer Großstadtjunge, wird durch ein Traumerlebnis aus seinem mit technischem Spielzeug überfüllten Kinderzimmer in das Reich des Pan entführt. Neu und voller Wunder ist diese Welt, in der er mit seinem kleinen gehörnten Freund nie geahnte Abenteuer erlebt.

Die Illustrationen treffen mit ihren unaufdringlichen Farben gut die Atmosphäre (sic!) der italienischen Landschaft und verbinden sich mit echter Märchenromantik dem Geist der Geschichte aufs Beste.<sup>1</sup>

Der Handlungsort ist Mailand und im Mittelpunkt steht der Junge Paolo, der, wie es auch in der Jurybegründung heißt, in wohlhabenden Verhältnissen aufwächst. Bereits auf der ersten Seite wird Paolo inmitten seiner Spielsachen gezeigt: Sowohl Text als auch Bild demonstrieren seinen materiellen Reichtum, denn er besitzt nicht nur zahlreiche Spielsachen, sondern auch einen eigenen Fernseher sowie einen Plattenspieler. Kinderfrau und eine Haushälterin achten darauf, dass er regelmäßig isst und die „Photographien von Papa und Mama“ (*Paolo und Panetto*, 5) stehen auf seinem Nachttisch. Die Eltern gehören der Oberschicht an, was Bild und Text verdeutlichen und tradierten Rollenmustern folgen: Der Vater wird vor seiner Fabrik gezeigt, die Mutter im Abendkleid mit Perlenkette. Auf den nachfolgenden Bildern lernen die Betrachter\*innen zunächst eine moderne Großstadt kennen mit Hochhäusern und Autos kennen. Paolo selbst darf nicht alleine auf die Straße, erlebt die Stadt ausschließlich in Begleitung Erwachsener und bewegt sich im Auto von Ort zu Ort. Paolo lebt in einem geschützten Raum, Kontakt mit Gleichaltrigen hat er selten und wenn, dann verweigert er sich dem Spiel. Er wird somit als einsames Kind visuell und narrativ gezeigt, der von Wohlstand umgeben ist, aber emotionale Wärme lediglich von den Hausangestellten erlebt.

Ehrlich folgt somit dem Narrativ des reichen Kindes, das einsam zwischen seinen Spielsachen lebt und keine Freundschaften kennt. Da Paolo an Albträumen leidet, will er nie schlafen, wacht ängstlich und schreiend auf, seine Kinderfrau kommt um ihn zu trösten. Die Mutter agiert im Hintergrund, bringt ihn schließlich zu Ärzten, reist aber dennoch mit ihrem Mann nach Paris und lässt ihren kranken Sohn zurück. Seine Kinderfrau bekommt Kopfschmerzen, Paolo legt sich ins Bett, ist jedoch voller Angst in seinem Zimmer und flieht schließlich auf die Straße. Dort lernt er das Mädchen Annunziata kennen, das nachts Zigarettenstummel für seinen Vater sammelt. Zum ersten Mal wird Paolo mit der Armut konfrontiert, versteht das Handeln des Mädchens nicht und berichtet ihm, dass sein Vater „neue Zigaretten“ kaufen kann. Er prahlt mit seinem Reichtum, wird auf diese Weise negativ konnotiert und es zeigt sich, dass er die Lebenswelt des Mädchens nicht nachempfinden kann. Dennoch begleitet er es, hilft ihr und verteidigt sie gegen andere Kinder. Bereits nach kurzer Zeit verändert er sich, denn war Paolo noch im häuslichen Umfeld egoistisch, so beginnt er jetzt sich für andere einzusetzen und ist bereit zu helfen. Aber er bleibt auch der Junge, der sich wegen Kleinigkeiten bemitleidet und von Annunziata mit den Worten „Du armer Junge!“ (*Paolo und Panetto*, 16) verspottet wird. In einem verlassenen Garten schläft er ein und wird im Traum in eine neue Welt entführt. Hier begegnet er dem jungen Pan, der ihn verändert und neue Landschaften und Perspektiven auf die Welt zeigt. Paolo kehrt mit mehr Verständnis für seine Umwelt nach Hause zurück.

Das Bilderbuch hat 33 Seiten und die Abbildungen variieren sowohl in der farblichen Gestaltung – von schwarzweiß bis coloriert – als auch in der Größe. Der Einsatz von Farbe unterstreicht nicht nur die Stimmung im Bilderbuch, sondern greift auch Gegensätze auf. So existieren bspw. mehrere Garten- und Landschaftsbilder neben einer großstädtischen Umgebung. Paolo verbringt mit seinen Eltern und der Kinderfrau die Ferien und Wochenenden in der „prächtigen Villa am Gardasee“ (*Paolo und Panetto*, 6). Auf dem Bild sieht man eine geordnete Gartenlandschaft mit Gartenmöbeln und im Hintergrund die Villa der Familie. Die Farben sind hell, freundlich und vermitteln eine sommerliche Atmosphäre, die jedoch einen Kontrast zu dem Text darstellen. Während auf der Illustration Paolo mit mehreren Kindern an einem Tisch sitzt, mit Getränken und Speisen versorgt wird, erzählt die Geschichte, dass Paolo sich mit den Kindern streitet und sich weigert, ihnen seine Spielsachen auszuleihen. Damit werden die kindlichen Rezipient\*innen zu einer genauen Verbindung von Text- und Bildinformationen aufgefordert und bekommen unterschiedliche Perspektiven auf den Jungen Paolo, der auf den ersten Seiten vor allem im Text als ein verwöhnter Junge dargestellt wird, was jedoch konträr zu den schwarz-weißen Illustrationen zu stehen scheint: Hier sieht man zwar ebenfalls einen wohlhabenden Jungen, der aber auch einsam wirkt.

Der zweite Garten befindet sich in einem Hinterhof in der Großstadt Mailand, wird in schwarz-weiß gezeigt und von Paolo zunächst als „ein merkwürdiger Garten“ (*Paolo und Panetto*, 16) beschrieben. Er ist wesentlich kleiner, voller Tiere und man blickt nicht auf einen Zaun, sondern auf Mais- und Weinfelder. Anders als in dem Garten der Villa fühlt sich Paolo an diesem „armselige[n]“ (*Paolo und Panetto*, 17) Ort glücklich, isst Weintrauben und schläft sogar ein. Interessant ist, dass trotz der sommerlichen Farben der erste Garten viel kühler wirkt, während der wilde, unordentliche Garten eine beruhigende Atmosphäre ausstrahlt. Schließlich entführt Pan Paolo in eine ländliche Gegend und Paolo lernt Felder und Wälder kennen. Insbesondere in der Darstellung des Waldes und der Berge greift Ehrlich eine Idylle auf, die an die Darstellungen der Alpenregion in der Literatur erinnert. Man sieht Rehe, Tannen und einen See inmitten von Bergen. Ähnlich wie Klara aus Spirys *Heidi* gewinnt auch Paolo in den Bergen neue Energie, wirkt auf den Bildern glücklich und zufrieden. Aber er lernt nicht die idyllische Berglandschaft kennen, sondern beobachtet auch Kinder, die „vom Ernten nach Hause“ (*Paolo und Panetto*, 31) gehen. Auch hier greift Ehrlich eine positive Stimmung auf, zeigt die Arbeit der Kinder als etwas Positives und Farbenfrohes. Die Idealisierung, die sich bereits in der Darstellung der Natur visualisiert wurde, wird noch verstärkt und Paolo ist regelrecht verückt. Einen Gegensatz dazu bildet erneut die Großstadt, der sich Paolo nähert und diese als grau und voller Schornsteine beschreibt. Ehrlich deutet in ihrem Bilderbuch die Nähe des Kindes zur Natur, der Hirtengott Pan wird als Kind gezeigt, der Paolo die Schönheit der Natur offenbart. Vorauszusetzen ist, dass kinder- und jugendliterarische Texte eine lange Tradition der Verbindung von Natur, Umwelt und Kindheit besitzen. In der Forschung wird die „Oppositionsbildung von Kind als Sinnbild des Natürlichen versus Zivilisation, Kultur, Erwachsenenwelt“ hervorgehoben (Oeste 2016, 395; vgl. auch Ewers 2013). Natur spielt also als idealer Spiel- und Erfahrungsraum des Kindes in der Kinder- und Jugendliteratur seit der Herausbildung einer spezifischen Kinder- und Jugendliteratur eine wichtige Rolle. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert bilden sich zwei Kindheitskonzepte, die einerseits die Idee der Aufklärung, andererseits die der Romantik aufgreifen, und die bis heute die Kinder- und Jugendliteratur prägen. Das Konzept der Aufklärung betrachtet Kinder gewissermaßen – um es kurz zu fassen – als „kleine“ Naturwissenschaftler, während die romantisch-idealistische Naturphilosophie Kinder dagegen als Wesen betrachtet, die „gar nicht dem gegenwärtigen Zeitalter, sondern einer weit zurückliegenden Vergangenheit“ angehören und weder „zu aufgeklärtem Denken“ noch „zu moderner Naturbeobachtung“ fähig seien (Ewers 2013, 2). Ehrlich greift das Konzept der Romantik auf, geht von der engen Bindung des Kindes an die Natur aus und sowohl visuell als auch narrativ verändert die Begegnung mit der Natur den Jungen Paolo positiv. Mit Pan führt

Ehrlich eine Figur aus der antiken Mythologie ein, der als Gott des Waldes und der Natur gilt. Mit seiner Panflöte verzaubert er Paolo, zeigt ihm eine neue Welt. Pan wird als Kind gezeigt, der die klassischen Attribute wie die Hörner trägt.

Ehrlichs Bilderbuch nimmt zudem zahlreiche literarische Motive sowie intertextuelle Aspekte auf. Bereits die Einbettung der Traumreise kann auch als eine Neuinterpretation des proletarischen Kunstmärchens der 1920er Jahre gelesen werden. Berta Lask, Hermynia Zur Mühlen und andere Autor\*innen nutzen die Traumreise, um ihren kindlichen Figuren und Leser\*innen bestimmte gesellschaftspolitische Kontexte zu vermitteln. Anders jedoch als die genannten Autorinnen geht es Ehrlich nicht ausschließlich um die Darstellung gesellschaftlicher Probleme, sondern darum, die Entwicklung des Jungen aufzuzeigen. Ähnlich wie in dem Kunstmärchen *Was Peterchens Freunde erzählen* bereist Paolo unterschiedliche Stationen mit Pan, wobei die Natur und Landschaftsräume dominieren. Peterchen lernt in seinen Träumen etwas über die Produktionsstätten kennen, Paolo dagegen etwas über sich und die Schönheit der Natur. Der Traum dient somit der Initiation und auch der Aufklärung über die Welt. Paolo wird mutiger und möchte sein häusliches Umfeld nach den Erlebnissen mit Pan verlassen. Zwar begegnet er auch armen Kindern, aber er ist sich der gesellschaftlichen Unterschiede nicht bewusst und lernt erst langsam, dass es verschiedene Kindheiten gibt. Er überwindet zudem seine Angst vor der Nacht.

### ***Toni, der Ziegenhirt***

*Toni, der Ziegenhirt* ist das zweite Bilderbuch, das ins Deutsche übertragen wurde, und 1966 bei Ueberreuter erschienen ist. Erzählt wird eine Geschichte aus der österreichischen Alpenregion und damit kehrt Bettina Ehrlich zumindest in ihrem Bilderbuch in ihre Heimat zurück. In der Rahmenhandlung verbringt Miß Higgins, Deutschlehrerin in einem englischen Mädchenpensionat, ihren Sommerurlaub in den Bergen, um einerseits Deutsch zu üben, andererseits sich zu erholen. Sie wandert alleine und sitzt oft auf einer Bank. Hier begegnet sie einem alten Mann, der ihr die Geschichte seines Enkels Toni erzählt. Toni hütet die Ziegen auf der Alm, fürchtet sich vor Gewittern und lässt seine Herde im Stich. Dabei gehen mehrere Ziegen verloren. Sein Vater will ihn zunächst bestrafen, doch er erhält dennoch eine weitere Chance. Bei einem erneuten Gewitter flieht er wieder, kommt zu einem Bach und trifft dabei auf eine Nixe. Dank ihrer Hilfe überwindet er die Angst und kehrt samt den verlorenen Ziegen nach Hause zurück. Der Großvater, der ebenfalls die Stimme der Nixe vernommen hat, sitzt seitdem bei Regen auf der Bank und wartet auf die Nixe.

Das Bilderbuch ist durchgängig farbig illustriert und stellt neben der Alpenland-

schaft auch ein Alpendorf mit entsprechenden Häusern vor. Dabei fangen die Bilder die atmosphärische Stimmung ein und können fast als ‚Sehnsuchtsbilder‘ bezeichnet werden. Bereits das Cover spielt mit tradierten Narrativen, zeigt einen Ziegenhirten mit seiner Herde vor einer Bergkulisse, was sich dann auf den weiteren Bildern vertieft. Demgegenüber wird Miß Higgins in ihrer Kleidung – ein rosa Kostüm sowie eine Handtasche – als Touristin entlarvt, die auf der visuellen Ebene einen Kontrast zu der Bergwelt darstellt.

Ähnlich wie in ihrem Bilderbuch *Paolo* kombiniert Bettina Ehrlich märchenhaft-mythische Elemente mit realistischen Problemen von Kindern und Jugendlichen. Toni fürchtet sich vor Gewitter, lässt seine Herde im Stich und wird von seinem Vater bestraft. Erst die Begegnung mit einer Nixe hilft ihm seine Ängste zu überwinden. Ehrlich zeigt eine freundliche Nixe, bricht mit dem Merkmal der Wassergeister, die Menschen Schaden und Tod zufügen möchten, sondern ihm helfen:

Ihr nasses blondes Haar war mit Schlingengewächsen bekränzt, in denen kleine Kiesel glänzten. Ihr leichtes Kleid bewegte sich wie die Wellen im Bach. Sie schaute Toni mit großen grünen Augen freundlich an. (*Toni, der Ziegenhirt* 1966)<sup>2</sup>

Das Bild korrespondiert mit der Beschreibung, zeigt ein fast engelhaftes Wesen im leuchtenden Weiß. Auch ihre Worte sind freundlich und hilfsbereit. Der Text greift das Diminutiv „Nixlein“ auf und Ehrlich bedient sich tradierter Erzählmuster der Sagengestalt, variiert diese jedoch und zeigt sie als hilfsberechtigtes Wesen. Sie erläutert ihm auch die Bedeutung des Regens, macht ihm klar, dass Regen für ihr Überleben notwendig sei und eröffnet ihm so eine neue Perspektive. Toni wird so ein guter Ziegenhirt.

Es sind vor allem die Berge, die in der Geschichte dominieren. Bereits das Cover zeigt sie als imposante Naturlandschaft und auch das Motiv des Ziegenhirten gehört in die Literatur der Alpenregion. Auf den Bildern wird er als kräftiger Junge gezeigt: Der Großvater erzählt Miß Higgins über Tonis Angst vor dem Gewitter, wobei er auch darauf verweist, dass auch andere in der Familie diese Angst kennen. Allerdings verweist er nur auf weibliche Mitglieder des Haushalts und auch auf den Bildern zeigt sich ein Gegensatz. Toni dominiert das Bild, blickt frech dem Betrachter entgegen, während die Schwester sich unter einem Kopfkissen, die Köchin unter einem Tisch verstecken. Damit folgt Ehrlich auch Geschlechterklischees, denn, während der Großvater eindeutig im Text auch Toni einerseits als kräftiges, andererseits als ängstliches Kind zeigt, verzichtet Ehrlich darauf, diese Angst darzustellen.

## Dolls

Eine etwas andere Bilderbuchgeschichte ist *Dolls* (1962), die angelehnt an die Tradition der Puppengeschichte das Motiv der Puppe aufgreift und zunächst unterschiedliche Puppen zeigt. Das Bilderbuch selbst ist im Kleinformat erschienen und durchgängig farbig illustriert. In diesem Bilderbuch ist weniger die Geschichte entscheidend als vielmehr die Position der einzelnen Puppen. Ausgehend von einem fiktiven Dialog zwischen einer erwachsenen und einer kindlichen Figur, in der sich die kindliche Stimme mehr Puppen wünscht, entfaltet Ehrlich die Vielfalt der Puppen, zeigt Puppen unterschiedlicher Kulturen und folgt der Forschungsrichtung, Puppen als kulturelle Artefakte einzuführen. Einen Teil der Puppen entdeckt sie in einem Londoner Antiquitätengeschäft, ohne jedoch etwas von der Stadt zu erzählen. Lediglich die Aussage „In the Portobello market“ liefert einen Hinweis auf den lokalen Hintergrund. Interessant ist es, dass Ehrlich einzelnen Ländern Puppen zuordnet und damit auch mit länderspezifischen und kulturellen Eigenheiten spielt. Die Puppen tragen zum Teil Trachten (etwa die Puppen aus den Niederlanden und Japan) und sind mit Accessoires der Länder ausgestattet. Eine Intention des Bilderbuches ist somit, die kulturelle Vielfalt zu betonen und das Gemeinsame der Länder über die Puppen hervorzuheben. Trotz der zahlreichen Unterschiede besitzen alle Länder Puppen, die zu „Menschenbegleitern“ (Fooker / Mikota 2014) werden und nicht ausschließlich als Spielsachen betrachtet werden. Auch wenn das Bilderbuch an Puppengeschichten erinnert, so variiert Ehrlich die Thematik. In der Forschung blicken Puppengeschichten auf eine lange Tradition. Die wichtigsten Anstöße für die Etablierung einer Tradition der Puppengeschichte in Deutschland kamen aus Frankreich (vgl. Schmideler, 2014). Die dort erschienenen Texte von Madame de Renneville (*Éducation de la poupée ou Petits dialogues instructifs et moraux, à la portée de la jeune âge*, 1822) sowie von Julie Gouraud (*Mémoires d'une poupée*, 1839) knüpften dabei an eine bestehende Tradition im französischen Sprachraum an, denn dort waren bereits um 1800 die ersten Puppengeschichten erschienen. So illustriert und dokumentiert insbesondere das Bilderbuch *Jeux de la poupée* (Noël, 1806/1991) den Umgang mit Puppen und gehört somit zu den frühen Zeugnissen der Puppenliteratur. Darüber hinaus gab es aber auch mit den phantastischen Puppenerzählungen aus der deutschen Romantik, wie beispielsweise die von E. T. A. Hoffmann, noch einen weiteren Typus von Puppengeschichten, der sich als einflussreich erwies, auch wenn es sich hier um eine deutlich andere Spielarten von Erzählungen mit anderen Rezeptionsgeschichten handelte. Dabei stehen auch Rennevilles und Gourauds Erzählungen für durchaus unterschiedlich akzentuierte Puppengeschichten. Rennevilles Text lässt sich als eine Erziehungsgeschichte charakterisieren, in der ein allwissender, ‚auktorialer Erzähler‘ aus der

Außenperspektive das Spiel mit der Puppe als einen Kontext beschreibt, in dem es um die Erziehung der Puppe durch ihre Puppenmütter geht. Gourauds Geschichte hingegen schildert die ‚eigenen Erlebnisse einer Puppe, die dem entsprechend als Ich-Erzählerin auftritt. Beide Erzählvarianten waren im Übrigen auch im 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum bekannt und erschienen in variierender Form auf dem Markt. Als erfolgreichste Puppengeschichte kann in diesem Zusammenhang sicherlich Antonie Cosmars Buch über die *Schicksale der Puppe Wunderhold* (1839) bezeichnet werden. Puppen werden in Ehrlichs Bilderbuch *Dolls* nicht als Mittel zur Erziehung betrachtet, sondern die kindliche Stimme nimmt sie zu Beginn des Bilderbuches als geliebtes Spielzeug war, die erwachsene Stimme sieht in Puppen mögliche Brückenbauer zwischen den Kulturen nach dem Zweiten Weltkrieg und weitet den Blick auf die Puppen, die bis dahin drei Funktionen erfüllten: (1) als *Spielgefährtinnen* der Kinder (v. a. der Mädchen), (2) als einfach vorhandenes *Spielzeug* und (3) als *Erziehungsratgeberin* oder *-kommentatorin*. Dabei nimmt Ehrlich nicht nur Beispiele für Puppen aus den Ländern auf, die gegen den Nationalsozialismus gekämpft haben, sondern auch Puppen aus Deutschland. Erstaunlich hierbei dürfte aber die Positionierung sein: Während die deutsche Puppe ein Kleinkind darstellt, findet sich auf der gegenüberliegenden Seite im Bilderbuch eine englische Puppe, die Uniform der Wachsoldaten vor dem Buckingham Palast zeigt. Nimmt man, wie es die Forschung (Gross 2009) fordert, Puppen als „Botschafter“ (Gross 2009, S. 187) wahr, so demonstriert zumindest die englische Puppe gegenüber der deutschen Überlegenheit und Macht. Eine ähnliche Macht bekommt auch die US-amerikanische Puppe zugewiesen, die eine Doppelseite einnimmt, von einem minimalistischen Text – „I had to use two pages for this big American doll.“ – begleitet wird. Man sieht eine blonde Gestalt, Ringellocken und weit aufgerissene blaue Augen erinnern an die Schauspielerin Shirley Temple mit Hut, einem Kleid, roten Strümpfen und Spangenschuhen. Mit dieser Darstellung bekommt die US-amerikanische Puppe eine besondere Funktion zugewiesen. Dabei greift sie aber nicht nur die hellhäutige, blonde Puppe aus den USA auf, sondern zeigt auch eine indigene Puppenmutter samt ihrem Kind. Sie folgt in ihrer Darstellung tradierten Rollenmustern, weitet jedoch den Gegenstand aus und bildet neben dem bereits erwähnten Wachmann auch Holzfiguren ab. Ehrlich schildert in dem einleitenden Dialog zwischen den erwachsenen und kindlichen Stimmen Puppen zunächst als Spielgefährtinnen, weitet jedoch die Perspektive und führt Puppen als Vertreter\*innen ihrer Kultur und Nation ein.

## Vergleich der Bilderbücher

Die drei Beispiele unterstreichen das vielfältige Schaffen der noch unbekanntenen Künstlerin Bettina Ehrlich und auch, dass Bettina Ehrlich in ihren Bildern durchaus die Zeit des Nachexils illustriert hat. Gemeinsam ist den Bilderbüchern *Toni, der Ziegenhirt* und *Paolo und Panetto* die Darstellung der Berglandschaft, die trotz aller Gefahren einer Idylle entspricht und damit auch einen Gegensatz zur Großstadt darstellt. Während sich auf der narrativen Ebene keine Hinweise auf die Biografie der Illustratorin und Autorin Bettina Ehrlich finden, so lassen die Bilder möglicherweise auf eine Sehnsucht nach der Berglandschaft schließen. Ehrlichs Blick auf die Natur wirkt sehnsuchtsvoll, der Verlust der Heimat scheint zu schmerzen, was sich auch damit begründen lässt, dass sie auch die englische Landschaft als Vorbild nehmen können. Aber sie wählt insbesondere in dem zweiten Bilderbuch ein Setting in Österreich. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, werden Aspekte, ob Künstler\*innen nach 1945 beschreiben, wie das Exil ihr Schaffen nachhaltig prägte, weitestgehend ausgeklammert. In der erzählenden Kinder- und Jugendliteratur zeigt sich, dass vor allem Vertreterinnen der 2. Generation die Schwierigkeiten des Exils thematisiert haben – erinnert sei bspw. an Judith Kerrs *Rabbit*-Trilogie oder die Romane von Eva Ibbotson. Auch Bettina Ehrlich erzählt in ihren Bilderbüchern kaum von den Strapazen der Exiljahre oder den Jahren danach. Dennoch hat sie mit ihrer Heimat nicht gebrochen und in den hier vorgestellten Bilderbüchern deuten sich der Verlust und die Trauer um die verlorene Heimat an. Ihre Bilderbücher verortet sie ins 20. Jahrhundert, die technischen Errungenschaften in *Paolo und Panetto* versetzen die Geschichte mit Fernsehapparat in die Nachkriegszeit, aber dabei klammert sie die Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit aus, sondern zeigt idyllische Landschaftsbilder und es ist die Natur samt der mythischen Figuren, die den kindlichen Figuren hilft, sich weiterzuentwickeln und ihre Ängste abzubauen.

Während somit die beiden Bilderbücher die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat widerspiegeln, so könnte man vorsichtig formulieren, nimmt *Dolls* den Wunsch nach einer friedlichen gemeinsamen Zukunft über das Motiv der Puppe auf und richtet den Blick in die Zukunft. Dabei werden Puppen zu kulturellen Stellvertreterinnen ihrer Länder und weiten den Blick der Lesenden auf neue Länder. Alle drei Bilderbücher setzen sich somit auch mit Verlust und Neubeginn auseinander.



## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Bettina (1962): Paolo und Panetto. Lothar. Berlin: Blanvalet.  
Bettina (1962): Dolls. London: The Baynard Press.  
Bettina (1966): Toni, der Ziegenhirt. Wien: Ueberreuter.  
Goldschmidt, Georges-Arthur (2020): Vom Nachexil. Göttingen: Wallstein.

### Forschungsliteratur

- Blaschitz, Edith/ Seeber, Ursula (1998): „... mit treffenden zeitgemäßen Untertönen“ Konzepte, Genres, Themen. In: Seeber, Ursula (Hg.) (1998): Kleine Verbündete – Little Allies. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Picus Verlag, S. 54-88.
- Blaschitz, Edith/ Seeber, Ursula (1998): Bettina Ehrlich. In: Seeber, Ursula (Hg.) (1998): Kleine Verbündete – Little Allies. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Picus Verlag, S. 117-118.
- Blumesberger, Susanne (2004): Die Illustratorin, Grafikerin und Autorin Bettina Ehrlich. Ein Leben für die Kunst in Wien und London. In: Arbeitskreis Emanzipation und Partnerschaft. Feministische Zeitschrift für Politik und Gesellschaft. Was wird aus Österreichs Frauen? 31. Jahrgang Nr. 4, Wien, S. 34-37
- Ewers, Hans-Heino: Kinder und Natur, Kinder der Natur. Ansichten zum kindlichen Naturverhältnis vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart – ein Streifzug. In: Ewers, Hans-Heino / Glasenapp, Gabriele von / Pecher, Claudia Maria (Hrsg.): Lesen für die Umwelt. Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2013, S. 1-11.
- Fookan, Insa/ Mikota, Jana (2014): Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. Göttingen: V&R.
- Gross, Kenneth (2009): The madness of puppets. *The Hopkins Review*, 2 (2), S. 182-205.
- Oeste, Bettina (2016): (Kultur-)ökologisches Lernen am Bilderbuch – *Der Schäfer, der Wind, der Wolf und das Meer* von Einar Turkowski. In: Grimm, Sieglinde/ Wanning, Berbeli: Kulturökologie und Literaturdidaktik. Göttingen: V&R, S. [393]-408.
- Oeste, Bettina: Natur und Umwelt-(schutz) in der Kinder- und Jugendliteratur. Eine kurze Geschichte der deutschsprachigen ökologischen KJL. In: Knobloch, Jörg (Hg.): Die angekündigte Katastrophe oder: KJL und Umweltschutz. *kjL & m*, 2009, H. 4, S. 3-9.
- Seeber, Ursula (Hg.) (1998): Kleine Verbündete – Little Allies. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Picus Verlag.

### Anmerkungen

- 1 <https://www.jugendliteratur.org/buch/paolo-und-panetto-2272>
- 2 Die Bilderbücher *Toni, der Ziegenhirt* und *Dolls* sind nicht nummeriert und daher verzichtet auch der vorliegende Beitrag auf eine Seitennummerierung.

Jana Mikota, Dr. phil., ist Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Siegen im Arbeitsbereich der Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft. Leiterin der Forschungsstelle „Schrift-Kultur. Forschungsstelle sprachliche und literarische Bildung und Sozialisation im Kindesalter“ an der Universität Siegen sowie Mitglied im erweiterten Präsidium der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind unter anderen: Umwelt sowie Fluchtdarstellungen in der Kinder- und Jugend-Literatur, historische Kinder- und Jugendliteraturforschung (hier insbesondere die Mädchenliteratur des 19. Jahrhunderts, jüdische Kinder- und Jugendliteratur und Kinder- und Jugendliteratur der DDR)  
mikota@germanistik.uni-siegen.de



# Buchforschung und Verlagsgeschichte als integrierende Methoden der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung

## Book and publishing history as an integrating element in the study of children's and youth literature

Murray G. Hall

Die hier folgenden Ausführungen im Rahmen einer Ringvorlesung am 25. Oktober 2011 waren als Momentaufnahme angelegt und sollten u.a. auch zeigen, wie vielfältig und dynamisch die heimische Verlagsszene in der Sparte Kinder- und Jugendliteratur war. Doch „Momentaufnahmen“ haben es in sich, dass sie – wie die jeweils neueste Ausgabe des gedruckten Telefonbuchs – bald nicht mehr ganz aktuell sind. Anschließend an den Text der Vorlesung folgt daher ein „was seither geschah“. Die Kurzporträts der österreichischen Kinder- und Jugendbuchverlage werden aktualisiert und neue Verlage kurz skizziert.

Kinder- und Jugendliteratur, österreichische Verlage, Leseverhalten, Lesetrends, Branchenstatistik, KJL-Forschungsstellen.

The following contribution attempts to show how significant consideration of the book publishing market is for the study of children's literature, a field that encompasses everything from picture and painting books to reading pens, reading habits and book market segments. It shows that the children's book market and the publishing companies behind it are in a constant state of flux. An attempt has been made to present a current overview of Austrian publishing houses that have children's and youth literature in their programmes, however in a rapidly changing market some of the information provided can soon be out of date. A section at the end provides an update of some of the company histories.

children's literature, Austrian publishing companies, reading habits, market statistics, children's book history organizations.

### Vorbemerkung

„Buchforschung“? ... „Verlagsgeschichte“? ... Und im Rahmen der Kinder- und Jugendliteraturforschung?? Auf den ersten Blick oder das erste Anhören klingt das alles ein wenig verstaubt und trocken! Man stellt sich einen ergrauten Forscher in einem verdunkelten Bibliothekssaal vor, der – mit den obligaten weißen Hand-

schuhen und einer Schutzfolie ausgerüstet – sich über einen kostbaren alten Druck oder ein altes Schulbuch beugt und sich an der Qualität der Buchstaben, der Bindung oder was auch immer ergötzt. Dieses Bild gibt es wohl wirklich, aber das Thema ist damit nicht erschöpft. „Verlagsgeschichte“? Ist das nicht bloß ein wenig Firmengeschichte gekoppelt mit der Erfassung des jeweiligen Programms bzw. der jeweiligen Produktion? Und hat das mit der klassischen Literaturwissenschaft (Germanistik, Romanistik, Anglistik, Slawistik etc.) überhaupt etwas zu tun? Eine rhetorische Frage, die ich natürlich emphatisch mit „Ja“ beantworten würde. In meiner heutigen Vorlesung möchte ich versuchen, – was das Thema allgemein und die Kinder- und Jugendliteratur im Besonderen betrifft – Sie von der Vielfalt und der Interdisziplinarität des Arbeitsfeldes zu überzeugen. Es gibt hier zwei Schienen, die uns interessieren könnten. Da ist zum einen das „historische Kinder- und Jugendbuch“ und zum zweiten der aktuelle oder zeitgenössische Kinder- und Jugendbuchmarkt. Ja, bis hin zu Kaufmotivation und Leseförderung.

Meine Ausgangsthese lautet: Jede Literatur ist eine *vermittelte* Literatur. Ich möchte mit zwei Erläuterungen beginnen: die erste ist leicht ironisch und nichtwissenschaftlich, die zweite streng wissenschaftlich. Die Aussage beider ist nahezu gleich. Im Jahr 1931 veröffentlichte Robert Musil, der Verfasser des monumentalen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*, einen kleinen Text in einer Wiener Zeitung unter dem Titel *Eine Kulturfrage*. Der Text wurde 1936 in den Band *Nachlass zu Lebzeiten* aufgenommen. Musil macht sich hier über den inflationären Gebrauch des Wortes „Dichter“ ein wenig lustig. „Können Sie angeben, was ein Dichter ist?“ So leitet er seinen Text ein. „Man sollte einmal diese Frage ausschreiben wie eins der geistigen Turniere, wo um die Frage gekämpft wird: „Wer hat Herrn Stein ermordet?“ (In dem Roman, dessen Veröffentlichung morgen in unserer Unterhaltungsbeilage beginnt)“. Für uns interessant ist die Tatsache, dass Musil die Doppelnatur des Buches anspricht, also einerseits die der ‚geistigen Ware‘, andererseits der ‚Handelsware‘. Musil weiter:

Denn mag das Wort ‚Dichter‘ in der Geschichte des Geistes unserer Zeit auch noch so wenig bedeuten, unauslöschlich werden kommende Geschlechter seine unerwartete Spur in der *Wirtschaftsgeschichte* vorfinden! Eine Überlegung, wie viele Menschen heute von dem Wort Dichter leben, findet kaum ein Ende, auch wenn man ganz an der wunderlichen Lüge vorbeisieht, daß selbst der Staat behauptet, für nichts da zu sein, als die Künste und Wissenschaften zu göttlicher Blüte zu bringen. Da läßt sich etwa mit den literarischen Professuren und Seminaren beginnen, und man käme von ihnen auf den gesamten Universitätsbetrieb mit Quästoren, Pedellen, Sekretären und anderen, an deren Unterhalt sie teilhaben. Oder man beginnt mit den Verlegern, käme auf die Verlage mit ihren Angestellten, auf die Kommissionäre, die Sortimentere, die Druckereien, die Papier- und Maschinenfabriken, die Eisenbahn, Post, Steuerbehörde, die Zeitungen, die Ministerialdezernenten, die Intendanten: Kurz, je nach Geduld könnte sich jedermann einen Tag lang die Zusammen-

hänge kreuz und quer ausmalen, und was immer gleich bliebe, wäre, daß alle diese Tausende Menschen bald gut, bald schlecht, bald ganz, bald teilweise davon leben, daß es Dichter gibt: obwohl niemand weiß, was ein Dichter ist, niemand mit Bestimmtheit sagen kann, daß er einen Dichter gesehen habe, und alle Preisausschreibungen, Akademien, Honorar- und Honoratiorenempfänge nicht die Sicherheit geben, daß man einen lebend einfängt. Ich schätze, daß heute in der ganzen Welt wirklich einige Dutzend von ihnen noch vorhanden sind. Ob sie davon leben können, daß man von ihnen lebt, ist ungewiß: einige werden wohl dazu imstande sein, andere nicht.

Damit ist das Feld ‚Buchforschung‘ und ‚Verlagsgeschichte‘ von Musil gut abgesteckt. Wie man sieht, geht es hier um „Vermittlungsinstanzen“. Man könnte davon zwei Thesen ableiten: erstens, es gibt einen „äußeren Gang der Literatur“, und zweitens könnte man wagen, Verlagsgeschichte mit Literaturgeschichte gleichzusetzen. Der langjährige und inzwischen verstorbene Doyen der Buchhandelsgeschichte in Deutschland, Herbert Göpfert, hat in einem Lexikonartikel – ohne auf Musil Bezug zu nehmen – in einer wesentlich spröderen Sprache Ähnliches festgehalten. Er meint, es sei einleuchtend, „daß die Vermittlungsbedingungen und -vorgänge mit ihren technischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, juristischen, politischen, organisatorischen, also mit ihren jeweiligen historischen Determinanten nicht nur die Rezeption, sondern bereits die Produktion von Literatur mitbestimmen.“<sup>41</sup>

Nur als Einschub: Seit dem Erscheinen dieses Artikels sind viele Jahrzehnte vergangen und inzwischen wird laut gefragt, ob das gedruckte Wort in Buchform tatsächlich noch die „dauerhafteste Vermittlungsweise darstellt“ oder besser: in Zukunft darstellen wird. Stichwort: Zukunft des Buches, Medienwechsel, E-Books und Digitalisierung. Aber das ist wieder ein anderes Thema!

Die im Zitat angesprochenen „Vermittlungsbedingungen und -vorgänge“ bieten uns erst recht in der Kinder- und Jugendliteraturforschung ein ungeahnt breites Feld an Untersuchungsmöglichkeiten, und ich möchte daher im Folgenden auf einige Phänomene und Entwicklungen der letzten 2, 5, 10 Jahre in Streiflichtern eingehen. Es ist allgemein bekannt, dass der Buchhandel – der herstellende wie der verbreitende – weltweit einen rasanten Strukturwandel durchgemacht hat und noch durchmacht und dass das Ergebnis oder das Ende dieses fortschreitenden Wandels oder Umbruchs nicht abzusehen ist. Die historischen Determinanten sind, im Sinne von Göpfert, sehr vielfältig. Wir kennen im Bereich des vertreibenden Buchhandels beispielsweise die so genannte Filialisierung, wo Großkonzerne, d.h. Ketten, Mega-Stores in bester Lage aufmachen, die die Fläche von einem oder mehreren Fußballfeldern haben. Die Erfahrung zeigt, dass auch sie langsam kleinere Brötchen backen müssen. Es ist oft so, dass sie die alteingesessenen Sortimentbuchhandlungen verdrängen und über kurz oder lang selbst aufgelassen

oder zurückgestutzt werden. Der Einfluss der nicht mehr so „Neuen“ Medien und des Internets auf Produktion und Verbreitung wäre allein ein abendfüllendes Thema. Und das trifft auch das Kinder- und Jugendbuch im deutschsprachigen Raum. Stichwort: Vermittlungsinstanzen und Vertriebskanäle. Im September dieses Jahres (2011) wurden auf den Buchtagen in Berlin 55 durchaus kontroversielle Thesen zum Buchmarkt von übermorgen zur Diskussion gestellt. Ich möchte hier lediglich zwei Prognosen zur Zukunft der gesamten Branche zitieren. „1. Alle gedruckte Medien verlieren an Bedeutung. Der Rückgang bei Buch, Zeitschrift und Zeitung liegt bezogen auf Vertriebserlöse jeweils bei über 25%. 2. Der stärkste Rückgang bei den Vertriebswegen für Bücher betrifft den stationären Buchhandel (-31%).“<sup>2</sup> Kilt der Online-Buchhandel die Buchhandlung um's Eck?

Kinder- und Jugendbuchverleger, aber nicht nur sie, brauchen neue Verkaufs- und Marketingstrategien, wollen sie überleben. Aber wie groß ist der Kinder- und Jugendbuchmarkt eigentlich und welchen Stellenwert hat er am gesamten Buchmarkt? Bevor ich versuche, diese Fragen zu beantworten, und einschlägige heimische Verlage vorstelle, möchte ich auf Forschungseinrichtungen und Institutionen hier in Österreich hinweisen, die sich der Erforschung und/oder Förderung der Kinder- und Jugendliteratur verschrieben haben. Vorausschicken muss ich die leidige Tatsache, dass die Kinder- und Jugendliteraturforschung *nicht* an der Universität Wien institutionell verankert ist. Auf die möglichen Gründe gehe ich nicht ein.

Die älteste Einrichtung ist der 1948 von Richard Bamberger (1911-2007) gegründete Österreichische Buchklub der Jugend, der sich als Österreichs größte Non-Profit-Organisation zur Leseförderung versteht.<sup>3</sup> Er ist nach eigener Darstellung „ein Verlag für Produktion und Vertrieb von Jugendmedien“ sowie „eine Service-stelle für Lesepädagogik mit über 60 Jahren Erfahrung“. *Buchspuren*, der jährlich erscheinende Buchkatalog des Buchklubs, richtet sich an erwachsene LesevermittlerInnen. Weiters ist zu nennen: die *Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur*, kurz STUBE.<sup>4</sup> Sie besteht seit 1948 als Arbeitskreis der Katholischen Jungschar. Heute ist die Einrichtung ein Bereich der Erwachsenenbildung der Erzdiözese Wien. Weiters gibt es das *Institut für Jugendliteratur* im 4. Wiener Gemeindebezirk. Das Institut, das 1965 als gemeinnütziger Verein gegründet wurde, versteht sich als Service- und Kommunikationszentrum für den kinder- und jugendliterarischen Bereich. Ich zitiere: „Unser grundsätzliches Hauptanliegen ist die Steigerung des gesellschaftspolitischen Stellenwertes des Themas ‚Kinder- und Jugendliteratur‘.“<sup>5</sup> Last, but not least, ist ein Verein zu nennen, der im Jahr 2000 von Ernst Seibert gegründet wurde: *Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Die Gesellschaft ist nach eigener Darstellung „eine Plattform, die der Initiierung und Förderung von Forschungsbeiträgen zur Kinder-

und Jugendliteratur dient. Sie bildet eine wissenschaftlich orientierte Ergänzung zu den in Österreich etablierten Vermittler-Institutionen und fungiert als Vermittlerinstanz zwischen einschlägigen Lehr- und Forschungsansätzen an österreichischen Hochschulen und Pädagogischen Hochschulen.<sup>6</sup> Die Gesellschaft ist durch Tagungen, Konferenzen, Ausstellungsbände sowie eine Zeitschrift mit dem Namen *libri liberorum* und andere Publikationen in der Öffentlichkeit präsent. Nähere Informationen über diese Einrichtungen und Institutionen finden Sie im Internet.<sup>7</sup> An dieser Stelle möchte ich eine heimische Zeitschrift nicht unerwähnt lassen, und zwar handelt es sich um das Fachmagazin für Kinder- und Jugendliteratur *1000 und 1 Buch*, das vierteljährlich als wichtiges Rezensionsorgan erscheint und auch eine umfangreiche Internetpräsenz aufweist.<sup>8</sup>

Nun zurück zum Buchmarkt. Wir als Literaturwissenschaftler neigen dazu, unseren Blick auf die Belletristik zu fokussieren, während Kinder- und Jugendbücher im Schatten bleiben. Dabei ist die mediale Aufmerksamkeit in Österreich bzw. der Stellenwert doch ansehnlich. Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur vergibt alljährlich Kinder- und Jugendbuchpreise, die Stadt Wien tut das gleiche, es gibt seit elf Jahren den „Dixi-Kinderliteraturpreis“.<sup>9</sup> Dafür gesucht werden in Österreich lebende KünstlerInnen, die Texte für Kinder und Jugendliche verfassen oder illustrieren. Teilnahmeberechtigt sind alle, die noch nie ein Kinder- oder Jugendbuch veröffentlicht oder illustriert haben. Alle zwei Jahre vergibt das Land Steiermark einen Preis für Spitzenleistungen auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur.<sup>10</sup> Es gibt auch noch einen Staatspreis für Kinderlyrik!<sup>11</sup> Kinder- und Jugendliteratur ist somit im öffentlichen Bewusstsein verankert. Einen Beweis für den Stellenwert solcher Literatur in der Buchbranche lieferte die Zeitschrift *Der Spiegel* im Jänner dieses Jahres. Bestsellerlisten im *Spiegel* haben eine lange Tradition und sie bieten somit für Buchkäufer wie auch Buchhändler eine wichtige Orientierung. Aber bis heuer hat es keine Kinder- und Jugendbuch-Bestsellerliste gegeben und auch – wie jetzt – keine monatlichen Plakate mit je 20 Kinder- und Jugendbüchern, die in Buchhandlungen aufgehängt werden. Damit wird nicht nur der Bedeutung der Warengruppe im Buchhandel Rechnung getragen. „Schuld“, wenn man das so sagen kann, waren die *All-Age-Romane*, die monate- wenn nicht jahrelang die Spitzenplätze auf den bisherigen Bestsellerlisten blockierten. Stichwort: *Harry Potter*, Cornelia Funke. Daher eine eigene Bestsellerliste für Kinder- und Jugendliteratur. Auch das eine interessante Facette des äußeren Gangs der Literatur.



## Markt und Zahlen

2010 machten Kinder- und Jugendbücher 15,2% des Gesamtumsatzes der Branche in Deutschland aus. Es mag überraschen, dass dieses Genre somit die zweitwichtigste Warengruppe im Buchhandel darstellt. Die Situation am österreichischen Buchmarkt ist nicht unähnlich. Da wie dort gehen die Umsätze mal hinauf, mal hinunter, oft je nachdem, ob es ein „Zugpferd“ in der Art von *Harry Potter*, Cornelia Funke oder Stephenie Meyer gibt. Laut „Buchhandelspanel“, das monatlich im österreichischen Fachorgan *Anzeiger* erscheint, machte die Belletristik im Juli 36,6% des Umsatzes aus (im August 2011 waren es urlaubszeitbedingt gar 37,5%), gefolgt von „Ratgeber“ mit 19,2% und das Kinder- und Jugendbuch mit 14,9%. Zu Weihnachten, der wichtigsten Zeit im Jahr für den Buchhandel, legt das Kinder- und Jugendbuch zu. Im April 2011 bestanden fast 18% der Umsätze aus letzterer Warengruppe. Nur der Vollständigkeit halber darf ich erwähnen, dass die Warengruppe Kinder- und Jugendbuch aus acht einzelnen Segmenten besteht: Bilderbücher, dann Vorlesebücher, Märchen, Sagen etc., dann Erstlesealter, Kinderbücher bis 11 Jahre, Jugendliteratur ab 12 Jahren, Biographien, Sachbücher sowie Spielen/Lernen. Die Einteilung in der deutschen Statistik sieht ein wenig anders aus.

Die Frage, wo und von wem Kinder- und Jugendliteratur gekauft wird, interessiert die Branche wie auch die Wissenschaft gleichermaßen. Zur ersten Frage wurde Ende 2010/Anfang 2011 eine Studie vorgelegt, und zwar von der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e.V.<sup>12</sup> in Deutschland gemeinsam mit dem *Börsenblatt*. Über alle Altersgruppen der Käufer hinweg werden solche Bücher übrigens am meisten in der traditionellen Sortimentsbuchhandlung gekauft. Doppelt so oft, wie über eine Versandbuchhandlung oder im Internet.<sup>13</sup>

In der Regel finden sich die meisten Käufer unter den Eltern, Großeltern und Verwandten. Eine deutsche Studie aus dem Vorjahr ergab, dass die meisten Kinder- und Jugendbücher von Kunden in der Altersgruppe zwischen 30 und 39 Jahren (26%) und zwischen 40 und 49 Jahren (21%) gekauft werden.<sup>14</sup>

Bevor ich noch zu den österreichischen Verlagen komme, die Kinder- und Jugendliteratur verlegen, möchte ich die Beobachtung eines deutschen Kinder- und Jugendliteraturverlegers wiedergeben, die einen etwas nachdenklich stimmen könnte, erst recht in einer Zeit, in der wir so viel von Leseschwäche und funktionalem Analphabetentum hören. Der Verleger bestätigt einmal mehr den ohnehin sichtbaren *Medienwandel*, der sich sowohl unter erwachsenen als auch unter jugendlichen Lesern in den letzten Jahren vollzogen hat. In einem Interview mit dem *Börsenblatt* meinte Edmund Jacoby, dass „vor allem Käufer aus niedrigen Bildungsschichten [...] sich mehr elektronischen Angeboten“ zuwenden würden. Die

Schere zwischen bildungsaffinen, begüterten Jugendbuchkäufern und bildungsferneren Schichten gehe, so Jacoby, immer weiter auseinander.<sup>15</sup> Wir landen nolens volens wieder bei der „Pisa“-Debatte.

## Österreichische Verlage mit Kinder- und Jugendbüchern im Programm

Ich komme nun zu den gegenwärtigen österreichischen Verlagen mit Kinder- und Jugendbüchern im Programm. Ich habe die Formulierung bewusst gewählt, weil viele dieser Verlage *auch*, aber nicht *ausschließlich* Kinder- und Jugendliteratur verlegen. Bei meinen Recherchen bin ich überraschender Weise auf mehr als zwei Dutzend aktive Verlage gestoßen, die meisten davon in Wien. Ich möchte sie kurz in chronologischer Reihenfolge vorstellen, ohne auf eine Programmanalyse einzugehen. Die Palette ist bunt und vielfältig und besteht aus Verlagen, die nur sporadisch Kinder- und Jugendbücher oder nur einige wenige Titel im Jahr herausbringen, sowie aus jenen, die einen Schwerpunkt in der Produktion haben.

### *St. Gabriel Verlag*

Wie der *Jugend & Volk Verlag* ist auch der 1901 in Wien gegründete *Sankt Gabriel Verlag* nicht mehr im Kinder- und Jugendbuchbereich tätig, d.h. seitdem er im Jahr 2000 Opfer deutscher Konzernpolitik wurde. Der Anfang vom Ende des angesehenen Kinder- und Jugendliteraturverlags kam Anfang 1998, als der Verlag vom *Kreuz Verlag*, Stuttgart-Zürich, übernommen wurde und nicht mehr selbständiges Unternehmen war. Mitte 2000 wurde er an den Stuttgarter K. *Thienemann Verlag* verkauft. Künftig sollten Gabriel-Titel nunmehr als Imprint auf den Markt kommen. Seit den 1970er-Jahren bildete das Kinder- und Jugendbuch den Schwerpunkt des Verlagsprogramms. Zu dessen Stammautoren zählten etwa Martin Auer und Gerald Jatzek. Zum Zeitpunkt des letzten, endgültigen Verkaufs hatte der Gabriel Verlag ca. 80 lieferbare Titel im Programm.

### *Verlagsanstalt Tyrolia*

Die Verlagsanstalt *Tyrolia* (Innsbruck – Wien) wurde 1888 als „Katholischer Pressverein“ in Brixen (Südtirol) gegründet und existiert unter dem jetzigen Namen seit 1907. Kinder- und Jugendbücher zählen zu den vier Bereichen der Buchproduktion, wobei man den Verlag vielleicht eher mit Religion und Theologie bzw. Tirolensien assoziiert. Zu den Kinderbuchautoren des Verlags zählen Bernhard Lins, Gertrud Fussenegger und Lene Mayer-Skumanz.

### *Jugend & Volk Verlag*

Die Gründung des *Jugend & Volk Verlags* durch die Stadt Wien im Jahr 1921 ist in Zusammenhang mit Schulreform und modernen Lehrbüchern zu sehen. Nach Jahrzehnten als einer der führenden Kinder- und Jugendbuchverlage nach 1945 ist er heute sozusagen zu seinen Wurzeln zurückgekehrt und hat sich von allem, was nicht Fachbuch ist, getrennt. Nach 1945 feierte der Verlag große Erfolge, etwa mit dem Jugendlexikon *Die Welt von A bis Z* sowie *Die Kinderwelt von A bis Z*. Letztere erreichte 22 Auflagen in deutscher Sprache. Die *Murli Brumm*-Serie war beispielsweise auch sehr erfolgreich. Bis 1994 hat sich *Jugend & Volk* auch mit Kinderbüchern einen Namen gemacht und prominente Autoren wie Karl Bruckner, Mira Lobe und Christine Nöstlinger im Programm gehabt. Mit dem Eigentümerwechsel (zu *Wolters Kluwer*) Mitte der 1990er-Jahre war dann damit Schluss. Der Verlag feiert in diesem Jahr seinen 90. Geburtstag. (Dazu: *Jugend & Volk feiert*. In: *Anzeiger*, April 2011, S. 14 sowie Murray G. Hall: *Der Deutsche Verlag für Jugend und Volk 1938-1945*. In: Harald Jele und Elmar Lenhart (Hrsg.): *Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 56-76.

### *Jungbrunnen Verlag*

Der älteste noch bestehende Kinder- und Jugendliteraturverlag ist der 1923 vom sozialistischen Verein „Kinderfreunde“ gegründete *Jungbrunnen Verlag*, der sich zunächst nicht als Verlag für Kinder- und Jugendbücher verstanden hat, sondern Jugenderziehung fördern wollte. Er musste 1934, zu Beginn des Ständestaates, den Betrieb einstellen und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg neu gegründet. Der Verlag ist laut Homepage „aus dem Anspruch heraus entstanden, Kindern und Jugendlichen, die wenig Möglichkeiten hatten, an Bücher heranzukommen, gute Literatur zur Verfügung zu stellen“. Zu den prominenten Verlagsautorinnen zählen u. v. a. Mira Lobe und Vera Ferra-Mikura. Das derzeitige Programm umfasst etwa 110 Titel. In der neuesten Ausgabe der Buchhandelszeitschrift *Anzeiger* ist davon die Rede, dass der *Jungbrunnen Verlag* an die 50 Verträge mit chinesischen Verlagen abgeschlossen hat. Die chinesische Ausgabe eines Buches von Mira Lobe, *Omama im Apfelbaum*, (erstmal Mitte der 1960er-Jahre erschienen!) entpuppt sich als Bestseller. Allein im ersten Halbjahr 2011 wurden mehr als 33.000 Exemplare verkauft. Das ist nur ein Beispiel dafür, welche Bedeutung der Verkauf von Lizenzen vor allem im Bereich Kinder- und Jugendbuch hat. Ein normaler belletristischer Verlag in Österreich schließt nie so viele Lizenzverträge ab. Die Verbreitung österreichischer Kinder- und Jugendliteratur in Übersetzungen wäre ein Thema für sich.

### *Ueberreuter Verlag*

Nach dem Zweiten Weltkrieg widmeten sich Verlage wie *Ueberreuter* verstärkt der Sparte Kinder- und Jugendliteratur und waren damit äußerst erfolgreich. Heute ist der 1946 gegründete *Verlag Carl Ueberreuter* nicht nur der größte private Publikumsverlag in Österreich, er zählt auch zu den führenden Kinder- und Jugendbuchverlagen im deutschsprachigen Raum. Das Programm, das aus ca. 450 lieferbaren Titeln besteht, umfasst alles von Fantasy-Literatur bis zu Kinderbuch-Klassikern sowie Büchern für Erstleser. Auch *Ueberreuter* verkauft viele Lizenzen nach Asien. In diesem Zusammenhang ist auch der erfolgreiche *Annette Betz Verlag* zu nennen. Er wurde 1958 in München gegründet und gehört seit 1962 zum *Verlag Carl Ueberreuter*.

### *Verlag Julius Breitschopf*

1947 erschien der erste Kinder- und Jugendbuch-Verlagskatalog im *Breitschopf Verlag* in Wien. Der jetzige Sitz ist Klosterneuburg. Die Verlagsphilosophie ähnelt der anderer Kinder- und Jugendverlage: „Alles, was Kindern Spaß und Freude macht und sie in ihrer Entwicklung weiter führt“. So Julius Peter Breitschopf.<sup>16</sup> Besonders erfolgreich sind die Geschichten mit *Puckerl und Muckerl*, die seit 1950 erscheinen.

### *Obelisk Verlag*

Der *Obelisk-Verlag* in Innsbruck veröffentlicht seit 1967 ausschließlich Kinder- und Jugendbücher und hat ein reichhaltiges, gegenwartsbezogenes Programm, das Werke von Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura, Käthe Recheis, Lene Mayer-Skumanz, Georg Bydlinski, Friedl Hofbauer, Heinz Janisch, Renate Welsh und Chantal Schreiber, um nur einige zu nennen, umfasst. Eine Besonderheit im Programm ist die kleine Bibliothek österreichischer Kinderliteratur unter dem Namen die „Neuen Club-Taschenbücher“, von denen seit Mitte der 1970er-Jahre über 250 Bände erschienen sind. Dass Kinderbücher auch Longseller sein können, zeigt das Beispiel des Kinderbuchklassikers *Der Kater Konstantin* von Walter Wippersberg (1945-2016). Der Autor erhielt im Juni dieses Jahres (2011) ein so genanntes „Goldenes Buch“ für den Verkauf von 30.000 Exemplaren.

### *Neugebauer Press / Michael Neugebauer Verlag / Michael Neugebauer Edition / minedition*

Die Geschichte dieses Verlags zeigt einmal mehr, welche Bedeutung der weltweite Ver- und Ankauf von Lizenzen besonders im Bereich des (illustrierten) Kinder- und Jugendbuches hat. Im Jahr 1979 gründete Michael Neugebauer einen eigenen Verlag in Salzburg, die *Neugebauer Press*. Wie man im Verlagsprofil nachlesen

kann: „Hochwertig illustrierte Bücher für Kinder und Erwachsene von inzwischen weltbekannten Autoren sind seitdem sein Markenzeichen.“ Als Beispiel möchte ich erwähnen, dass die offiziellen Ausstellungskataloge der Kinderbuchmesse in Bologna bei Neugebauer erschienen sind. Doch die Firma blieb nicht in Salzburg: Von 1993 bis 2003 firmierte sein Programm als Imprint Michael Neugebauer Verlag unter dem Dach der Nord Süd AG in Zürich in der Schweiz. Hier entwickelte Neugebauer als Lektor und Buchgestalter die bekannte und beliebte PAULI Serie. Im Jahr 2004 gründete Neugebauer wieder einen eigenen Verlag, und zwar mit dem Namen *michael neugebauer edition* – kurz *minedition* – in Norddeutschland. Der Hauptsitz des Verlags befindet sich in Hong Kong, von wo aus er auch mit vielen Partnerverlagen arbeitet. Einige Titel aus dem Verlagsprogramm sind in über 30 Sprachen erhältlich. Wie andere Kinder- und Jugendbuchverlage auch, hat die Michael Neugebauer Edition eine konkrete Programmphilosophie, die ich hier zitieren möchte: „Wenn Kinder sich mit besonderen Büchern beschäftigen, haben sie die Chance, Bilder und Geschichten kennenzulernen, die verzaubern. Darüber hinaus lernen sie ein tiefes Bewusstsein für Kunst und Sprache. Unsere Bücher erziehen zu einem besseren Verständnis und einer größeren Wertschätzung der multikulturellen Welt, in der wir leben.“<sup>17</sup>

#### *Picus Verlag*

Das Programm des 1984 in Wien gegründeten *Picus Verlags* hat viele Gesichter, darunter Kinderbücher mit hohem literarischem Anspruch. Ich zitiere die Selbstdarstellung auf der Verlagswebsite: „Das stark international ausgerichtete Kinderbuchprogramm definiert Kinderliteratur in erster Linie als Literatur. Nicht pädagogisch-didaktische Kriterien stehen im Vordergrund, sondern die Qualität von Geschichte und Illustration, die liebevolle Ausstattung und ein oftmals augenzwinkernder Humor. Bilderbücher mit künstlerischem Anspruch nehmen einen wichtigen Platz im Programm des *Picus Verlags* ein“. (Stand 2011) Zu den erfolgreichen Reihen zählt „Das Tagebuch der verflixten Hexe“. Über die Jahre hat der Verlag zahlreiche Auszeichnungen und Preise gewonnen.

#### *Dachs-Verlag*

Der 1984 in Wien gegründete Kinderbuchverlag namens *Dachs-Verlag* existiert in der ursprünglichen Form nicht mehr. Seit 2001 gehörte er dem deutschen Verlagskonzern *Patmos*, und Anfang 2006 wechselte der Sitz des Wiener Verlags zum Mutterhaus nach Düsseldorf, wo Lager, Rechte und die Marke *Dachs* liegen. Zwischendurch, d.h. zwischen 1992 und 1995, war der *Dachs Verlag* am *Jugend & Volk Verlag* beteiligt. Zum Beginn der Verlagstätigkeit in Wien sagte der Gründer Hubert Hladej in einem Interview vor einigen Jahren: „Ich wollte Bücher für Kinder

machen, die ihnen Freude bereiten und eine Botschaft vermitteln. Einen wesentlichen Schwerpunkt bildete über lange Jahre die Aufarbeitung der Zeitgeschichte.“<sup>18</sup> Wie andere heimische Verlage mit einem inzwischen umfangreicheren Programm verkaufte der *Dachs Verlag* auch viele Lizenzen ins Ausland. 2004 war der Verlag am Umsatz gemessen immerhin der zweitgrößte Kinderbuchverlag in Österreich.<sup>19</sup> Zu den wichtigsten Autoren zählte Christine Nöstlinger. Besonders erfolgreich war das Werk *Buchstabenschungel* von Ursula Poznanski im Jahre 2003. Andere Verlagsautorinnen waren Friedl Hofbauer und Käthe Recheis. Seit 2006 wird das Dachs-Programm nur insofern weitergeführt, als der Konzern den Dachs-Autoren angeboten hat, unter der deutschen Marke *Sauerländer* weiter zu schreiben.

#### *Hecht Verlag*

Der in Hard in Vorarlberg ansässige und 1984 gegründete *Hecht Verlag* ist nach eigener Darstellung auf „Erlesene Vorarlberger Literatur“ spezialisiert. Im Programm gibt es allerdings auch einige wenige Kinderbücher.<sup>20</sup>

#### *Bibliothek der Provinz*

Die 1989 von Richard Pils gegründete, in Weitra beheimate *Bibliothek der Provinz* zählt zu den aktiven Verlagen, die auch Kinder- und Jugendliteratur im Programm haben. Und zwar wie folgt aufgeteilt: Kindersagen, Kindermärchen, Bilderbücher, Kinderliteratur und Kindergedichte. Die Verlagsgeschichte gibt an, dass die Bibliothek der Provinz in letzter Zeit Kinderbücher verlegt, „die nicht dem Mainstream der Bilderbücher folgen, sondern sowohl inhaltlich als auch in der Illustration Lücken in den Bücherregalen füllen“.<sup>21</sup>

#### *Edition Splitter*

Die vor 20 Jahren in Wien gegründete *Edition Splitter* hat ein erlesenes Programm, das auch Kinder- und Jugendliteratur umfasst. Derzeit werden vier Titel, darunter ein Werk von Elfriede Gerstl, angeboten.<sup>22</sup>

#### *Berenkamp Verlag*

Der seit 1991 in Innsbruck tätige *Berenkamp Verlag* verlegt Belletristik, Tirolensien, Sachbücher, wissenschaftliche Bücher, aber auch Kinderbücher, von denen vier auf der Webseite des Verlages angeboten werden.

#### *G&G Kinder- und Jugendbuchverlag*

1998 sah die Gründung eines neuen Kinder- und Jugendbuchverlags, nämlich *G&G Kinder- und Jugendbuch*, der von Georg Glöckler geleitet wird. Das Startprogramm im Herbst 1998 umfasste 14 Titel. In zunächst vier Reihen – Abenteuer,

Tiere, Grusel und Krimi – erschienen für die Zielgruppe der sieben bis 15jährigen laminierte Pappbände. Wie der Name sagt, bringt der Verlag ausschließlich Kinder- und Jugendbücher heraus und verlegt in erster Linie österreichische Autoren. Mittlerweile umfasst das Programm über 150 lieferbare Titel für Kinder und Jugendliche im Alter von 3 bis 16 Jahren. „Die Schwerpunkte Leseförderung und Leseanimation wurden 2003 durch die Übernahme des ‚alten‘ Jugend & Volk-Programms mit Bilder-, Vorlese- und Erstlesebüchern erweitert.“<sup>23</sup>. Der Verlag macht ca. 1/3 seines Umsatzes mit Novitäten, den Rest mit Backlist.<sup>24</sup> Erwähnenswert in Hinblick auf Leseförderung ist der „Lesezug“: „Das Konzept für die **Lesezug**-Reihe wurde von engagierten Eltern und PädagogInnen entworfen. Österreichische AutorInnen haben bei der Umsetzung besonderen Wert auf die österreichische Sprache und österreichische Ausdrücke gelegt. [...] Die Textlängen und die Illustrationen sind an das Leseverhalten der jeweiligen Altersgruppe angepasst – so wird zum Lesen motiviert und die Lesekompetenz gestärkt.“<sup>25</sup>

#### *Verlag Adinkra*

Ein Exote unter den kleinen Kinder- und Jugendbuchverlagen ist der im oberösterreichischen Leonding ansässige *Verlag Adinkra*, dessen erste Publikation 1999 erschien. Er nennt sich Verlag für afrikanische Literatur und Kulturbegegnungen und wird von dem aus Ghana stammenden Kinderbuchautor Patrick K. Addai geleitet. Dieser ist auch Verfasser der meisten bislang erschienenen Verlagswerke für Kinder und Jugendliche.<sup>26</sup>

#### *Nilpferd in Residenz*

Das Nilpferd-Kinderbuchprogramm im *NP-Buchverlag* wurde im Herbst 2001 ins Leben gerufen. „Am Anfang lag der Fokus auf österreichischen AutorInnen und IllustratorInnen, das Programm war zudem dezidiert künstlerisch ausgerichtet und an der Grenze zwischen Kinderbilderbuch und Kunstbuch für Erwachsene angesiedelt.“ (*Anzeiger*, Juli 2011, S. 17) 2006 bekam das *Nilpferd* eine neue Heimat und heißt nun *Nilpferd in Residenz*. „Das Niederösterreichische Pressehaus hatte den Residenz Verlag gekauft, und alle Bereiche [...] sollten unter der Marke *Residenz* zusammengefasst werden. So kam es zum Namen *Nilpferd in Residenz*. Damit zusammengefallen ist auch die programmatische Neuausrichtung. Nach wie vor werden im Nilpferd-Programm illustrierte Bücher in hochwertiger Ausstattung verlegt, allerdings ganz explizit als Bücher für Kinder.“ (ebda.) Mittlerweile sind über 140 Bücher in diesem Programm erschienen, darunter welche von Christine Nöstlinger sowie von Gerda Anger-Schmidt und Renate Habinger. 125 Nilpferd-Titel wurden in 19 Sprachen übersetzt.

### *Luftschacht Verlag*

*Luftschacht* wurde im Jahr 2001 von zwei Absolventen der Wiener Germanistik gegründet und ist sowohl als Independent Verlag als auch als Publikumsverlag zu sehen. Das erste echte Programm begann 2003. Neben Belletristik und Comics verlegt *Luftschacht* auch illustrierte Kinderbücher.<sup>27</sup>

### *Edition Tandem*

Die *Edition Tandem*, die sich ‚Der Verlag für LiebhaberInnen‘ nennt, ist in Salzburg beheimatet. Der Verlagsleiter Volker Toth hat das erste Buch im Jahr 2002 herausgebracht und 2007 den Verlag als ein eigenständiges Unternehmen angemeldet. Seitdem sind fast 90 Bücher und CDs, darunter auch Kinder- und Jugendliteratur, erschienen. Das Programm Kinder- und Jugendbuch umfasst derzeit (2011) etwa 19 Titel, darunter Bücher von Georg Bydlinki.<sup>28</sup>

### *Edition Portisch*

Zu den wohl kleinsten Verlagsunternehmen, das eher als Eigenverlag einzustufen ist, zählt die *Edition Portisch*. Einzige Autorin bisher ist Traudi Reich, die Frau des bekannten Journalisten Hugo Portisch und Verfasserin mehrerer Kinderbücher, darunter die Bestseller *Ich und Du* und *Hänschen Klein*. Nach der ersten Verlagsnovität 2007 ist voriges Jahr (2010) das Buch *Nogi und der Zug der schwarzen Vögel* erschienen.<sup>29</sup>

### *Edition Buche*

Die *Edition Buche* ist in Stainz in der Steiermark beheimatet und wurde von Maria-Bernadette Ehrenhuber gegründet. Sie nennt sich „Verlag für Gegenwelten“ und weist ein kleines, sagen wir alternatives Programm auf. Auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur hat die *Edition Buche* die Reihe „Junge Bücher“ anzubieten. Diese sind nach eigener Darstellung „für den LeserInnennachwuchs gedacht“. Die ersten Publikationen stammen aus dem Jahr 2008.

### *Stahlente Verlag*

Ein kleines Unternehmen, das Anfang 2008 in Klosterneuburg gegründet wurde – der *Stahlente Verlag* – hat derzeit insgesamt fünf Bücher, darunter welche für Kinder und Jugendliche, sowie non-books im Programm.

### *Wiener Dom-Verlag*

Ein relativer Neuankömmling im Bereich Kinderbuch-Programm – es gibt ihn erst seit 2009 – ist der 1947 gegründete *Wiener Dom-Verlag*. Nach eigener Darstellung widmet sich das Programm „sowohl existentiellen Fragestellungen, als auch



sozial und religiös orientierten Themen“.<sup>30</sup> Der Verlag wurde 2014 vom Innsbrucker Tyrolia Verlag übernommen.

#### *Edition-O*

Ein Newcomer am österreichischen Markt ist die 2010 in Wien gegründete *edition-o*. Sie nennt sich „ein Produkt des Verlagsbüros Karl Schwarzer“ und ist auf Neuauflagen von österreichischen Kinderbüchern für Leser zwischen 9 und 11 Jahren spezialisiert. Bis dato umfasst das Angebot sechs Titel. Unter den Autoren befinden sich Barbara Frischmuth, Lene Mayer-Skumanz und Erich Schleyer.

#### *Ennsthaler Verlag*

Der Vollständigkeit halber sei ein weiterer Verlag genannt, der gelegentlich Kinderbücher herausbringt. Es handelt sich um den in Steyr in Oberösterreich ansässigen *Ennsthaler Verlag*.<sup>31</sup>

#### *Novum Verlag für Neuautoren*

Zum Schluss möchte ich ein Verlagsunternehmen nennen, über das in Internetforen sehr kontrovers, meist negativ, diskutiert wird und das in seinem Buchangebot mehrere Kinder- und Jugendbücher aufweist. Ich meide hier das Wort „Programm“, weil es sich nach allen gängigen Kriterien um einen Selbstzahler- bzw. Druckkostenzuschussverlag handelt. Nach eigenem Verständnis ist er allerdings ein „Dienstleistungsverlag“. Das bedeutet, dass ein Autor/eine Autorin für das Verlegen eines nicht eigens lektorierten Manuskripts je nach vereinbarter Auflage und Gestaltung sowie je nach Umfang von 2500 bis weit über 4000 Euro selbst berappen muss. Bei manchen solchen Verlagen verpflichtet man sich auch noch zu einer Mindestabnahme des eigenen Buches und zum Anspruch auf ein Honorar erst ab einer bestimmten Verkaufszahl. Zugegeben: Selbstzahlerverlage, vor denen die IG Autorinnen Autoren warnt, sind nicht ausschließlich im Kinderbuchbereich anzutreffen. Das Unternehmen heißt übrigens: *Novum Verlag für Neuautoren*.<sup>32</sup>

In der obigen Vorstellung von *aktiven* Kinder- und Jugendbuchverlagen hat es mehrere Firmen gegeben, die unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg neu gegründet oder wieder gegründet wurden. Ich möchte an dieser Stelle drei Unternehmen nennen, die lang nicht mehr tätig sind, aber für die Verbreitung von Kinder- und Jugendliteratur vor allem in der Zeit bis zum Staatsvertrag im Jahre 1955 eine entscheidende Rolle spielten. Deren Geschichte ist Zeit-, Verlags- und Literaturgeschichte zugleich. Die Rede ist zunächst von dem von Redakteuren der Tageszeitung *Neues Österreich* im Jahr 1945 gegründeten *Schönbrunn Verlag*.<sup>33</sup> Ab 1948 unter der Leitung von Hans Goldschmidt konzentrierte sich die Produktion auf Kinder- und Jugendbücher, und das erwies sich in dieser Zeit als einträgliches Ge-

schäft. Mit Karl Bruckners *Spatzenelf* landete der Verlag einen Bestseller, aber jene Autorin, die dem Verlag am meisten Gewinn brachte, war Mira Lobe.<sup>34</sup> Im Zeitraum 1945 bis 1955 wichtig zu beobachten ist die Rolle der Kulturpolitik der vier Alliierten in Österreich im Verlagsbereich. Hier ist die *politische* Geschichte ein wesentlicher Bestandteil der Verlagsgeschichte. Damit komme ich zum Parteiverlag der Kommunistischen Partei Österreichs, der KPÖ, nämlich dem *GlobusVerlag*. Die KPÖ, die heute statistisch kaum wahrnehmbar ist, hatte zumindest bis zu den ersten freien Wahlen dank der Sowjetunion noch erhebliches Gewicht. *Globus* war fast zehn Jahre als Buchverlag tätig, und von Anfang an zählte das Kinder- und Jugendbuch zu den wichtigsten Bereichen der Buchproduktion. Das Kinderbuch machte ja ca. ein Fünftel der Buchproduktion aus. Es liegt zwar eine Monographie über den Globus Verlag vor<sup>35</sup>, aber eine nähere Untersuchung der Kinderbuchproduktion wäre lohnend. Weiters untersuchenswert wäre ein Verlag mit Namen *Amandus Edition*<sup>36</sup>, der ab 1946 die sehr populäre *Orion Roman-Serie* für Jugendliche sowie die kurzlebige *Marabu-Jugend-Serie* in Heftform verlegte.

Ich habe bisher nur über Kinder- und Jugendbuchverlage *nach* 1945 – ob aktiv oder nicht mehr aktiv – gesprochen. Aber die Sparte Kinder- und Jugendbuch-Verlag hat in Österreich eine lange Tradition, die mit Namen wie *Gerlachs Jugendbücherei*, *Konegens Kinderbücher* und *Konegens Jugendschriften* sowie dem *SesamVerlag* eng verbunden ist. Details finden Sie im monumentalen Werk von Friedrich C. Heller aus dem Jahr 2008, *Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938*, erschienen im Christian Brandstätter Verlag.

## **Kinderbuchmarkt im Wandel**

Wie bereits erwähnt, ist der gesamte Buchmarkt im Wandel und das trifft auch das Segment Kinder- und Jugendliteratur. In diesem Zusammenhang möchte ich stichwortartig auf einige Entwicklungen und Trends hinweisen, die für die aktuelle Kinder- und Jugendliteraturforschung interessant sein könnten.

*Stichwort Fantasy-Literatur bzw. Vampir-Bücher*

Die Popularität dieses Genres kann niemandem entgangen sein, der den Buchmarkt der letzten Jahre – spätestens seit *Harry Potter* – verfolgt hat. Die Liste der zehn am meisten verkauften Jugendbücher des Jahres 2010 ist von so genannten All-Age-Romanen – konkret von Fantasy-Romanen – geprägt. Vom Marketingstandpunkt aus versteht man darunter, Bücher, die alters- und generationenüber-

greifend sind, Bücher, die verschiedene Adressaten bzw. Zielgruppen haben. Zwei Autoren belegen acht der zehn Plätze, nämlich Stephenie Meyer (mit fünf Titeln) und Jeff Kinney mit *Gregs Tagebuch* drei Mal! Voriges Jahr verkaufte der *Carlsen Verlag* in Deutschland nicht weniger als 2,2 Millionen „Biss“-Bücher. Seit dem Beginn der Serie im Februar 2006 hat man insgesamt 10 Millionen Exemplare verkauft. Was die Greg-Bücher betrifft, so hat der *Baumhaus Verlag* in Deutschland voriges Jahr 1,8 Millionen Exemplare verkauft. Seit Beginn der Reihe im Jahr 2008 sind es bald insgesamt 2 Millionen. Es dauerte übrigens nicht lang, bis „Gregs Tagebuch“ für das Kino entdeckt wurde, allerdings kann man nicht von einer klassischen Literaturverfilmung sprechen.

Manche Beobachter führen den Erfolg der Fantasy-Literatur auf das Phänomen der bereits erwähnten All-Age-Bücher zurück. Andere meinen, dass das Manuskriptangebot beim Kinderbuch zurückgehe, weil mit dem Jugendbuch (für Jugendliche ab 13) mehr zu verdienen sei. Eine Begleiterscheinung zu den genannten Erfolgen sind so genannte „Metoo-Bücher“ (quasi: ich bin auch da!), von denen es besonders im Sog von *Harry Potter* unglaublich viele gibt. Es sind Imitate, das heißt Bücher, die nach den bewährten Erfolgsmustern gestrickt sind, die sehr ähnliche Fantasy-Covers, Titel und Schriftzüge aufweisen. Mit anderen Worten sind viele Verlage und Autoren auf diesen erfolgreichen Zug aufgesprungen. Man braucht nur unter den Anzeigen in der Kinder- und Jugendliteratur-Sondernummer einer Fachzeitschrift zu schauen, um den Eindruck bestätigt zu finden. Nochmals zur Zunahme der Vampir-Literatur, wo immer mehr „Metoo“-Bücher anzutreffen sind. Wenn man in Barsortimentskatalogen unter dem Stichwort „Vampir“ nachschaut, findet man allein für das Jahr 2010 nicht weniger als 160 Novitäten am deutschen Buchmarkt. (*Buchreport*, Nr. 22, 3.6.2010)! Dabei sind die Titel über Werwölfe, Zombies und andere Schattenwesen gar nicht mitgerechnet.

### *Lern- bzw. Hörstifte*

Zu den vielen Arbeitsfeldern der aktuellen KJL-Forschung gehört auch das Leseverhalten und im weiteren Sinn die *Leseförderung*. Die Debatte über dieses Thema in Wien (Volkschulklassen mit überdurchschnittlich vielen Kindern mit Migrationshintergrund) haben wir in den letzten Jahren verfolgen können. In diesem Herbst hat man mit speziellen Leseförderungsprogrammen begonnen. Welchen Beitrag können die Verlage leisten? Nur als Fußnote: Interessanterweise hat das Sachbuch für Kinder- und Jugendliche im Zuge der „Pisa“-Debatte in Deutschland geradezu bombastische Erfolge gefeiert. Wie erinnern sich, haben die Schüler und Schülerinnen in manchen deutschen Ländern ähnlich schlecht abgeschnitten wie

in Österreich. Man könnte hier von einer „historischen Determinante“ sprechen: „Pisa“ löst einen Kaufboom aus. Aber ich möchte hier von der Einführung von interaktiven Buch-Produkten sprechen. Das Zauberwort heißt „Ting“, was auf Chinesisch „hören“ bedeutet. Es ist ein Lern- oder Hörstift, der via USB-Schnittstelle und Computer auf das Internet zugreift und Bücher, hier Kinderbücher, zu interaktiven Medien macht. In diesem Frühjahr (2011) haben neun Buchverlage in Deutschland begonnen, auf diese neue Werbeschiene zu setzen und die ersten Bücher, die mit „Ting“ kommunizieren können, auf den Markt gebracht. Der Hörstift wird von den einschlägigen Verlagen entsprechend beworben. Dazu zwei Beispiele. In einer Anzeige des Christophorus Verlags (Reihe: Velber Kinderbuch) heißt es: „Lesen, Lernen & Hören! Mit dem genialen TING-Stift können sich schon Kinder ab 3 Jahren die Bücher selbst vorlesen lassen!“ Beworben werden beispielsweise Bücher über Dinosaurier, Krabbeltiere und Meerestiere. Kostenpunkt knapp unter 12 Euro. Auch Brockhaus ist mit von der Partie. In einer Verlagsanzeige heißt es: „Als die Bücher sprechen lernten. Die einzigartige, neu entwickelte Reihe 'Hören und Entdecken' verbindet das Lesen und Schauen mit dem Hören und schafft so völlig neue Erlebniswelten. Schon die Kleinsten sind begeistert, wenn der TING Stift den Teddy sprechen lässt und die Katze miaut und schnurrt. Und auch über ältere Kinder eröffnet der Hörstift völlig neue akustische Möglichkeiten, um in die Welt der Buchstaben und Wörter einzutauchen.“ Im Angebot findet sich das Werk *Mein erster Hör-Brockhaus*. TING scheint für immer mehr Verlage attraktiv zu sein, denn aus den neun Verlagen im Februar dieses Jahres sind inzwischen 18 geworden, die beteiligt sind. „TING. Bringt Leben in Bücher!“ heißt es auf einer eigenen Website ([www.ting.eu](http://www.ting.eu)). Es bleibt noch abzuwarten, ob der Hörstift unter den Leseschwachen Anwendung findet, aber eine interessante Entwicklung ist es allemal.

### *Fremdsprachige Kinderbücher in globalisierten Zeiten*

Eine weitere interessante Entwicklung im Bereich Kinder- und Jugendbuch ist die starke Nachfrage nach fremdsprachiger Kinderliteratur – vor allem in größeren Städten. Der Buchhandel hat vielfach entsprechend darauf reagiert und eigene Fremdsprachenabteilungen besonders mit Jugendbüchern auf Englisch geschaffen. Hierbei beliebt sind auch Titel, die sich auch auf Deutsch gut verkaufen. Ein anschauliches Beispiel der letzten Jahre liefern wiederum die *Harry Potter*-Romane. Jugendliche haben die Originalversion gekauft, weil sie auf das spätere Erscheinen der deutschen Übersetzung nicht warten wollten. Die Tatsache, dass das englische Original nicht preisgebunden war, führte zu einem Preiskrieg unter den Anbie-

tern in Deutschland und Österreich – zur Freude der jungen KäuferInnen! Zu den fremdsprachigen Bestsellern zählen noch *Winnie-the-Pooh* und auch ins Englische übersetzte Klassiker wie *Pippi Longstocking*. Die zunehmende Popularität der fremdsprachigen Kinderliteratur wird auf den Umstand zurückgeführt, dass es unter den Buchkunden viele zweisprachige Familien und auch deutsche Eltern gibt, die Fremdsprachen für ihre Kinder entdeckt haben. Man kann auch davon ausgehen, dass etwa englische Sprachkenntnisse unter den Jugendlichen stark gestiegen sind. Der Markt hat auch auf diese Entwicklung bzw. die gestiegene Nachfrage durch die Herausgabe von mehrsprachigen Kinder- und Jugendbüchern reagiert.

#### *Thematisch-inhaltliche Reaktion der Verlage*

Es ist interessant zu beobachten, wie Kinder- und Jugendbuchverlage auf den gesellschaftlichen Wandel thematisch-inhaltlich reagieren und Probleme und Entwicklungen der Gegenwart in ihrer Produktion ansprechen. Das wäre auch ein Feld für die Kinder- und Jugendliteraturforschung. Dazu möchte ich einige Beispiele erwähnen. Das Phänomen kennen wir vom Buchmarkt ganz allgemein: Zu einem besonderen Ereignis oder historischen Jubiläum wird der Markt von einschlägigen Büchern überflutet: ob das WM, EM oder Grand Prix im sportlichen Bereich ist oder aber Monographien, Neuauflagen etc. anlässlich des 100. oder 200. Geburtstags eines Dichters sind. So ist es vor einigen Jahren, in Erinnerung an den Holocaust, speziell für jugendliche Leser zu einer wahren Flut von Sach- und Erinnerungsbüchern wie auch literarischen Aufarbeitungen und Jugendlexika zu diesem Thema gekommen. Und für eine Generation der unter 20-jährigen in Deutschland, für die etwa die DDR bereits so etwas wie antike Geschichte ist, haben die Verlage vor zwei Jahren, also 2009, speziell auf den „Mauerfall“ reagiert und sehr viele Jugendbücher zu diesem Thema herausgebracht. Hier sollen Authentizität und Identifikation die Geschichte begreifbar machen. Die Palette reicht vom Pixi-Buch, zum autobiographischen Comic bis hin zum Jugendroman mit Jugendlichen aus beiden früheren Teilen Deutschlands und zum „Wende-Bilderbuch“. Letzteres Buch erzählt z.B. die Geschichten von Janosch aus West- und Anni aus Ostberlin, die in der Mitte des Buches (wieder) zusammenkommen. Es ist für Kinder gedacht.

Entsprechend der demographischen Entwicklung besonders in Deutschland hat der Kinder- und Jugendbuchmarkt auch Migrantenkinder (die streng genommen keine mehr sind) entdeckt. Und eine Analyse des Bilderbuchmarktes aus dem Jahr 2008 hat weiters ergeben, dass es nun „endlich mehr Senioren“ gebe.<sup>37</sup> Senioren, die nicht bloß Funktionsträger zum Thema Tod oder Kinderbetreuung sind. (Be-

sonders hervorgehoben wird ein 1981 im Wiener *Jungbrunnen Verlag* erschienenenes Buch von Wolf Harrant und Christina Oppermann-Dimov: *Mein Opa ist alt, und ich habe ihn sehr lieb*). Diese neuen/alten „Protagonisten“ führen mich zu einem weiteren interessanten Trend. Stichwort: Patchwork-Familie. Wie wir wissen, ist das Kinder- und Jugendbuch jahrzehntelang, wenn nicht noch länger, von der „DIN A-4-Familie“ – Mutter, Vater, leibliche Tochter, leiblicher Sohn, von der – im wörtlichen Sinn – „Bilderbuchfamilie“ geprägt gewesen. Ich kann mich an das bebilderte Englisch-Lehrbuch in meiner eigenen Schulzeit in Kanada erinnern.<sup>38</sup> Es hat *Dick and Jane* geheißen und die Familie war nach heutiger Diktion DIN A-4. Rückblickend meine ich, dass die dort vermittelten Rollenklischees Anfang der 1950er-Jahre heute nicht mehr durchgehen würden! Wobei ich gleich hinzufügen muss, dass dieses Bild der *damaligen* gesellschaftlichen Realität entsprochen hat. Die Mutter ist Hausfrau, kümmert sich um Haushalt und Kinder, der Vater geht arbeiten, kommt am späteren Nachmittag nach Hause, setzt sich bequem in den Fauteuil, liest seine Zeitung, raucht seine Pfeife und lässt sich bedienen, während seine Frau in der Küche steht und das Abendessen zubereitet. Zu dieser kompakten Familie gehörte auch ein Hund, und der hieß „Spot“. Vermutlich ein Dalmatiner. Auch die Darstellung der „Bilderbuch-Familie“ – und ‚Bilderbuch‘ ist hier wörtlich gemeint – hat sich inzwischen am deutschen Buchmarkt gewandelt. Auch das ist eine Reaktion auf demographische Entwicklungen: in Deutschland soll jede zehnte Familie eine Patchwork-Familie sein, und viele meinen, Kinder- und Jugendliteratur soll diese gesellschaftliche Realität – wie auch eine Gesellschaft mit so vielen Alleinerziehenden – widerspiegeln. (Beispiel 2010: Mary Hoffman und Ros Asquith: *Du gehörst dazu*.) Jugendliche Leser sollen erfahren, wie vielfältig die Varianten des Zusammenlebens sein können. Psychologen meinen, solche Darstellungen können Kinder entlasten und ihnen helfen, über die Trennung der Eltern leichter hinwegzukommen, indem sie sehen, dass so etwas auch in anderen Familien vorkommt.<sup>39</sup>

### *Animierte Bilderbücher*

Ich habe vorhin vom ständig stattfindenden Medienwechsel gesprochen. Dazu gehören in der Sparte Kinder- und Jugendliteratur auch animierte Bilderbücher für eine junge, technikaffine Zielgruppe. Der Markt für digitale Kinder- und Jugendbücher ist seit Einführung der Tablet-PCs in Bewegung geraten, und man könnte sagen, dass die Verlage die jungen Kunden bzw. deren Käufer-Eltern die jungen Leser dort abholen, wo sie zu finden sind. Natürlich bieten auch immer mehr Verlage ihre Kinder- und Jugendbücher als E-Books bzw. „enhanced books“ an. In

den Worten eines Wiener Unternehmers: „Der Trend in der Digitalisierung [...] liegt ganz klar im Bereich der Interaktivität. Kinder wollen mit den neuen Medien ‚umgehen‘, mehr tun können als mit einem gedruckten Buch.“<sup>40</sup>

### *Nonbook-Produkte*

Zum Abschluss dieses Abschnitts möchte ich so genannte Nonbook-Produkte ansprechen, denn, wie sich herausstellt, entwickeln Kinderbuchfiguren ein Eigenleben. Das englische Wort hat sich im Deutschen eingebürgert und heißt nichts anderes als Produkte, die eben nicht Bücher sind, aber im Bereich des so genannten Crossmedialen Marketings in einer Buchhandlung oder auch außerhalb zum Verkauf angeboten werden. Man könnte auch von „merchandising“ sprechen. Nur als Fußnote: der Nonbook-Bereich gewinnt im herkömmlichen stationären Buchhandel immer mehr an Bedeutung. Denn angesichts der zunehmenden Beliebtheit des Online-Buchhandels gehen die Umsätze der Buchhandlung um's Eck zurück und die Sortimenter müssen versuchen, andere Einnahmequellen zu finden. Dieser Bereich wird in der Buchbranche für einen Teil einer Überlebensstrategie gehalten. Nicht zu Unrecht, wie wir sehen werden.

Manche Kinder- und Jugendbuchverlage wie etwa *Coppenrath* in Münster in der Bundesrepublik Deutschland haben schon längst ein eigenständiges Nonbook-Programm mit Geschenkartikeln eingesetzt. Und dieser Verlag macht rund 50 Prozent seines Nonbook-Umsatzes über den stationären Buchhandel. Vor allem in diesem Marktsegment kennt die Fantasie keine Grenzen. Dazu ein Beispiel. Der *Coppenrath-Verlag* vergibt Lizenzen für den Gebrauch der erfolgreichen Prinzessin Lillifee. Also die Figur nicht nur im Kinderbuch, sondern auch im Regal, etwa im Supermarkt. Der Verlag arbeitet u.a. mit Dr. Oetker zusammen, und Lillifee zielt Backmischungen. Der Verlag verdient an den Lizenzeinnahmen, Dr. Oetker erreicht eine nachwachsende Generation für seine Produkte. Es gibt nicht nur Backzutaten. Da finden sich auch Sticker und Motive zum Ausschneiden in der Packung. So betrachtet wird aus einem Lebensmittel ein Mittel zur Leseförderung.<sup>41</sup> Es gibt andere Kooperationen, wie etwa zwischen der Fast-Food-Kette McDonalds und dem Kinder- und Jugendbuchverlag *Beltz & Gelberg*. Da werden die populären „Warrior Cats“ von Erin Hunter in den *KinoNews* von McDonalds platziert. Und schließlich arbeitet der bekannte Sportartikelhersteller puma mit *dtv junior* zusammen – zum gegenseitigen Vorteil. Also keineswegs zufällig findet sich auf dem Cover des ersten Bandes der Jugendreihe „Fünf Asse“ (*Startschuss*) die Abbildung eines besonderen puma-Laufschuhs. Grundüberlegung da wie dort: hohe Sichtbarkeit im Handel. Der Kunde wird in beiden Richtungen an ein Produkt gebunden.

Abschließend sei gesagt, dass der zeitgenössische Kinder- und Jugendliteraturmarkt nicht nur viele Ansätze zur weiteren Forschung bietet. An den Streiflichtern sieht man, dass die Verlagsgeschichte im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturforschung viele Disziplinen einbindet.

\*\*\*

## Was seither geschah ...

### *Ueberreuter Verlag*

Der Fall des damals (2011) noch größten österreichischen Publikumsverlags und sein Exodus aus Wien ist wohl das unrühmlichste Kapitel der heimischen Verlagsgeschichte im 21. Jahrhundert. Er zeigt auch wie schnell der Markt sich ändern kann. Kaum zehn Tage (!) nach der Vorlesung erschien am 7. November 2011 eine Meldung im *Standard* über die geplante Übersiedlung des Verlags nach Berlin. Begründet wurde der Schritt mit der ungleichen Umsatzentwicklung der Verlagsgruppe in Deutschland und Österreich. Der Anteil in Österreich wäre zurückgegangen. In Berlin winkten die so genannten „Synergieeffekte“. Von dieser Überraschung betroffen waren nicht nur Autoren, die Proteste einlegten, sondern auch 31 (nach anderer Quelle 27) zum Teil langjährige MitarbeiterInnen (mit Familie) in Wien, denen es offenstand, auch zu übersiedeln. Ein erstes Posting bezeichnete den Umzugsplan als eine „Fehlkalkulation“. Das sollte sich bewahrheiten. Die Begründung für den Auszug aus Wien war nicht frei von Überheblichkeit und Zynismus. In diversen Interviews versuchte der aus Deutschland eingeflogene Aufräumer Klaus Kämpfe-Burghardt den Sinn der Übersiedlung zu erklären: Man wollte „besonders mit unserem Kinder- und Jugendbuch näher an den wichtigen deutschen Markt rücken [...]. Die meisten unserer Autoren und Illustratoren sind in Deutschland, aber leider hatten wir in diesem 80-Mio-Einwohner-Markt nie die Präsenz, die das Programm eigentlich verdient gehabt hätte“. <sup>42</sup> Der „starke Gegenwind“, der ihm in Österreich ins Gesicht blies, führte er auf ein Missverständnis zurück. „Wir haben wohl nicht klar genug kommuniziert, was wir mit dem Sachbuch vorhatten.“ Nur Kinder- und Jugendbuch sollten Österreich verlassen. So der damalige Stand. Angesprochen auf den „notgetriebenen Befreiungsschlag“, der – voraussehbar – zahlreichen Personen ihre Jobs kosten sollte, meinte Kämpfe-Burghardt: „Das Unternehmen hat sich natürlich auch verschlankt, obwohl wir Mitarbeitern Angebote unterbreitet haben, mit nach Deutschland umzuziehen. Leider [sic!] haben von den 27 Beschäftigten lediglich zwei diese Offerte angenommen. Weitere fünf Mitarbeiter bleiben in Wien.“ (ebda.) Wie ernsthaft das



Angebot war, darüber ließe sich streiten. Aus anderen Statements und Interviews gewann man den Eindruck, in Österreich habe man weder Internet noch E-Mails zum Kommunizieren – im Gegensatz zu Berlin. Zwischen den Zeilen klang „verlegerisches Entwicklungsland“ durch.

Eineinhalb Jahre, nachdem *Ueberreuter* von Wien nach Berlin fortzog, kam die nächste Überraschung, die als Ironie der Geschichte bezeichnet werden muss. Das Kinderbuchprogramm wurde neu verortet. Die *Salzer Holding* verkaufte *Ueberreuter Kinder- und Jugendbuch* mit *Annette Betz* Ende 2013 wieder nach Wien, und zwar an den (nach dem *Ueberreuter*-Fortzug) größten Kinderbuchverlag Österreichs, die *G&G Verlagsgesellschaft*, die 2013 das 15jährige Bestehen feierte! Die letzte Überraschung folgte auf dem Fuß: am 28. Mai 2014 meldete das *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, dass der *Glöckler Verlag* in Wien zum 1. Juni das Sachbuchprogramm von *Carl Ueberreuter* von der *Salzer Holding* übernehmen sollte. Das Programm wurde unter der Marke „Verlag Carl Ueberreuter“ fortgeführt. Man ist versucht zu sagen: man hätte es billiger haben können.

Doch die „Verschlankung“ hatte – neben den „Freistellungen“ – andere traurige Folgen. Als die Meldung vom Fortzug verbreitet wurde, stellte sich für den Verfasser die Frage nach dem Schicksal und dem Erhalt des Verlags- bzw. Geschäftsarchivs dieser für die Kinder- und Jugendliteratur in Österreich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs so wichtigen Firma. Ich habe mich daher schriftlich an den seit Mai 2011 amtierenden deutschen Geschäftsführer Klaus Kämpe-Burghardt gewandt und angeregt, jene Bestände des Verlagsarchivs seit Ende des Zweiten Weltkriegs, die nicht nach Berlin mitgenommen werden würden, sicherzustellen. Sie sollten im Fall des Falles durch eine öffentliche Institution, konkret: die Wienbibliothek, übernommen werden. Sechs Wochen später erfolgte die Zusage zu einer Übernahme. Mitte April 2012 erhielt ich gar einen Übernahmevertrag, mit dem ich – als Normalsterblicher – über das Archiv verfügen konnte. Doch hier beginnt die Geschichte grotesk zu werden. Als es schließlich Anfang Mai 2012 im Keller der Alserstraße 24 zu einer ersten Sichtung kam, war das Archiv, um das es ging, komplett weg! *Leere* Aktenordner waren bis zur Decke aufgetürmt. Auf *allen* klebte die Etikette „Archiv“. Auf einem Blatt Papier daneben stand: Verträge aufheben, Archiv wegschmeißen. Mit Verlagsarchiven hat man hierzulande kein Glück.

### *Jungbrunnen*

Der Jungbrunnen Verlag feierte im März 2013 das 90-Jahr-Jubiläum unter Hinweis darauf, dass Verlagstitel bisher 55 Mal mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis ausgezeichnet worden wären. Im Jahr davor hatte das von Mira Lobe getextete und von Susi Weigel illustrierte Buch *Ich bin ich* seinen 40. Geburtstag gefeiert. Aus diesem Anlass gab es eine Sonderbriefmarke.

### *Jugend und Volk*

Seit 2012 ist *Jugend und Volk* mit dem Verlag *E. Dorner* unter dem Dach *westermann wien* als Teil der Braunschweiger *Westermann Gruppe* zusammengeschlossen. Obwohl der Verlag im Jahr 2011 den 90jährigen Bestand und im Jahr 2016 den 95jährigen Bestand würdig feierte, gab man sich keine Mühe, aus diesem Anlass sich etwas genauer mit der eigenen Firmengeschichte zu beschäftigen.<sup>43</sup> Stattdessen wurde, wie bislang, die Geschichte des Verlags im Ständestaat wie auch in der NS-Zeit (also in den Jahren 1934-1945) in online-Einträgen, folglich auch bei *Wikipedia*, völlig ausgespart. Als ob es das Unternehmen nach dem Februaraufstand nicht mehr gegeben hätte. Auch das *Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie* geht auf die Jahre 1934-1945 nicht ein (<http://www.dasrotewien.at/seite/jugend-volk-verlag>). Allein der Eintrag in *Wien Geschichte Wiki* trägt der Firmengeschichte der 1930er- und 1940er-Jahre inzwischen Rechnung, und zwar auf Grund einer eingehenden Studie des Verfassers, die 2014 erschien.<sup>44</sup> Das Geschäftsarchiv wurde Ende der 1980er, Anfang der 1990er-Jahre entsorgt. Gerettet wurden lediglich einige Bücher aus dem Verlagslager, die als Doubletten in die jetzige Wienbibliothek im Rathaus kamen.

### *Nilpferd in Residenz*

Mit 1. Juni 2015 wurde das Kinderbuchprogramm des *Residenz Verlags* von der *G&G Verlagsgesellschaft* (siehe dort) übernommen. Die Marke „Nilpferd“, die 2011 im *Niederösterreichischen Pressehaus (NP) Buchverlag* von Herwig Bitsche und Natalie Tornai ins Leben gerufen worden war und mit der Übernahme des *Residenz Verlags*, durch *NP* 2006 in „Nilpferd in Residenz“ umbenannt wurde, wurde somit von G&G weitergeführt. Als Motiv gab der *Residenz Verlag* an, dass er sich wieder vermehrt auf die ursprüngliche Kernkompetenz konzentrieren wollte. Die Programmlinie wurde beibehalten. Die *Nilpferd*-Programmleiterin Cornelia Hladej wechselte mit der Übernahme zu G&G.<sup>45</sup>

### *Servus Verlag*

Zu den Newcomern, die Kinderbücher im Programm führen, zählt der *Servus Verlag*. 2015 begann der Verlag eine neue Reihe für Kinder ab 6 Jahren von Thomas Brezina unter dem Titel „Sagenschiff“. Die Reihenwerke erzählen phantastische Abenteuer, in denen klassische Sagen erlebbar gemacht werden (Brezina).<sup>46</sup>

### *Herramhof-Verlag*

Ein weiterer Newcomer mit Schwerpunkt Kinderbücher ist der im März 2016 von der studierten Biologin, Autorin und Illustratorin Dr. Andrea Benedetter-Herramhof im oberösterreichischen St. Florian gegründete *Herramhof Verlag*. Bislang konnten 10 Titel nachgewiesen werden.<sup>47</sup>

*Ibera*

Der in Wien ansässige Ibera-Verlag hat ein sehr breit gefächertes Programm, das alles umfasst, von Belletristik bis zu Musik CDs. Im aktuellen Programm finden sich acht Kinder- und Jugendbücher sowie zwei Märchenbücher.<sup>48</sup>

*Hanreich Verlag*

Der Hanreich Verlag ist primär auf Ratgeber zum Thema Ernährung, Mutter und Kind spezialisiert und ging aus einem Projekt im Jahr 1994 hervor. Ab 2009 folgte ein Relaunch, das Programm wurde 2012 um eine Kinderbuchreihe mit 2 Kinderbüchern erweitert und 2013 und 2015 folgten weitere. Im Dezember 2014 wurde das 20jährige Firmenjubiläum begangen.<sup>49</sup>

*Wiener Dom-Verlag*

Der Wiener Dom-Verlag hatte von 2009 bis 2014 auch Kinder- und Jugendliteratur im Programm. Inge Cevela brachte 2014 das frühere Kinderbuchprogramm des Wiener *Dom-Verlags* zu *Tyrolia* (siehe dort).

*Tyrolia Verlag*

Im Kinder- und Jugendbuchprogramm des *Tyrolia Verlags* erscheinen pro Jahr zehn bis 15 neue Titel – vom Bilderbuch bis zum Jugendroman. Zum Jahresbeginn 2018 wurde die Sparte von einer neuen Leitung übernommen, nachdem Inge Cevela in Pension ging. Katrin Feiner und Tina Reiter leiten das Programm.<sup>50</sup>

*Obelisk Verlag*

Der *Obelisk Verlag* feierte 2017 sein 50jähriges Bestehen. Zeitgleich ging die Geschäftsleitung von Frau Helga Buchroithner an ihren Sohn Georg über.<sup>51</sup>

*Verlag Edition-O*

Die *Edition-O* nennt sich ein Produkt der *Verlagsbüro Karl Schwarzer Ges.m.b.H.* Seit etwa 2011 erscheinen in der *Edition-O* u.a. Kinderbücher sowie Hörbücher (darunter die Tom Turbo-Bücher von Thomas Brezina und Werke von Friedl Hofbauer, Lene Mayer-Skumanz, Marlen Haushofer, Mira Lobe, Karl Bruckner, Birgit und Georg Bydliniski u.a.) Nachweisbar sind Veröffentlichungen bis 2013.

*Karina-Publishing Vienna*

Der *Karina Verlag* wurde im August 2014 von der Autorin Karin Pfolz gegründet. „In Anlehnung an den Verein ‚Respekt für Dich – AutorInnen gegen Gewalt‘, dessen Vorstandsvorsitzende sie ist“, wie es auf der Website heißt.<sup>52</sup> Das Verlagsprogramm ist breit aufgestellt und umfasst u.a. Schulmaterialien, Romane, Thriller und Kriminalromane, Fantasy/Science Fiction und Humor. Auch die Sparte

Kinderbücher ist reichlich vertreten, und seit 2016 veröffentlicht der Verlag eine zweisprachige Kinderbuchreihe (deutsch/englisch) zum visuellen Sprachenlernen und bringt Kindern und Eltern in Kindergärten die Welt der Bücher und die Wichtigkeit des Vorlesens näher.

*St. Gabriel Verlag (Gabriel Verlag)*

Seit 2014 sind im *Thienemann-Esslinger Verlag* zwei der ältesten und renommiertesten Kinderbuchverlage Deutschlands vereint. Unter dem gemeinsamen Dach werden fünf Programmbereiche geführt: *Thienemann*, *Esslinger*, *Planet! Gabriel* und *Aladin*. Der ursprüngliche österreichische Verlag heißt nunmehr schlicht *Gabriel*. Zur aktuellen Ausrichtung heißt es: „Die Schwerpunkte des Verlagsprogramms liegen in den Bereichen Bibel, Gebete, Feste und Bräuche sowie Ethik. In diesem Spektrum werden Bücher für alle Altersstufen vom Pappbilderbuch und Bilderbuch über das Kinderbuch bis hin zum Roman für junge Erwachsene verlegt.“<sup>53</sup>

*Berenkamp Verlag*

*Berenkamp* nennt sich auf seiner Website<sup>54</sup> „ein unabhängiger Tiroler Verlag“, der 1989 gegründet wurde und seit 2011 in Wattens ansässig ist. Kinder- und Jugendbücher sind nach wie vor im Programm.

*Stahlente Verlag*

Das Unternehmen nennt sich jetzt Stahlente Kinderbuchverlag und befindet sich nach wie vor in Klosterneuburg.

*Bilderbuchverlag Otto Moravec*

Der Verlag wurde 1951 gegründet. Der 1968 verstorbene Firmengründer gilt als Erfinder der Ringbindung für Bilderbücher, etwas, das die Lebensdauer des Buches weiter erhöhte. Neben den Ringbüchern gibt der Verlag auch andere Artikel wie Puzzles, Ausschneidebögen, Malbücher, Geschichtenbücher, Zauber-malbücher, Magische Hefte, Lernuhren, Adventskalender, Bücher und CDs etc. heraus.<sup>55</sup>

## Literaturverzeichnis

Ausgewertete Fachzeitschriften

Anzeiger. Das Magazin der österreichischen Buchbranche

Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel

Büchereiperspektiven

BuchMarkt

Buchreport

Sortimenter-Brief

## Literatur

Fritz, Hans Peter: Buchstadt und Buchkrise. Verlagswesen und Literatur in Österreich 1945-1955. Diss. Univ. Wien 1989. Online: <https://www.wienbibliothek.at/sites/default/files/files/buchforschung/fritz-peter-buchstadt.pdf>

Hall, Murray G.: „Von Dick and Jane zur Wisch- und Wackel-Generation. Streiflichter durch das Leben eines Lesers.“ Universität Klagenfurt 5. März 2015 (unveröffentlichter Vortrag)

Hall, Murray G.: Der Deutsche Verlag für Jugend und Volk 1938-1945. In: Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Harald Jele/Elmar Lenhart. Göttingen:Wallstein 2014, S. 56-76.

Hall, Murray G.: Mira Lobe im Umfeld ihrer Verlage. In: Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel. Hg. von Ernst Seibert, Georg Huemer, Lisa Noggler. Ausstellungskatalog. Wien Museum. St. Pölten: Residenz Verlag 2014, S. 112-113.

Hutter, Johann: Die Verlagsanstalt Tyrolia. Eine wirtschaftliche und ideologische Geschichte am Beispiel der Heimatdichterin Fanny Wibmer-Pedit. Diss. Univ. Innsbruck 2018.

Köstner, Christina: „Wie das Salz in der Suppe“. Zur Geschichte eines kommunistischen Verlages – Der Globus Verlag. Diplomarbeit Univ. Wien 2001. Online: <https://www.wienbibliothek.at/sites/default/files/files/buchforschung/koestner-christina-globusverlag.pdf>.

Mitterböck, Isabella und Andrea Schwarz: Buchmarkt und Verlagswesen in Wien während der Besatzungszeit 1945-1955. 2 Bände. Diss. Univ. Wien 1992.

Mugrauer, Manfred: „Noch nie hat sich mein Papierkorb derart rasch gefüllt ...“. Mira Lobes Kinderbücher in den kommunistischen Verlagen Globus und Schönbrunn. In: Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel. Hg. von Ernst Seibert, Georg Huemer, Lisa Noggler. Ausstellungskatalog. Wien Museum. St. Pölten: Residenz Verlag 2014, S. 108-111.

## Anmerkungen

1 *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Band 4, Berlin: de Gruyter 1979, S. 651.

2 Buchtage: 55 Thesen zum Buchmarkt 2025, in *Buchreport*, 9. Juni 2011.

3 <https://www.buchklub.at>.

- 4 [www.stube.at](http://www.stube.at).
- 5 <https://www.jugendliteratur.at/about/profil>. Das Zitat stammt aus dem Profiltext im Jahr 2011 und ist im  
jetzigen Profil nicht mehr vorhanden.
- 6 <https://oegkjf.univie.ac.at/>.
- 7 <https://oegkjf.univie.ac.at/>.
- 8 Zu finden unter [www.1001buch.at](http://www.1001buch.at).
- 9 <http://www.kinderliteraturpreis.at>.
- 10 <http://www.jugendreferat.steiermark.at/cms/beitrag/12622371/598018>.
- 11 <https://www.kunstkultur.bka.gv.at/staatspreis-fur-kinderlyrik>.
- 12 <http://www.avj-online.de/startseite>. Nur sehr wenige österreichische Verlage, die Kinder- und Jugendliteratur  
im Programm haben, sind Mitglied der avj und werden somit nicht erfasst.
- 13 Quelle: *Börsenblatt Spezial/Kinder- und Jugendbuch* 2010, S. 8-10 sowie *Anzeiger*, Jänner 2011, S. 34.
- 14 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Nr. 45, 2010, S. 18-20; hier S. 19.
- 15 *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Nr. 7, 2011, S. 42.
- 16 [http://breitschopf-verlag.com/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=60&Itemid=67&lang=](http://breitschopf-verlag.com/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=67&lang=de_AT)  
[de\\_AT](http://breitschopf-verlag.com/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=67&lang=de_AT). (Stand 2011)
- 17 [http://www.minedition.com/page/menu/135?country\\_id=1](http://www.minedition.com/page/menu/135?country_id=1)
- 18 *Anzeiger*, September 04, S. 10.
- 19 *Sortimenter-Brief* 9/04, S. 50.
- 20 Eine Sammlung aus dem Archiv des HechtVerlags findet sich in der Vorarlberger Landesbibliothek. <https://vlb.vorarlberg.at/was-haben-wir/felder-archiv/bestaende/hecht-verlag-archiv/>
- 21 Siehe <http://www.bibliothekderprovinz.at>.
- 22 Siehe <https://www.splitter.co.at>.
- 23 In: *Büchereiperspektiven* 04/06, S. 33.
- 24 In: *Sortimenter-Brief* 2/09, S. 3.
- 25 Siehe [www.lesezug.at](http://www.lesezug.at).
- 26 Siehe <http://www.adinkra.at>.
- 27 Siehe die Website <https://www.luftschtach.com/> sowie [http://www.luftschtach.com/fileadmin/pdfs/Luftschtach\\_BuchMarkt\\_2009-12.pdf](http://www.luftschtach.com/fileadmin/pdfs/Luftschtach_BuchMarkt_2009-12.pdf).
- 28 Siehe <http://www.edition-tandem.at>. Die Anzahl der Kinder- und Jugendbücher ist seit 2011 erheblich gestiegen. Dazu der aktuellste Verlagskatalog: [http://www.edition-tandem.at/images/2018/Katalog\\_-2018\\_gesamt.pdf](http://www.edition-tandem.at/images/2018/Katalog_-2018_gesamt.pdf). Im Jahr 2012 feierte der Verlag „100 Bücher 10 Jahre“.
- 29 Siehe die Website <http://www.gertraude-portisch.at/edition-portisch/edition-portisch.htm>.
- 30 Siehe die Website [www.domverlag.at](http://www.domverlag.at).
- 31 Siehe die Website <https://www.ennsthaler.at>.
- 32 Siehe die Website <https://www.novumverlag.com/home.html>.
- 33 Zu diesem Verlag wie auch zum Globus Verlag siehe Hans-Peter Fritz: *Buchstadt und Buchkrise. Verlagswesen und Literatur in Österreich 1945-1955*. Diss. Univ. Wien 1989, Isabella Mitterböck und Andrea Schwarz: *Buchmarkt und Verlagswesen in Wien während der Besatzungszeit 1945-1955*. 2 Bände. Diss. Univ. Wien 1992, sowie Christina Köstner: „Wie das Salz in der Suppe“. Zur Geschichte eines kommunistischen Verlages – *Der Globus Verlag*. Diplomarbeit Univ. Wien 2001.
- 34 Siehe dazu „Noch nie hat sich mein Papierkorb derart rasch gefüllt ...“. Mira Lobes Kinderbücher in den kommunistischen Verlagen Globus und Schönbrunn. In: *Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel*. Hg. von Ernst Seibert, Georg Huemer, Lisa Noggler. Ausstellungskatalog. Wien Museum. St. Pölten: Residenz Verlag 2014, S. 108-111, sowie Murray G. Hall: Mira Lobe im Umfeld ihrer Verlage. In: ebd., S. 112-113.
- 35 Christina Köstner: „Wie das Salz in der Suppe“. Zur Geschichte eines kommunistischen Verlages – *Der Globus Verlag*. Diplomarbeit Univ. Wien 2001.
- 36 Dazu Hans-Peter Fritz, a.a.O., S. 210-218.
- 37 *BuchMarkt* März 2008, S. 112-114.
- 38 Dazu der unveröffentlichte Vortrag „Von Dick and Jane zur Wisch- und Wackel-Generation. Streiflichter durch das Leben eines Lesers.“ Univ. Klagenfurt 5. März 2015. Über Bücher reden. Arbeitstagung des FWF-Projekts „Literarische Anschlusskommunikation“.
- 39 Siehe Formen von Familie. In: *BuchMarkt* September 2010, S. 102-103.
- 40 Kirsten Sturm von der Wiener Blackbetty Mobilmedia GmbH; in: *Anzeiger*, Februar 2011, S. 29.
- 41 Dazu: Lillifee zieht ins Supermarktgelag. Puma, Nutella, Dr. Oetker, McDonalds: Kinderbuchverlage sind mittlerweile interessante Partner für andere Marken. Und nutzen alle Reize des crossmedialen Marketings. In: *Börsenblatt* 3/2009, S. 24-25. Siehe auch: Film ab und zugeschaut. Marketing. Jetzt soll der Fernseher auch

- noch in der Buchhandlung laufen – mit Clips, die für die Spitzentitel der Verlage werben. Eine Idee, die das Sortiment gar nicht schlecht findet. In: *Börsenblatt* 52/2007, S. 10-12.
- 42 Schlanker Verlag und Berliner Luft beflügeln. In: *buchreport.magazin* Mai 2012, S. 20-22. Siehe auch Wien-Berlin, in: *Anzeiger*, Juli 2012, S. 16.
- 43 In einem Interview mit dem *Anzeiger* aus Anlass des 95jährigen Bestehens heißt es von der Geschäftsführerin Iris Blatterer lediglich: „Der Verlag hat schon eine wechselvolle Geschichte hinter sich. Gegründet um die Reformpädagogik von Otto Glöckel im Jahr 1921, Durchleben des Dritten Reichs und des 2. Weltkrieges, der Aufbauzeit danach etc.“ In: *Anzeiger*, 4/2016, S. 11.
- 44 Murray G. Hall: Der Deutsche Verlag für Jugend und Volk 1938-1945. In: *Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Harald Jele/Elmar Lenhart. Göttingen: Wallstein 2014, S. 56-76. Siehe ferner vom Verf.: Eine kleine Verlagsgeschichte: Zu den Publikationsstätten von Mira Lobe und Susi Weigel. (<https://phaidra.univie.ac.at/o:369153>)
- 45 Siehe dazu *Sortimenter-Brief*, 4/15, S. 21 sowie *Anzeiger*, Mai 2015, S. 9.
- 46 Dazu das Gespräch mit Thomas Brezina in: *Sortimenter-Brief* 12/15, S. 40. Der *Servus Verlag* in Elsbethen ist neben *ecowin* und anderen Verlagen Mitglied der *Benevento Publishing Group*.
- 47 Siehe die Website <https://www.herramhof-verlag.at/verlag/>. Siehe ferner *Neue Kronen Zeitung*, 29. Jänner 2019, S. 32-33.
- 48 Siehe die Website <http://www.ibera.at/os/>.
- 49 Siehe die Website <https://www.hanreich-verlag.at/verlagsgeschichte.html>.
- 50 Zur Geschichte der Verlagsanstalt Tyrolia siehe Johann Hutter: Die Verlagsanstalt Tyrolia. Eine wirtschaftliche und ideologische Geschichte am Beispiel der Heimatdichterin Fanny Wibmer-Pedit. Diss. Univ. Innsbruck 2018.
- 51 Siehe *Sortimenter-Brief*, 6/2017, S. 66-67. Zur Firmengeschichte siehe das Interview mit Georg Buchroithner unter der Überschrift „Klasse statt Masse“ in: *Anzeiger*, September 2012, S. 12.
- 52 <https://www.karinaverlag.at/uber-uns/>.
- 53 Siehe <https://www.thienemann-esslinger.de/verlag/ueber-uns/geschichte/gabriel>.
- 54 <https://www.berenkamp.at>.
- 55 Siehe die Website <https://www.moravec.at>.

Murray G. Hall, oa. Univ.-Prof. Doz. Dr., geb. 1947 in Winnipeg, Manitoba, Studium der Germanistik und Romanistik an der Queen's University, Kingston, Ontario, Kanada (B.A. (Hons.), M.A.), Dr.phil. in Germanistik und Anglistik an der Universität Wien 1975, Habilitation ebendort 1987. Ernennung zum A.o. Univ.-Prof. 2002. Lehrtätigkeit an den Universitäten Wien, Salzburg, Klagenfurt und München. Mit-Begründer und Obmann der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich und Mit-Herausgeber der Reihe „Buchforschung. Beiträge zum Buchwesen in Österreich“. Arbeitsschwerpunkte: Nachlässe, Prager deutsche Literatur, österr. Verlagsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Bibliotheksgeschichte und Restitutionsfragen. Zahlreiche Aufsätze zur Buchhandelsgeschichte. Buchveröffentlichungen: *Der Fall Bettauer* (1978), *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938* (2 Bände, 1985), *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren* (gem. m. Gerhard Renner) (1992, 2. Aufl. 1995), *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil* (1994). Arbeitet derzeit an einer Geschichte des deutschen Verlagsbuchhandels im Protektorat Böhmen und Mähren 1939-1945.  
office@murrayhall.com

# Namensregister

Das folgende Register umfasst Namen von Personen, die in den Beiträgen genannt werden. Namen, die in Anmerkungen Erwähnung finden, werden nach der Seitenzahl durch ein in Klammer gesetztes A mit der Anmerkungszahl gekennzeichnet.

- Addai, Patrick K. 398  
Adler, Alfred 16, 134  
Adler, Emma 139f., 151, 154 (A 13)  
Adler, Viktor 140  
Afritsch, Anton 195  
Alexander I., jugoslawischer König 342, 348 (A 6)  
Ambros, Josef 137f., 151  
Amicis, Edmondo de 132, 137f., 149  
Andersen, Hans Christian 15f, 87-105, 140, 149, 178, 187, 232, 301  
Anger-Schmidt, Gerda 398  
Ankewicz v. Kleehoven, Hans 158f.  
Aprent, Johannes 64f., 69, 81  
Aréne, Paul 159  
Armbruster, Johann Michael 23f.  
Arnim, Achim von 178  
Asquit, Ros 405  
Assmann, Aleida 22, 61 (A 2), 72, 132, 349f., 364  
Assmann, Jan 22, 132, 350  
Auer, Martin 29, 393  
Auerbach, Ludwig 149  
Ausch, Josefine 196f., 206 (A 10)  
Ausch, Karl 194, 197, 206 (A 10)  
Baker, Josephine 353  
Baker, Julius Stafford 196  
Balázs, Béla 26  
Bamberger, Richard 26-28, 30, 134, 296, 301, 390  
Bartels, Adolf 114  
Bartl, Gertrud 174  
Basedow, Johann Bernhard 23, 53  
Bauer, Eugen 375  
Bauer, Ingrid 360  
Beaumont, Leprince de 24  
Bebel, August 140  
Bechstein, Ludwig 140, 149  
Becker, Karl Friedrich 275  
Beer-Hofmann, Richard 181  
Beisbart, Ortwin 40, 43  
Benedetter-Herramhof, Andrea 410  
Benjamin, Walter 10, 14, 22  
Berg, Alban 185  
Bertuch, Friedrich Justin 33 (A 1), 53  
Bitsche, Herwig 409  
Blasberg, Cornelia 84 (A1)  
Blaschitz, Edith 374  
Blumesberger, Susanne 19f., 26, 31, 244, 289  
Bohl, Vera 289, 293, 305 (A 2)  
Bourget, Paul 159  
Boyer, Ludwig 309  
Brandler, Heinrich 236  
Brandt, Oskar (Ps. F. O. Friedmann) 117f.  
Brauerhoch, Anette 361  
Braunthal, Julius 194  
Brecht, Bertolt 282 (A 15)  
Breitschopf, Julius Peter 395  
Brendel, Alfred 249  
Brentano, Clemens 81, 178  
Bresler, Siegfried 236  
Brezina, Thomas 409  
Broch, Hermann 181  
Brücher, Ernst 251  
Bruckner, Karl 28, 394, 401, 410  
Bruckner, Winfried 365  
Buchroithner, Georg 410, 414 (A 51)  
Buchroithner, Helga 410  
Bühler, Charlotte 16, 134, 141  
Bühler, Karl 141, 249  
Burckhardt, Jacob 18, 247f., 259-263, 282 (A 14)  
Busch, Adolf 259  
Bydlinski, Birgit 410  
Bydlinski, Georg 395, 399, 410  
Campe, Joachim Heinrich 23  
Ceremnich 198  
Cevela, Inge 410



- Chamisso, Adelbert von 90, 94  
 Chimani, Leopold 23, 40, 43-47, 51, 55, 118, 127 (A 1)  
 Cizek, Franz 17, 157, 170f.  
 Cosmar, Antonie 382  
 Csáky, Moritz 14, 22, 31  
 Czech, Franz Hermann 54  
 Czeschka, Carl Otto 40, 157, 162f., 170, 173f., 176 (A 3, 4, 5)  
 Da Vinci, Leonardo 282 (A 11)  
 Daenschel, Ute 276  
 Dahrendorf, Malte 362, 365, 371 (A 6)  
 Daudet, Alphonse 159f.  
 Davringhausen, Heinrich Maria 210  
 Defoe, Daniel 140, 149  
 Dehmel, Paula 145f.  
 Dehmel, Richard 145f.  
 Delavilla, Franz Karl 163, 174  
 Denscher, Bernhard 198  
 Dickens, Charles 102, 135, 302  
 Diethardt, Ulrike 289, 296  
 Dilthey, Wilhelm 261  
 Diveky, Josef von 163  
 Dobsch, Alfons 332  
 Domandl, Sepp 81, 84 (A 1)  
 Dombrowski, Ernst von 145, 155 (A 17)  
 Dor, Milo 29  
 Dworzak, Adolf 43, 61 (A 4)  
 Ebersberg, Josef Sigismund 127 (A 1)  
 Ebner-Eschenbach, Marie von 25, 135-137, 142, 149-151, 154 (A 5)  
 Ecarius, Jutta 315f.  
 Ehlers, Swantje 84 (A 10)  
 Ehrenhuber, Maria-Bernadette 399  
 Ehrlich, Bettina 19, 373-385  
 Ehrlich, Georg 375  
 Eichendorff, Joseph von 81, 84 (A 3), 149  
 Einstein, Albert 181  
 Ende, Michael 375  
 Endstorfer, Anton 188  
 Engelbrecht, Helmut 84 (A 1)  
 Eßlinger, Eva 79  
 Ewart, Felicie 166-169  
 Ewers, Hans-Heino 68, 72, 84 (A 5), 110, 113, 312, 368  
 Fassel, Horst 348 (A 9)  
 Feiner, Katrin 410  
 Feitelberg, Sergei 255, 282 (A 6, 9)  
 Feld, Friedrich 26  
 Ferra-Mikura, Vera 28f., 394f.  
 Fichte, Joh. Gottlieb 69  
 Fiegert, Elfie 361  
 Fischer, Josefine s. Ausch, Josefine  
 Forges, Wolfgang 281 (A 5)  
 Foucault, Michel 10, 14, 22  
 Fouqué, Friedrich de la Motte 93  
 Franz I., österreichischer Kaiser 24  
 Franz II. s. Franz I., österreichischer Kaiser  
 Franz Joseph I., österreichischer Kaiser 180  
 Franzobel 29  
 Fraungruber, Hans 97, 100, 139-141, 148-151  
 Frei, Bruno 322  
 Freud, Anna 274  
 Freud, Sigmund 10, 16, 22, 28, 84, 133f., 146, 150, 154 (A 3), 274  
 Freundlich, Emmy 140  
 Friedell, Egon 18, 88, 107 (A 2), 247f., 261-263, 282 (A 10)  
 Friedmann, Ottilie (geb. Schmieder) 16, 109-127  
 Friedmann, Otto Bernhard 115-117  
 Frischmuth, Barbara 29, 400  
 Fröbel, Friedrich 109, 113-117  
 Fröbel, Louise 116  
 Funke, Cornelia 391f.  
 Fussenegger, Gertrud 393  
 Galland, Antoine 75  
 Gay, Peter 133  
 Gebhardt, Miriam 360f.  
 Gellert, Christian Fürchtegott 76  
 Gerhardt, Paul 81  
 Gerlach, Martin 140  
 Gerstäcker, Friedrich 149  
 Gerstl, Elfriede 29, 397  
 Ginzkey, Franz Karl 25f., 143-146, 151, 155 (A 16)  
 Glatz, Jakob 23, 40, 43f., 53-55  
 Glöckel, Leopoldine 140  
 Glöckel, Otto 140, 202, 41 (A 43)  
 Goebbels, Joseph 258  
 Goethe, Johann Wolfgang von 9, 16, 74f., 81, 84 (A 4), 139f., 149f., 186  
 Goldschmidt, Georges-Arthur 373, 400  
 Goltz, Bogumil 187

- Gombrich, Ernst H. 18, 27, 247-281  
 Gombrich, Leonie 251f., 274, 281 (A 4)  
 Gombrich, Richard 253  
 Göpfert, Herbert 389  
 Gorkij, Maxim 104  
 Görres, Joseph 81  
 Gouraud, Julie 381f.  
 Grenz, Dagmar 123f.  
 Grillparzer, Franz 142, 147, 149f.  
 Grimm, Jacob u. Wilhelm 81, 84 (A 4), 149,  
 177f., 186f., 217, 238  
 Groner, Auguste 139f., 151  
 Gross, Johann 366  
 Grosz, George 209-213, 216, 224, 240f.  
 Grüner, Vincenz Raimund 51-54  
 Haas, Wolf 29  
 Habinger, Renate 398  
 Hall, Murray G. 19f., 38, 282 (A 5)  
 Handke, Peter 29  
 Hanisch, Ernst 309  
 Hanusch, Ferdinand 140  
 Hardenberg, Friedrich von 178  
 Harper, Clifford 253f., 273f., 282 (A 18)  
 Harranth, Wolf 405  
 Hartl, Gerta 19, 349-369  
 Hartl, Hans 350  
 Hartl, Karl 27, 254f., 266, 282 (A 6)  
 Hauff, Wilhelm 140, 149, 232  
 Haushofer, Marlen 29, 410  
 Heartfield, John (eigtl. Helmut Herzfeld) 18,  
 209f., 217-220, 224, 240f.  
 Hebel, Johann Peter 149  
 Heckenast Gustav 49, 65  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 261, 275  
 Helfert, Josef Alexander 84 (A 10)  
 Heller, Friedrich C. 25f., 31, 38, 106f., 131f.,  
 134, 137, 139, 147f., 154 (A 1, 7), 155 (A  
 19), 166, 266, 401  
 Heller, Ilse 251  
 Herder, Johann Gottfried 15, 63, 71-77, 79-  
 81, 178  
 Hergé 198  
 Hershfield, Harry 196  
 Herzfelde, Wieland 210, 224  
 Hevesi, Ludwig 160  
 Heydemann, Klaus 143f.  
 Hitler, Adolf 250, 258, 341, 344, 351  
 Hladej, Cornelia 409  
 Hladej, Hubert 396  
 Hochgatterer, Paulus 29  
 Hofbauer, Friedl 18, 285, 288, 395, 397, 410  
 Hofer, Anton 171  
 Hofer, Josef 148, 154 (A 10), 155 (A 20, 21)  
 Hoffmann, E.T.A. 79, 90, 93, 150, 381  
 Hoffmann, Eugenie 147, 185  
 Hoffmann, Friedrich 49  
 Hoffmann, Heinrich 144f.  
 Hoffmann, Josef 17, 137, 157, 161, 163f.  
 Hofmannsthal, Hugo von 259  
 Hokusai, Katsushika 188  
 Holgersen, Alma 27  
 Hollitzer, Carl 163  
 Holtz, Karl 18, 209, 213-217, 221-223, 240,  
 243 (A 10)  
 Horovitz, Bela 250  
 Huber, Rudolf 158  
 Hugo, Victor 159  
 Huizinga, Johan 261  
 Humboldt, Wilhelm von 69, 81  
 Hunter, Erin 406  
 Hürlimann, Bettina 297  
 Hussong, Martin 302  
 Ibbotson, Eva 383  
 Iser, Wolfgang 364  
 Jacoby, Edmund 392f.  
 Janisch, Heinz 395  
 Janke, Urban 174  
 Jatzek, Gerald 393  
 Jerrer, Georg Ludwig 44, 256, 275  
 Jokl, Anna Maria 27f.  
 Joseph II., Kaiser 23  
 Jung, Carl Gustav 16, 28, 134  
 Jung, Moriz 76, 163  
 Jünger, Ernst 234  
 Kahler, Antoinette von 17, 177-191  
 Kahler, Rudolf 180  
 Kalvach, Rudolf 174  
 Kämpfe-Burghardt, Klaus 407  
 Kästner, Erich 28  
 Katz, Friedrich 332, 347 (A 1)  
 Katz, Leo 19, 331-348  
 Katzer, Franz 251f., 266-269, 282 (A 16)  
 Keller, Gottfried 16, 123  
 Kerr, Judith 374, 383

- Keune, Sabine 52  
 Key, Ellen 170, 181, 275  
 Kinney, Jeff 402  
 Kissling, Walter 309f., 326, 330 (A 1, 7)  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 84 (A 4)  
 Klotz, Aiga 136, 148  
 Kmoch, Ludwig 197  
 Koenig, Alma Johanna 26  
 Köglberger, Helmut 361  
 Köhler, Mela 174  
 Köhlmeier, Michael 29  
 Kokoschka, Oskar 174, 185  
 Kopisch, August 148  
 Kraus, Karl 258  
 Kreidolf, Ernst 145  
 Krenn, Ruth 345  
 Kreuzer, Franz 282 (A 13)  
 Kriegleder, Wynfrid 14, 24  
 Kris, Ernst 249f., 274, 281 (A 2)  
 Krüss, James 375  
 Kuhn, Felicitas 302  
 Kurzböck, Verlag 24  
 Lafontaine, Jean de la 53  
 Lagerlöf, Selma 145  
 Larisch, Rudolf von 17, 157, 173  
 Lask, Berta 379  
 Lavater, Johann Kaspar 23  
 Lazar, Auguste 26  
 Lechner, Auguste 29  
 Lederer-Steiner, Alice 286, 288, 298  
 Lefler, Heinrich 40  
 Léger, Fernand 282 (A 18)  
 Lenard, Alexander 352, 371 (A 1)  
 Lenau, Nikolaus 140, 149  
 Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie 24  
 Levin, Luise 116  
 Lillegg, Erica 28  
 Lindgren, Astrid 298, 300-302  
 Lins, Bernhard 393  
 Lobe, Mira 18, 28f., 285, 288f, 300, 394f.,  
 401, 410  
 Loder, Mathäus 45, 61 (A 4)  
 Löffler, Bertold 163, 165  
 Loop, Jan 74f.  
 Loos, Adolf 259  
 Loti, Pierre 159  
 Lowth, Robert 73  
 Lücker, Kerstin 276  
 Luitpold, Josef 140  
 Luther, Martin 81, 337, 345  
 Mahler, Gustav 249  
 Majakowski, Vladimir 198  
 Mann, Thomas 181  
 Maria Theresia, Kaiserin 23, 261  
 Marisch, Gustav 163  
 Marmorek, Schiller 194  
 Martell, Karl 265  
 Marx, Karl 94  
 Masereel, Frans 282 (A 18)  
 Mauthner, Lily 375  
 Maximilian I., mexikanischer Kaiser 339f.  
 May, Karl 136  
 Mayer-Skumanz, Lene 393, 395, 400, 410  
 Mayröcker, Friederike 29  
 Mazakarini, Emmerich 366  
 Menschik, Kat 253, 271-273, 282 (A 17)  
 Merimée, Prosper 159  
 Meyer, Stephenie 392, 402  
 Meynier, Johann Heinrich 44, 275  
 Michaelis, Johann David 73, 75  
 Mitterer, Felix 29  
 Molnár, Franz 25, 146f., 151  
 Monschein, Johanna 13, 24, 30, 38f., 41, 49,  
 53  
 Mor von Sunnegg, Erich Ritter 145  
 Moravec, Otto 411  
 Mörl, Benedikt 334, 347 (A 2)  
 Moser, Koloman 17, 137f., 157, 163, 166-170,  
 176 (A 3)  
 Müller, Heinrich Friedrich 51-53  
 Mulsow, Martin 16, 111f., 125  
 Münzer, Thomas 337f., 344f.  
 Musil, Robert 388f.  
 Mustill, Caroline 253  
 Myrbach, Felician Freiherr von Rheinfeld 16f.,  
 157-173, 176 (A 4, 6)  
 Nebehay, Christian M. 39, 41  
 Nestroy, Johann 142  
 Neugebauer, Michael 395f.  
 Neurath, Walter 251, 254, 282 (A 5)  
 Nöstlinger, Christine 29, 366, 397  
 Novalis 9, 14, 71, 81, 190  
 Nowotny, Franziska 288, 291  
 Oerter, Rolf 84 (A 9)

- Oppermann-Dimov, Christina 405  
Orlik, Emil 174, 216  
O'Sullivan, Emer 110  
Paul, Jean 15, 65, 71  
Pauli, Hertha 26, 363  
Pech, Klaus-Ulrich 47, 127 (A 1)  
Peche, Dagobert 163  
Peithner von Lichtenfels, Eduard 158  
Petöfi, Sándor 140  
Petzold, Alfons 140  
Pfolz, Karin 411  
Piaget, Jean 84 (A 9), 137, 275  
Pils, Richard 397  
Plachy, Franz 194-196, 200, 206 (A 4-8)  
Ploog, Ilse 343-345  
Plumpe, Gerhard 113  
Poe, Edgar Ellen 282 (A 17)  
Pokorny-Nagel, Kathrin 16f.  
Pollak, Marianne 194  
Popper, Karl Raimund 261  
Portisch, Hugo 399  
Poznanski, Ursula 397  
Präauer, Teresa 29  
Prager, Irma Franziska 206 (A 7)  
Preußler, Otfried 375  
Raitz, Brigitte 348 (A 8)  
Ranke, Leopold 261, 263  
Rawert, Mechthild 359  
Recheis, Käthe 28f., 366, 371 (A 5), 395, 397  
Reich, Traudi 399  
Rein, Bronia 332  
Reiter, Tina 410  
Renneville, Madame de 381  
Réthi, Lili 194  
Ries, Hans 39f.  
Riese, August 49, 61 (A 6)  
Riesz, Helene s. Scheu-Riesz, Helene  
Roller, Alfred 17, 157, 161, 163  
Rosar, Anny 292  
Rosegger, Peter 25, 131, 135, 137, 151, 291  
Rosenberg, Hugo 102  
Rossel, Sven Hakon 15f.  
Rotfuss, Uli 233-235  
Rudolf, österreichischer Kronprinz 17, 161f.  
Rümann, Arthur 15, 42  
Rüther, Leopoldine 291  
Saar, Ferdinand 140  
Sailer, Johann Michael 81  
Salomon, Ernst von 243  
Salten, Felix 25f., 28  
Salzmann, Christian Gotthilf 23, 53  
Satjukow, Silke 359  
Saxl, Fritz 250  
Schallenberger, Horst 307f.  
Scharnweber, Walter 300  
Schaumann, Ernst 258, 282 (A 12)  
Scheu, Gustav 185  
Scheu-Riesz, Helene 17, 26, 140, 147, 151, 177, 179, 185-188, 190  
Schießler, Sebastian Willibald 61 (A 5)  
Schiller, Friedrich 72, 81, 84 (A 4), 194, 262  
Schlegel, Friedrich 81  
Schleiermacher, Friedrich 80  
Schleyer, Erich 400  
Schlichter, Rudolf 18, 209, 224f, 228, 231, 233-235  
Schlözer, August Wilhelm 275  
Schmalhausen, Otto 210  
Schmideler, Sebastian 15, 44-47, 50, 54  
Schmieder, Ottilie (verh. Friedmann) 114-116  
Schnitzler, Arthur 119  
Schnorr, Ludwig von 45  
Scholz, Josef 40  
Schonka, Lida 102  
Schopenhauer, Adele 140  
Schoppe, Amalie 44  
Schotte, Paulus 254, 282 (A 8)  
Schreder, Stephan 197  
Schreiber, Chantal 395  
Schrenzel, Ernst Heinrich 254, 282 (A 7)  
Schröckh, Johann Matthias 275  
Schroll, Anton 67, 69, 164f.  
Schubert, Franz 291  
Schufinsky, Viktor 163  
Schwarz, Antoinette Pauline s. Kahler, Antoinette von  
Schwind, Moritz von 45  
Sealsfield, Charles 25  
Seeber, Ursula 30, 374  
Seeßlen, Georg 198  
Seibert, Ernst 14-16, 31, 110-113, 120, 390  
Sergorius, Karl F. 266  
Serkin, Rudolf 249  
Shavit, Zohar 362-365

- Sinclair, Upton 217  
 Smolle, Leo 139, 151  
 Sonnleitner, A. Th. 25f., 131, 138-142, 151  
 Spartacus 336  
 Springenschmid, Karl 27  
 Stavarič, Michael 29  
 Stead, William Thomas 186  
 Stein, Gerd 307f.  
 Steiner-Prag, Hugo 97, 100  
 Steinlein, Rüdiger 363  
 Stelzhamer, Franz 149  
 Stelzl-Marx, Barbara 359  
 Stevenson, Robert Louis 286, 293, 295, 302  
 Stifter, Adalbert 15, 25, 49, 63-85, 119, 137, 140, 147, 149, 150  
 Stöber, Franz 45f.  
 Stökl, Helene 131, 136f., 138, 151  
 Storm, Theodor 16, 123  
 Strauß, David Friedrich 94  
 Stremayr, Karl von 139  
 Stumpf-Fischer, Edith 185  
 Suttner, Bertha von 291  
 Swinnerton, James 196  
 Tauschinski, Oskar Jan 29  
 Temple, Shirley 382  
 Teschner, Richard 181, 192 (A 1)  
 Thalheimer, August 236  
 Thomas, Adrienne 26  
 Tieck, Ludwig 84 (A 3), 90  
 Tintner, Erwin 145  
 Tluchoř, Alois s. Sonnleitner, A. Th.  
 Tornai, Natalie 409  
 Toth, Volker 399  
 Touaillon, Christine 149  
 Trapp, Joseph B. 248  
 Turrini, Peter 29  
 Uhland, Ludwig 84 (A 4), 135  
 Umlauf-Lamatsch, Annelies 27  
 Urban, Josef 40  
 Vang Nyman, Ingrid 300  
 Vernaleken, Theodor 81, 85 (A 12), 135, 151, 178  
 Vogel, Heiner 50  
 Vogeler, Heinrich 18, 209, 233, 235-241, 244 (A 36, 37, 43)  
 Waldmüller, Ferdinand Georg 291  
 Waltz, Christoph 257  
 Weber-Wehle, Lilli 288  
 Wedding, Alex 26  
 Weichberger, Else 18, 288, 291  
 Weigel, Susi 18, 285, 288-290, 292-296, 299-301, 408  
 Welsh, Renate 29, 366, 395  
 Wenger, Susanne 18, 285-288, 295  
 Wessely, Paula 292  
 Weyrich, Josef 318f.  
 Wietersheim, Annegret von 363-365  
 Wild, Reiner 312  
 Wintersteiner, Werner 132f.  
 Wippersberg, Walter 395  
 Wolgast, Heinrich 26, 28, 133, 185  
 Zuckerkandl, Berta 162  
 Zülow, Franz von 163  
 Zur Mühlen, Hermynia 17, 26, 209-245, 379  
 Zweig, Stefan 143f.

# Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung

BAND 11

---

Ernst Seibert & Susanne Blumesberger (Hg.)

## Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung 1

2008, ISBN 978-3-7069-0489-6, 264 S., geb., mit 15 Farbabb.

€-A 40,00 / €-D 38,90

Im Bemühen, das in Österreich die längste Zeit brach liegende Feld der historischen Kinderbuchforschung zu kultivieren, sind seit dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, des „Jahrhunderts des Kindes“, bis heute einige beachtliche Fortschritte zu verzeichnen. Die vorliegende Sammlung von Beiträgen zu dieser Thematik geht auf zwei Symposien zurück, in denen versucht wurde, bisher gediehene Ansätze aufzugreifen und weiter zu entwickeln. Das erste Symposium fand im Oktober 2006 in der Universität Wien statt und hat sich unter dem Titel „Wissen in historischen Kinder- und Schulbüchern“ zusammen mit einer gleichlautenden Ausstellung insbesondere der sachkundigen Literatur für Kinder und Jugendliche mit dem Schwerpunkt der einschlägigen Bestände in der Universitätsbibliothek Wien (UBW) angenommen. Das zweite Symposium wurde in Gedenken des zehnten Todestages der Kinderbuchsammlerin und -forscherin Johanna Monschein 2007 in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) veranstaltet, die die Kinderbuchsammlung des Kaisers Franz I. entdeckt und aufgearbeitet hat. Ausgehend von der außerordentlichen wissenschaftlichen Leistung Johanna Monscheins wird es in zunehmendem Maße für eine ganze Reihe von Wissenschaften unumgänglich, das Kinderbuch als Teil des kulturellen Gedächtnisses mitzubedenken. Diese Herausforderung anzunehmen ist Anlass und Tenor des nun vorliegenden Sammelbandes, dessen Beiträge vom „Licht der Aufklärung“, aber auch von der Idee einer „Dialektik der Aufklärung“ begleitet werden und das Ziel verfolgen, die historische Kinderliteraturforschung in Österreich als ein überaus komplexes, jedenfalls wissenschaftlich lohnendes und als Herkunftsforschung nicht zuletzt auch für die Pädagogik der Gegenwart wichtiges Forschungsfeld zu präsentieren.

