

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 10 – Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Jugendbuchforschung

Thema:

Das kinder- und jugendliterarische Werk von Erica Lillegg (1907-1988)



Gutachter: Prof. Dr. Hans-Heino Ewers

vorgelegt von: Teresa Engländer

aus: Bad Homburg

Einreichungsdatum: Frankfurt am Main, im Februar 2009

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	3
<i>I. Biografie</i>	6
<i>II. Ausgewählte Werkanalysen</i>	12
1. Vevi (1955)	13
2. Feuerfreund (1957)	27
3. Scarlet und die Eifersucht (1958)	37
4. Scarlet. Ihr Weg zum Theater (1961)	49
5. Erika und Erik (1988)	63
<i>III. Fantastische und komische Elemente</i>	71
1. Zwischen Märchen und Fantasy	71
2. Doppeldeutigkeit – Situationskomik – Nonsense	78
<i>IV. Themen und Motive</i>	86
1. Fremde Kinder	86
2. Identitätskrisen	87
3. Die Reise als Entwicklungsprozess	92
<i>V. Illustrationen</i>	95
<i>VI. Lilleggs Gesamtwerk in der Literaturgeschichte</i>	103
<i>VII. Schlussbetrachtung</i>	114
<i>Literaturverzeichnis</i>	117
<i>Anhang</i>	127

Einleitung

Wer war Erica Lillegg? Die österreichische Autorin (1907-1988) wurde größtenteils sowohl von der Fachwelt¹ als auch von der literarisch interessierten Öffentlichkeit² vergessen. Vermerkt ist sie in den Lexika von Klaus Doderer³ und im Gesamtverzeichnis von Aiga Klotz.⁴ Die Encyclopedia Britannica zählt Lillegg unter dem Schlagwort der „realistic fantasy“ auf.⁵ Seit einigen Jahren macht Ernst Seibert auf Lillegg aufmerksam. Der Wiener Literaturwissenschaftler vergleicht die Autorin mit Gianni Rodari in Italien, Annie M. G. Schmidt in Holland und Benno Pludra in der DDR.⁶ Vera Nowak⁷ befasst sich in ihrer an der Universität Wien eingereichten Diplomarbeit eingehend mit Erica Lillegg. Für Ernst Seibert ist die Autorin eine poetische Revolutionärin der deutschsprachigen fantastischen Kinder- und Jugendliteratur.⁸ Nowak schreibt ihr die Rolle einer Pionierin in der österreichischen Kinderliteratur zu.⁹

Schriftstellerisches Talent wird Erica Lillegg bereits als Schülerin attestiert.¹⁰ Ihr Kinderbuch *Vevi* (1955) kommt auf die Auswahlliste des Deutschen Jugendbuchpreises und die Ehrenliste des Internationalen Hans Christian Andersen Preises. Für *Feuerfreund* (1957) erhält sie eine Sonderprämie. Neben zehn publizierten kinder- und jugendliterarischen Werken schreibt sie eine Vielzahl an Kurzgeschichten, Zeitungsartikeln, Fernsehspielen und Theaterstücken, die sich teils an junge Leser, teils an Erwachsene richten. Angesichts der Auszeichnungen ist es verwunderlich, dass Erica Lillegg vergessen wurde. Ist es der Umstand, dass sie in Frankreich lebte und ihre Werke hauptsächlich in

¹ In folgenden Lexika ist sie z. B. nicht aufgeführt: Kurt Franz/Günter Lange/Franz-Josef Payrhuber: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*. Meitingen: Corion Verlag Heinrich Wimmer 1995-2007
Walter Jens (Hg.): *Kindler Neues Literaturlexikon*. Bd. 11. München: Kindler 1990.

² Eine persönlich durchgeführte stichprobenartige Umfrage unter 100 Personen ergab, dass alle Befragten Erica Lillegg nicht kennen. Unter den Befragten gab es 79 Studierende. 24 von 79 waren Germanisten und 12 österreichischer Herkunft. Die Restgruppe bestand aus 21 Nicht-Studenten verschiedenen Alters.

³ Vgl. Klaus Doderer: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder-, und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart*. 4 Bände. Weinheim usw.: Beltz Verlag 1975-1982.

⁴ Vgl. Aiga Klotz: *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland. 1840-1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache*. Bd. III. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

⁵ Vgl. Encyclopædia Britannica Online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/341050/Erica-Lillegg> (Stand: 15. Feb. 2009).

⁶ Vgl. Seibert 2008, S. 54.

⁷ Vera Nowak: *Erica Lillegg – Eine Pionierin einer frühen Modernität in der österreichischen Kinderliteratur*. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Wien 2008.

⁸ Vgl. Ernst Seibert: Die stille Neuerin. Ihre Revolution war keine pädagogische, sondern eine poetische: Erica Lillegg (1907-1988) und das Fantastische in der österreichischen Kinderliteratur. Erinnerung an eine Vergessene. In: *Die Presse. Unabhängige Tageszeitung für Österreich*, 22. 12. 2007.

⁹ Vgl. Nowak 2008, Titel.

¹⁰ Vgl. Kurz-Autobiografie von Erica Lillegg. [o.J.]. In: *Erica Lillegg: Typoskript. Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien. Nachlass Erica Lillegg (ÖLA 25/ W19a).

deutschen Verlagen¹¹ veröffentlicht wurden? Oder zählt sie zu den Schriftstellern, die nur für ihre Zeit schrieben und darüber hinaus kein Publikum finden? Diese in sechs Kapitel gegliederte Arbeit sucht Antworten und möchte zur verstärkten Rezeption von Erica Lillegg anregen. Anhand ausgewählter Beispiele wird ihr Beitrag zur Kinder- und Jugendliteratur erörtert.

Im ersten Kapitel werden ihr Leben und Werk vorgestellt. Um die Verbreitung ihres kinder- und jugendliterarischen Werks aufzuzeigen, sind in die biografischen Daten recherchierte Neuauflagen, Lizenzausgaben und Übersetzungen einbezogen.

Das zweite Kapitel widmet sich fünf Kinder- und Jugendbüchern der Autorin. Anhand literaturtheoretischer Analysen wird das künstlerische Potenzial Erica Lilleggs beurteilt. Grundlegend sind Kriterien der produktions- und darstellungsästhetischen Interpretation.¹² Nach einer kurzen Inhaltsangabe folgt die Analyse der Hauptcharaktere, die sich auf die Darstellung der Entwicklung und des sozialen Umfelds konzentriert. In dieser Beschreibung spiegeln sich Themen und Motive sowie die fantastischen und komischen Elemente, die für Lilleggs kinder- und jugendliterarisches Werk charakteristisch sind. Jeder Werkanalyse schließt sich eine Zusammenfassung der zeitgenössischen und gegenwärtigen Rezeption zum Buch an.

Kapitel drei behandelt die fantastischen und komischen Strukturen in Lilleggs Gesamtwerk. Dabei wird folgenden Leitfragen nachgegangen: Wie ist die österreichische Autorin in den fantastischen Diskurs einzuordnen und welche Formen von Komik wendet sie an? Vor allem richtet sich das Interesse darauf, inwiefern Erica Lilleggs geistige Nähe zur surrealistischen Bewegung in den ausgewählten Werken transparent wird.¹³

Im vierten Kapitel wird auf die Themen und Motive eingegangen, die Lilleggs Gesamtwerk verbinden. Sie selbst stellt heraus, dass ihre Helden mit ihrer Identität ringen.¹⁴ So konzentriert sich die Interpretation auf Motive der Identität und Entwicklung, im Ein-

¹¹ Sechs ihrer zehn publizierten Kinder- und Jugendbücher wurden beim Heinrich Ellermann Verlag in Hamburg und beim Stuttgarter Thienemanns Verlag herausgebracht.

¹² Dies sind formale Aspekte wie Textaufbau, Erzählperspektive, Zeit- und Raumstruktur und inhaltliche Aspekte wie die Konzeption von Figuren und Thema sowie das Interesse der Autorin hinter dem Text. Vgl. Tina Simon: *Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003.

¹³ Durch die Arbeit ihres Mannes Edgar Jené, ein surrealistischer Maler, kam auch Erica Lillegg unweigerlich mit dieser Kunstströmung in Berührung.

¹⁴ Vgl. Lillegg 1961, ÖLA: „Ich denke, es gibt einen gemeinsamen Nenner aller meiner Kinder- und Jugendbücher und zwar den, dass es ihre Helden immer schwer haben, nämlich mit sich selbst.“

zelen sind dies das „Fremde Kind“, der Spiegel als Ausdruck der Identitätskrise und die Reise als Entwicklungsprozess.

Kapitel fünf befasst sich mit den Illustrationen der analysierten Beispiele. Dies erscheint aus zwei Gründen angebracht. Erstens sehen Rezensenten gerade in der Gestaltungsweise von Lilleggs Werken eine Besonderheit.¹⁵ Zweitens zeigt die bildliche Ausgestaltung, ob der Illustrationsstil den Verkauf der Bücher fördert oder hemmt. Dies ist relevant für die Beantwortung der Frage, warum Lillegg so rasch in Vergessenheit geriet.

Abschließend werden in Kapitel sechs Erica Lilleggs kinder- und jugendliterarische Werke in die Literaturgeschichte von 1948-1988¹⁶ eingeordnet. Es wird erörtert, ob sich Erica Lillegg einem literarischen Trend anpasste oder eine schriftstellerische Ausnahmerecheinung ihrer Zeit war. Zu diesem Zweck werden damalige repräsentative Werke für die Genres und Kindheitsauffassungen zum Vergleich herangezogen und intertextuelle Bezüge geprüft. In der Schlussbetrachtung werden die einzelnen Ergebnisse zusammengestellt und auf offene Fragen eingegangen.

Der besseren Lesbarkeit wegen wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet und auf das Binnen-I verzichtet. Literaturbelege stehen durchgängig in den Fußnoten. Eine Ausnahme bilden Zitate aus der Primärliteratur, die direkt im Fließtext nachgewiesen werden. Im Nachlass befindliche Dokumente oder Briefe sind mit einer Sigle versehen, die dem Literaturverzeichnis entnommen werden kann.

¹⁵ Vgl. Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas 2008, S. 54ff

Vgl. Ingomar Piber: Erica Lillegg - Erika und Erik. In: *TueB* 3/1989, S. 55

Vgl. Hildegard Krahe: Nochmals ‚Feuerfreund‘. In: *Jugendliteratur* 4/1958. Hrsg. v. Richard Bamberger/ Fritz Brunner/Hans Cornioley usw. Wien/Bern u.a. 1958, S. 164-166.

¹⁶ Die Eckdaten bilden zum einen ihr erstes Buch *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder* (1948) und ihr letztes publiziertes Werk *Erika und Erik* (1988).

I. Biografie

Biografien erklären keine Kunst, aber sie klären die äußeren wie inneren Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen sie entsteht.¹⁷

Im Folgenden werden die wichtigsten Stationen aus dem Leben von Erica Lillegg genannt und alle Erstausgaben ihrer Kinder- und Jugendbücher sowie weitere Auflagen in ihre Biografie eingeordnet. Während Entstehung dieser Arbeit wurde der Nachlass Erica Lilleggs der österreichischen Nationalbibliothek in Wien übergeben. Eine wertvolle Ergänzung zum Archivmaterial liefert die Diplomarbeit von Vera Nowak, da sie sich auf persönliche Gespräche mit Bärbel Üblagger (einer Nichte Erica Lilleggs) stützt.

Erica Lillegg wird am 18. Januar 1907¹⁸ im österreichischen Graz als Zweitjüngste von insgesamt sieben Kindern geboren. Sie wächst ohne Vater auf, der verstirbt, als sie zwei



Abbildung 1:
Erica Lillegg im Kostüm,
Foto

Jahre alt ist.¹⁹ Zu ihrer jüngeren Schwester Sylvia hat sie ein besonders vertrautes Verhältnis. Die beiden Mädchen gehen in Seewiesen (Steiermark) zur Schule und können aufgrund außerordentlicher Begabung eine Klasse überspringen.²⁰ Größter Wunsch von Erica Lillegg ist es, Tänzerin und Schauspielerin zu werden. Sie entscheidet sich dennoch für eine Ausbildung zur Chemielaborantin, die mehr Berufschancen verspricht, und die sie 1924 mit gutem Erfolg abschließt. Während ihres anschließenden Journalismus- und Germanistikstudiums an der Universität in Wien nimmt sie

Ballett- und Schauspielunterricht. Beide Studien bleiben unabgeschlossen. Ihren Unterhalt verdient sich Erica Lillegg als freie Journalistin für die österreichischen Tageszeitungen *Die Presse* und *Neues Österreich*.²¹

¹⁷ Vgl. Joachim Scholl: *50 Klassiker. Deutsche Schriftsteller. Von Grimmshausen bis Grass*. Dargestellt von Joachim Scholl unter Mitarbeit von Klaus Binder. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2007, S. 9.

¹⁸ Vgl. Nowak 2008, S. 5.

Das Geburtsjahr 1910 in einigen Lexika entspricht nicht den Tatsachen, wie Vera Nowak in ihrer Diplomarbeit schlüssig anhand eines Taufscheins von Lillegg widerlegen kann.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 6f. Die Mutter selbst hatte keine leichte Kindheit. Deren Eltern und die neugeborene Schwester starben früh und der Stiefvater sah sich gezwungen, sie mit 18 Jahren zu verheiraten.

²⁰ Vgl. Autobiografie [o.J.], ÖLA 25/W19a. Lillegg selbst bezeichnet sich als mittelmäßige Schülerin. Sie habe schlecht gelernt, da sie stets damit beschäftigt gewesen war, sich Geschichten auszudenken.

²¹ Vgl. Nowak 2008, S. 7-10.

Nachdem ihre erste Ehe mit dem steirischen Lehrer Alfred Pointer in die Brüche geht und auch die Beziehung zu dessen Bruder Rudolf Pointer nicht von Dauer ist, lernt sie Edgar Jené kennen. Die beiden heiraten am 9. Dezember 1939 in Wien.²² Während des Zweiten Weltkriegs weichen Jené und Lillegg nach Italien und ins ehemalige Jugoslawien aus. Ein zweites Zuhause wird Kärnten, wo Schwester Sylvia Gmeiner mit ihrer Familie einen Hof betreibt. Hier werden auch während des Krieges Edgar Jenés als 'entartet' abgewertete Kunstwerke vor nationalsozialistischen Zugriffen bewahrt und verfolgte Freunde aufgenommen.

Sowohl Lillegg als auch Jené ziehen in der Nachkriegszeit eine sichere Stelle einer kreativen Tätigkeit vor. Erica Lillegg arbeitet fünf Jahre lang als Sekretärin im Wiener Rathaus. Edgar Jené ist ab 1940 als Übersetzer im Gefangenenlager bei Krems beschäftigt, womit er einem Einsatz an der Front entgeht. Das Ehepaar einigt sich bald darauf, dass wenigstens Edgar sein künstlerisches Talent auslebt, während Erica das nötige Geld verdient. Sie arbeitet als Verkäuferin und Journalistin für die Zeitung *Kurier*.

Unmittelbar nach diesem Dienstverhältnis erscheint im Ilse Luckmann Verlag in Wien *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder* (1948).²³ Erica Lillegg ist zu diesem Zeitpunkt 41 Jahre alt, also bereits eine Autorin des mittleren Lebensalters. Im Jahr 1970 publiziert der Österreichische Bundesverlag Jugend & Volk eine gekürzte Fassung ihres Erstlings in der Reihe *Die Goldene Leiter*.²⁴

Im errichteten Atelier der Jenés kommen Künstlerfreunde für Rezitationsabende und Diskussionen zusammen. Zu den Gästen zählen u.a. Otto Basil, Curd Jürgens, Judith Holzmeister, Günter Haenel, Gustav Manker, Ursula Schuh sowie (der von dieser Runde wohl am berühmtesten) Paul Celan. In den nächsten Jahren entstehen Ausstellungen. Teils organisiert Jené mit Rudolf Pointer²⁵, teils arbeitet er mit Paul Celan zusammen.

²² Vgl. Nowak 2008, S. 11-12. Ab sofort unterzeichnet sie mit dem Namen Erica Lillegg- Jené. Obwohl ihr Vorname mit „k“ geschrieben wird, bevorzugt Erica Lillegg die Schreibweise mit „c“. Im Weiteren wird diese Schreibweise (Erica Lillegg) durchgehend beibehalten.

²³ Erika [sic!] Lillegg: *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder*. Zeichnungen von Helga Schenker. Wien: Ilse Luckmann Verlag 1948. Im Folgenden wird dieser Titel kurz mit *Jakob* bezeichnet.

²⁴ Erica Lillegg: *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder*. Entwurf des Umschlages: Emanuela Wallenta. Illustrationen zum Inhalt: Sieglinde Meder. Wien: Österreichischer Bundesverlag Jugend & Volk 1970. [Die Goldene Leiter Nr. 69].

²⁵ Ein Umstand, der als ein Zeichen für das gute Verhältnis zwischen Erica und ihren Exmännern gedeutet werden kann.

Zusätzlich publiziert Jené hauptsächlich von surrealistischen Leitideen getragene Essays, die Erica Lillegg übersetzt.²⁶

1950 erkrankt Lillegg an Gebärmutterhalskrebs. Sie wird erfolgreich therapiert und erholt sich nach ihrer Entlassung bei Schwester Sylvia in Kärnten. In der Zwischenzeit bemüht sich Edgar Jené, in Wien eine surrealistische Bewegung zu gründen. Als dieser Plan aufgrund der mangelnden Zusammenarbeit seiner Kollegen scheitert, ziehen die Jenés nach Paris, wo die surrealistische Kunstströmung größere Anerkennung genießt.²⁷ Das Atelier in Wien wird veräußert, in Paris eine eigene Wohnung gekauft.²⁸ Die folgenden Briefauszüge gewähren Einblick in den alltäglichen Schreibstil Lilleggs und das Zusammenleben des Paares:

Wir sind sehr froh, dass wir eine eigene Bude haben, obwohl es für mich natürlich mehr Arbeit bedeutet als im Hotel zu wohnen. Sie [die Wohnung] ist ein enormes Schweindel und ständig staubig und voller Dreck. Und der liebe Edgar, der ein Pedant ist, möchte, dass ich zugleich Zeit putze, Briefe für ihn schreibe, Gänge mache, Gäste empfangen, telefoniere, koche, nette kleine Gerichte, die schmecken wie beim Rumpelmeier und nichts kosten, und ausserdem immer hübsch angezogen und guter Laune bin. Uff, ein Mannsbild!²⁹

Geldmangel steht an der Tagesordnung.³⁰ Erica Lillegg schreibt weiterhin Artikel für österreichische Zeitungen und übersetzt surrealistische Beiträge.³¹ Edgar Jené arbeitet währenddessen an mehreren Ausstellungen. Die finanzielle Situation der beiden verschlechtert sich, als Jené ein Atelier in Paris einrichtet. Neben der steuerlichen Mehrbelastung kündigen sich häufig Gäste an, die verköstigt werden wollen.³²

Im Sommer 1955 bringt der Heinrich Ellermann Verlag in Hamburg Lilleggs Roman *Vevi* heraus.³³ Bereits ein Jahr später erscheint das Buch auf der Auswahlliste des Deutschen Jugendbuchpreises.³⁴ Der Hamburger Verleger ist begeistert³⁵, während Wiener Buchverlage eine Publikation ablehnen.³⁶ In den folgenden Jahren entstehen weitere Auflagen und Lizenzausgaben.

²⁶ Vgl. Nowak 2008, S. 15-17.

²⁷ Vgl. Nowak 2008, S. 20f.

²⁸ Vgl. Nowak 2008, S. 21-23.

²⁹ Zit.n. Nowak 2008, S. 23.

³⁰ Vgl. Nowak 2008, S. 22-24.

³¹ Vgl. Nowak 2008, S. 23.

³² Vgl. Nowak 2008, S. 24f.

³³ Erica Lillegg: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt von Erica Lillegg*. Schutzumschlag und Zeichnungen von Dorothea Stefula. Hamburg: Verlag Heinrich Ellermann 1955.

³⁴ Vgl. Nowak 2008, S. 26.

³⁵ Vgl. Ellermann 1985, ÖLA.

³⁶ Vgl. Lillegg 1979, ÖLA.

1957 werden gleich zwei Kinderbücher Lilleggs verlegt: *Michel und das Milchpferd* erscheint beim Verlag Heinrich Ellermann³⁷ und wird 1959 unter dem Titel *Michiel en het melkpaard* beim niederländischen Doorn Verlag herausgegeben.³⁸ Das zweite Buch *Feuerfreund* wird vom Thienemanns Verlag in Stuttgart herausgebracht³⁹, im selben Jahr neu aufgelegt und im Frühjahr 1958 mit einer Sonderprämie ausgezeichnet. Die Preisverleihung im Rahmen des Deutschen Jugendbuchpreises findet unter Bundesminister Dr. Franz Josef Würmeling in Frankfurt am Main statt. Erica Lillegg schildert, wie sie die Ehrung erlebte:

Die Festreden dauerten endlos, aber endlich wurden wir drei Preisträger einer nach dem anderen auf die Estrade geholt, neuerliche Blitzlichter und Surren von Kinoapparaten, und der Minister drückte uns die Hand und ein Diplom hinein und der Scheck würde uns zugesandt werden, ich krieg nämlich DM 1.500,-, was das Erfreulichste an der Geschichte ist. [...] Als die Preisverleihung vorbei war, hoffte ich, mich davonschlängeln zu können, aber das war nicht möglich, die ganze Korona ging zuerst in ein Kaffeehaus und am Abend gab der Buchhändlerverein ein großes Diner. Ich war schon so müde, dass ich öfters versuchte, ein bisschen an der Schulter meines Verlegers zu schlafen, aber der stieß mich in die Rippen und sagte, ich solle etwas Gescheites sagen. [...] [A]m nächsten Morgen wurde ich an die Bahn gebracht, in den Zug gesetzt und ich durfte wieder heimkutschieren in die Mühle, wo der liebe Edgar und der kleine schwarze Kater mich schon ungeduldig erwarteten.⁴⁰

1960 kommt es zur dritten und vierten Auflage von *Feuerfreund*. Der Arena Verlag bringt 1968 eine Lizenzausgabe heraus.⁴¹ Das Buch wird in zwei Sprachen übersetzt: ins Niederländische⁴² und ins Italienische.⁴³

1958 erscheint beim Heinrich Ellermann Verlag der erste von zwei Scarlet-Bänden, *Scarlet und die Eifersucht*.⁴⁴ Im selben Jahr druckt der Züricher Buchclub Ex Libris eine Lizenzausgabe mit Illustrationen von Dorothea Stefula.⁴⁵ 1961 verlegt der Eller-

³⁷ Erica Lillegg: *Michel und das Milchpferd*. Gezeichnet von Ulrik Schramm. Hamburg/ München: Verlag Heinrich Ellermann 1957.

³⁸ Erica Lillegg: *Michiel en het melkpaard* [niederl.]. Vert. Beatrik van Voorst. Met Ill. van Ulrik Schramm. Doorn: Reinalda 1959.

³⁹ Erica Lillegg: *Feuerfreund*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. [2. Aufl.] Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1958.

⁴⁰ Zit. n. Nowak 2008, S. 28.

⁴¹ Erica Lillegg: *Feuerfreund. Fünf drollige Gefährten ziehen in die Welt*. Ausgezeichnet mit einem Sonderpreis zum Deutschen Jugendbuchpreis. Ungekürzte Lizenzausgabe des K. Thienemanns Verlags, Stuttgart. 1. Auflage als Arena-Taschenbuch 1968.

⁴² Erica Lillegg: *Vuurvriend. Kern-Pockets voor de jengd* [niederl.]. Vert. Lidy van Eijsselsteijn. Tekeningen F[rantz] J[osef] Tripp. Amsterdam: De Kern 1959.

⁴³ Erica Lillegg: *Zolfanello* [ital.]. Trad. di Isa Costanzi. Ill. di F[rantz] J[osef] Tripp. Firenze: Vallecchi 1973.

⁴⁴ Erica Lillegg: *Scarlet und die Eifersucht*. Der Zeichner und Maler Edgar Iené [sic!]. Umschlagbild und Blätter im Buch sind gemalt und gezeichnet von Edgar Iené [sic!]. Hamburg/ München: Verlag Heinrich Ellermann 1958.

⁴⁵ Erica Lillegg: *Scarlet und die Eifersucht*. Illustrationen und Schutzumschlag von Dorothea Stefula. Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris. Hamburg: Heinrich Ellermann 1958.

mann Verlag den zweiten Band der Scarlet-Bücher, *Scarlet. Ihr Weg zum Theater*.⁴⁶ Die Illustrationen zu beiden Mädchenbüchern liefert Edgar Jené. 1967 wird der Fortsetzungsband in Polen verlegt.⁴⁷

Im Sommer 1964 erscheint *Peps* mit Illustrationen von Franz Josef Tripp beim Thienemanns Verlag. Das Buch besteht aus einer Sammlung von Geschichten, die Erica Lillegg ab und zu für eine Kindersendung im Norddeutschen Rundfunk schrieb⁴⁸ und findet regen Absatz.⁴⁹ *Peps* wird ins Italienische⁵⁰ und Japanische⁵¹ übersetzt. Es ist das einzige Buch von Erica Lillegg, das es bis ins außereuropäische Ausland geschafft hat.

1965 wird Edgar Jené der Saarländers Kunstpreis verliehen.⁵² Das Geld aus den Ausstellungen und Veröffentlichungen legen die Jenés an, um eine Mühle aus dem 14. Jahrhundert zu erstehen.⁵³ In den nächsten Jahren wird die Mühle zahlreiche Besucher empfangen. Von der Gastfreundschaft des Paares zeugt ein Brief Lilleggs.⁵⁴

1968 und 1969 verlegen gleich zwei Verlage *Die Spieldose* – der Wiener Obelisk Verlag⁵⁵ und der Stuttgarter Thienemanns Verlag.⁵⁶ 1973 druckt der Georg Bitter Verlag in Recklinghausen *Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich*.⁵⁷ Dieses Kinderbuch wird 1975 als Hörspiel verarbeitet.⁵⁸ Ein Kapitel erscheint in der Anthologie *Kindergeschichten aus Österreich*⁵⁹ der Frankfurter Verlegerin Gina Ruck-Pauquët ne-

⁴⁶ Erica Lillegg: *Scarlet. Ihr Weg zum Theater*. Umschlagbild und Blätter im Buch von Edgar Jené [sic!]. Hamburg/ München: Verlag Heinrich Ellermann 1961.

⁴⁷ Erica Lillegg: *Scarlet. Jej droga do teatru* [polnisch]. Tłumaczyla: J.Karczmarewicz-Fedorowska. Ilustrowala: Olga Siemaszkowa. Earszawa: Nasza Księgarnia 1967.

⁴⁸ Vgl. Nowak 2008, S. 24.

⁴⁹ Vgl. Thienemann 1973, ÖLA. Bereits im Oktober erscheint eine zweite Auflage des Buchs. In Zürich kommt 1965 beim Ex Libris Verlag eine Lizenzausgabe heraus: Erica Lillegg: *Peps*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. Zürich: Ex Libris 1965.

⁵⁰ Erica Lillegg: *Peps ciuffo biondo* [ital.]. Trad. di C. Cremisi. Illustrazioni die Claudio Solarino. Torino: Società editrice internazionale 1971.

⁵¹ Erica Lillegg: *Peps*. Illustrated by F[rantz] J[osef] Tripp. Copyright and published in Japan by KAISEI-SHA Co. Ltd.

⁵² Vgl. Nowak 2008, S. 43-47.

⁵³ Vgl. Nowak 2008, S. 43-47.

⁵⁴ Vgl. Nowak 2008, S. 52.

⁵⁵ Erica Lillegg: *Die Spieldose*. Umschlagzeichnung: Rüdiger Stoye in Hamburg. Illustrationen: Emmy-Claire Haag. Wien: Obelisk Verlag 1969.

⁵⁶ Erica Lillegg: *Die Spieldose*. Umschlagzeichnung: Rüdiger Stoye in Hamburg. Illustrationen: Emmy-Claire Haag. Stuttgart: Thienemanns Verlag 1968.

⁵⁷ Erica Lillegg: *Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich*. Einbandentwurf und Illustrationen von Heinz Willemsen. Recklinghausen: Georg Bitter Verlag 1973. Im Folgenden wird dieses Buch mit dem Kurztitel *Herr Nämlich* bezeichnet.

⁵⁸ Vgl. Nowak 2008, S. 59.

⁵⁹ Erica Lillegg: *Der Tiergarten*. In: Gina Ruck-Pauquët: *Kindergeschichten aus Österreich*. Mit Illustrationen von Arnhild Johnne und Oskar Reiner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978,

ben zeitgenössischen Autoren wie Christine Nöstlinger, Mira Lobe, Käthe Recheis, Renate Welsh, Verra Ferra-Mikura u.a.⁶⁰ Im Februar 1980 druckt der Münchner Taschenbuchverlag *Herr Nämlich* mit Illustrationen von Mary Rahn.⁶¹

Trotz der zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen findet Erica Lillegg kaum noch Verleger. In einem Brief beschreibt sie mögliche Gründe für diesen Misserfolg:

Mein letztes Manuskript wurde nicht nur in Wien nicht, auch von einem deutschen Verlag nicht angenommen. Seit einiger Zeit bin ich überhaupt erfolglos, überrollt von Jüngeren, die angeblich besser den Ton der augenblicklichen Kinderbücher treffen. Selbst hier gibt es eine Mode, und sich dagegen zu wehren, hat keinen Sinn. Trotzdem schreibe ich natürlich weiter, wenn mir was einfällt – und wenn ich dazukomm. Letzteres ist das größte Problem. Mein Tagwerk wird immer umfangreicher. Oder werde ich langsamer?⁶²

1982 erkrankt Edgar Jené an Blasenkrebs. Die letzten Jahre bringt man ihm Anerkennung für seine Arbeit entgegen. Im Oktober 1983 wird seine Grafik *Vier Kriegszeichnungen* als Titellustration des Bandes *Der literarische Wiederaufbau in Österreich*



Abbildung 2:
Erica Lillegg und Edgar Jené mit Neffen und Nichten

verwendet. Im März sendet der Saarländische Rundfunk den Filmbeitrag *Hommage für Edgar Jené – Edgar Jené zum 80. Geburtstag*. Edgar Jené verstirbt am 15. Juni 1984 in Demeulaine, La Chapelle Saint André.⁶³ 1988 erscheint Erica Lilleggs letztes Kinderbuch *Erika und Erik* mit Illustrationen von Susanne Riha beim Wiener Dachs Verlag.⁶⁴

Noch bevor Erica Lillegg im Herbst 1988 zu ihrer Schwester Sylvia Gmeiner ziehen kann, erkrankt sie schwer. Im Krankenhaus wird erneut Krebs diagnostiziert. Nur wenige Wochen nach ihrer Einlieferung, am 12. Dezember 1988, stirbt Erica Lillegg in Cosne Cours sur Loire.⁶⁵

S. 21-24.

⁶⁰ Vgl. Nowak 2008, S. 62f.

⁶¹ Erica Lillegg: *Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich*. Neu aufgelegt. Zeichnungen von Mary Rahn. München: dtv 1980.

⁶² Zit. n. Nowak 2008, S. 64.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 66f.

⁶⁴ Erica Lillegg: *Erika und Erik*. Illustrationen und Umschlag von Susanne Riha. Wien: Dachs Verlag 1988.

⁶⁵ Vgl. Nowak, S. 70f.

II. Ausgewählte Werkanalysen

Bevor auf die ausgewählten Werke näher eingegangen wird, soll Erica Lillegg selbst zu Wort kommen. In einem Brief an den Ellermann-Verlag erwähnt sie ein Leitthema ihres kinder- und jugendliterarischen Œuvres. Diese Notiz stellt die einzige bekannte, dafür umso ergiebigere tauktoriale Epitext⁶⁶ zu ihrem Gesamtwerk dar:

„Ich denke, es gibt einen gemeinsamen Nenner aller meiner Kinder- und Jugendbücher und zwar den, dass es ihre Helden **immer schwer haben**, nämlich **mit sich selbst**. Vevi muss ihr zweites Ich, das Wurzelmädchen, das ja nur die figürliche Darstellung ihrer zerstörerischen Instinkte ist, überwinden, Scarlet ihre erste amouröse Fixierung an den Bruder (bei anderen Mädchen des gleichen Alters ist es manchmal ein Lehrer, auch eine Lehrerin); Feuerfreund sein von ihm geglaubtes Anderssein, hervorgerufen durch das Verschwinden der Mutter und exteriorisiert [sic!] im schwarzen Gesicht, Michel erfährt, dass die Lust nach Ferne und Abenteuern – wobei das Milchpferd auch nur eine Projektion seines eigenen Verlangens ist – die schlechtere Lösung ist, und der Weg zurück ungezählte Gefahren birgt. In der eben erschienenen Erzählung ‚Scarlet. Ihr Weg zum Theater‘ [...] wird es von Dritten ausgesprochen, dass Scarlet es eben ‚nicht leicht hat.‘ Vielleicht ist diese Grundstimmung eine Erklärung für den (relativen) Erfolg meiner Bücher bei jungen Menschen, denn wie Sie als Pädagogin [Frau Cramer vom Ellermann Verlag] wissen-, glaubt jedes Kind, jede und jeder Halbwüchsige, so schwer wie es, sie oder er habe es niemand auf der Welt. Daher empfinden sie eine gewisse Befriedigung, erfahren sie, dass es netten Geschöpfen wie Michel, Vevi, Scarlet auch nicht besser ergeht. Kinder ziehen zwar derlei Schlüsse noch nicht bewusst, doch da [...] jedes von ihnen den Wunsch, aber nicht den Mut besitzt, auf Abenteuer auszugehen, folgt es den Michels mit Begeisterung, ist dann aber doch ganz froh, ihn [...] zur Heimkehr gezwungen zu sehen. Halbwüchsige Mädchen werden in Scarlets Schwierigkeiten ungefähr die eigenen erkennen und sie als wahrer empfinden als Rosenrotes, womit die Jugendliteratur meist überzuckert wird [Hervorhebungen von mir, T.E.]⁶⁷“

⁶⁶ Vgl. Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur*. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Fink 2000, S. 111.

⁶⁷ Vgl. Lillegg 1961, ÖLA.

Vevi (1955)

Vevi muss ihr zweites Ich, das Wurzelmädchen, das ja nur die figürliche Darstellung ihrer zerstörerischen Instinkte ist, überwinden [Hervorhebungen von mir, T.E.].

(Lillegg 1961, ÖLA)



1. Vevi (1955)

Vevi erscheint im Heinrich Ellermann Verlag in Hamburg⁶⁸ und wird bereits ein Jahr später auf die Auswahlliste des Deutschen Jugendbuchpreises und 1958 auf die Ehrenliste des Internationalen Hans Christian Andersen Preises gesetzt.⁶⁹ Von allen kinder- und jugendliterarischen Werken Lilleggs stieß *Vevi* auf die größte Resonanz. Die Recherche ergab, dass der Roman in fünf Sprachen übersetzt wurde und in vier weiteren Ausgaben bzw. Neuauflagen in deutscher Sprache erschien.

Inhalt

Vevi ist ein pubertierendes, etwa 13-jähriges Mädchen. Da ihre Eltern nicht mehr leben, wohnt sie zusammen mit ihrem Bruder Christian bei einer strengen Tante. Als Christian zum Studieren nach Paris geht, ist sie ganz allein, denn außer ihm hat sie keine Spielkameraden. Zerwürfnisse mit der gefürchteten Tante bleiben nicht aus, da Vevi jegliche Regel missachtet. Auf einem ihrer Spaziergänge wird ihr von Mäusen eine Wurzel geschenkt. Diese Wurzel hat die fantastische Eigenschaft sich in Vevis Ebenbild zu verwandeln. In der folgenden Zeit erledigt die Wurzel für Vevi die verhassten Schulaufgaben, während diese im Freien spielt. Als die Tante das Mädchen von der Schule nimmt und einer Privatlehrerin unterstellt, beschließt es, nach Paris zu flüchten. Dort wohnt ihr Bruder bei einer anderen, sehr liebevollen Tante namens Isabella, die vor kurzem aus Südamerika immigriert ist. In Paris angekommen, versucht Christian Vevi klarzumachen, dass das Doppel-Ich verschwinden muss. Nur widerwillig fährt Vevi mit ihrem Bruder zurück zur strengen Tante, die unter der stetig böser werdenden Doppelgängerin zu leiden hatte. Eine wilde und abenteuerliche Verfolgungsjagd auf das Wurzelmädchen beginnt, die erst mit ihrer Vernichtung durch Vevi ihr fulminantes Ende findet. Am Ende fährt Vevi glücklich und „erwachsen“ mit ihrem Bruder zu Isabella nach Paris.

⁶⁸ Erica Lillegg: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt*. Hamburg: Ellermann 1955.

⁶⁹ In folgender Analyse beziehe ich mich durchgängig auf die Ausgabe der Büchergilde Gutenberg von 1959. Textzitate werden im Weiteren durch eingeklammerte Seitenzahlen nachgewiesen.

Formale Struktur

Die 179 Seiten umfassende Erzählung ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil trägt einen aphorismusartigen Binnentitel, der im zweiten Teil komplettiert wird. Dessen moralische Botschaft kann nicht überlesen werden: „Wenn man tut, was man nicht soll...sind die Folgen meistens peinlich“. Zusammen mit den sich wiederholenden moralisierenden Kommentaren des auktorialen Erzählers verweist dieser Zwischentitel darauf, dass *Vevi* noch in der Tradition der belehrenden Literatur aus dem vorherigen Jahrhundert steht.⁷⁰ Die Erzählzeit erstreckt sich über einige Monate. Die Sprache ist sehr bildlich gehalten und weist einige metaphorische Stellen auf. So sieht Vevis Tante aus wie ein „regennasser Pflasterstein, auf dem man leicht ausrutschen kann, wenn man nicht achtgibt“ (S. 43) – eine herrliche Umschreibung für die unangenehme ältere Verwandte. Die Erzählperspektive in *Vevi* ist kompliziert angelegt. So gehen die Wahrnehmung der Protagonistin und die Perspektive des Erzählers häufiger ineinander über.

Vevi kann mehreren Genres zugeordnet werden. Zum einen beinhaltet der Roman Merkmale der fantastischen Erzählung, da einzelne Episoden den ansonsten realen Ort des Geschehens verlassen. Vor allem tritt mit der Figur des Wurzelmädchens ein fantastisches Element auf. Zum anderen handelt es sich um eine Abenteuer-Erzählung, die in der Verfolgung des Wurzelmädchens gipfelt. Thematisch schildert der auktoriale Erzähler die Schwierigkeiten eines Mädchens in der Adoleszenz und deren Überwindung. Der Roman greift damit typische Merkmale des Entwicklungsromans auf. Da die thematische Konzentration auf der Erlebnis- und Gefühlswelt Vevis liegt, handelt es sich bei *Vevi* um Mädchenliteratur. Die Geschichte spielt in Paris und Umgebung. Historische Bezüge innerhalb des Textes verweisen auf die Zeit zwischen 1930 und 1960.⁷¹ Vor diesem Hintergrund trägt die Doppelgängergeschichte Züge eines Zeitroman.

⁷⁰ Diese leserbetonte moralische Komponente erinnert an den Prototyp der Besserungsgeschichte, den *Struwwelpeter* (1845) von Heinrich Hoffmann.

⁷¹ Das Datum wurde gewählt, da die Automobilproduktion ab den 20er Jahren intensiviert wird, und in *Vevi* nur der gesellschaftlich höher gestellte Bürgermeister ein Auto besitzt. Wahrscheinlich ist, dass die Erzählung zur Zeit ihrer Entstehung spielt, also Mitte der 50er Jahre.

Vevis Entwicklung

Vevis Überlegungen zeigen, dass sie vieles hinterfragt. Sie liebt Sprachspiele, die oft eine komische Wirkung erzeugen.⁷² In ihrer Nachdenklichkeit ist sie angefüllt mit Fantasie. Der Erzähler beschreibt sie als Harmonie bedürftigen Menschen: So widerstrebt es ihr, wenn andere Kummer haben (S. 130). Umso mehr muss es sie belasten, dass sie weder bei ihrer Tante noch bei den Kindern in ihrer Umgebung akzeptiert wird. Vevi fügt sich nur schwer in gesellschaftliche Normen. Aus diesem Grund lernt sie auch nicht gern (S. 10). Außer der Tante hat die Lehrerin Schwierigkeiten mit dem Mädchen, das sich gegenüber Erziehungspersonen störrisch verhält. Oft bricht Vevi aus ihrem Zimmer aus, um den Hausaufgaben zu entgehen. Sie liebt die Natur.⁷³ Die Tante zeigt jedoch keinerlei Verständnis für Vevis Ausflüge – ob in die Fantasie oder ins Freie. Nach ihr soll sich Vevi zu einem tugendhaften Mädchen entwickeln, das im Haus sitzt und strickt. Vevi aber, die eine ganz andere charakterliche Anlage besitzt, kann diesen Ansprüchen nicht genügen. Dem Mädchen ist es zudem unmöglich, über seinen altersbedingten egozentrischen Horizont hinaus zu sehen.

Rezensentin Ute Groß betont, dass Vevis Selbst- und Fremdwahrnehmung auseinanderklafft.⁷⁴ So nimmt sich Vevi als braves Mädchen wahr (vgl. S. 5). In den Augen der Erwachsenen wird sie jedoch als „kleiner Teufel“ (S. 21), „Lausemädel“ (S. 37), sogar als „eine Hexe“ (S. 145) beschrieben. Mit Christians Auszug nach Paris geht Vevis - Identität stiftendes Umfeld verloren. Außer dem Bruder gibt es nur noch den alten Straßenarbeiter Peter, mit dem sie sich unterhalten kann. Vevi weicht ihm in ihren Plan ein, nach Paris zu flüchten. Doch der Straßenarbeiter begreift nicht, dass es Vevi an sozialen Beziehungen mangelt, was an seiner Reaktion auf Vevis Fluchtpläne ablesbar ist. Er entgegnet ihr nüchtern, dass die Polizei sie nach ihrer Flucht aufgreifen werde. Damit erweist sich Peter zwar als Zuhörer, aber nicht als Helfer. Dass er überdies ein Mensch ist, der sich gesellschaftlichen Codes und Autoritäten unterwirft, verdeutlicht die Episode, in der er Vevi beim Kopfstand hilft. Als der Alte sie an den Beinen packt, fährt der Bürgermeister an ihnen vorbei und schüttelt missbilligend den Kopf. Daraufhin fährt

⁷² Vgl. Ernst Seibert: *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit – ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur*. Bd. 38. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, S. 278: „Vevi wirkt oft naiv-komisch, wenn sie von ihrer Kindersicht die Vorgänge in der Welt der Erwachsenen deutet. Das zeigt sich besonders in ihrem Verhältnis zur Sprache, wenn sie wie Eulenspiegel die wörtliche Bedeutung an die Stelle der übertragenen setzt.“

⁷³ Vgl. Ute Groß: *Das Motiv des bösen Kindes in der (Kinder-) Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Unveröffentlichte Magisterarbeit 1995, S. 71: „Zu Beginn der Erzählung wird Vevi als eine in der Natur verwurzelte Figur beschrieben, die sich in der zivilisierten Welt schwertut.“

⁷⁴ Vgl. Groß 1995, S. 67.

Peter Vevi an, sie habe immer so komische Ideen. Gerade von diesem gesellschaftlichen Anpassungszwang, wie ihn Peter an den Tag legt, möchte Vevi jedoch freierwerden. Insofern hilft ihr der Umgang mit Peter nicht.

Nun da Christian weg ist, hat Vevi niemanden mehr, dem sie sich mitteilen kann. Mit der Tante versteht sie sich nicht. In der Schule, die sie später überhaupt nicht mehr besucht, findet sie keinen Anschluss. Vevi aber ist in einem Alter, in dem man sich hauptsächlich über die Peergroup definiert, da das eigene Selbst verunsichert und nicht ausgereift ist. Da diese Ich-Definition in einer gleichaltrigen Gruppe und damit die Außenwelt für Vevi wegfallen, wird sie auf sich selbst zurückgeworfen.⁷⁵ Sie hat keinen Menschen mehr, über den sie sich identifizieren kann. Vevi möchte sich mitteilen, findet aber niemanden, der ihr zuhört und sie versteht: „Wenn sie nur jemanden hätte, mit dem sie reden könnte! Sie hat das Gefühl, mit Neuigkeiten angefüllt zu sein wie ein Sack mit Nüssen, und bald wird sie platzen müssen“ (S. 32).

Ihre einzige Zuflucht sind die Mäuse, die ihr schließlich die Wurzel schenken. Die Mausmutter tritt als Ratgeber auf und warnt Vevi davor, das Wurzelmädchen über längere Zeit allein zu lassen. Groß sieht in dieser Warnung der Mausmutter die Kernaussage des Romans.⁷⁶

Lass das Wurzelmädchen nicht zu oft und nicht zu lange an deiner Stelle zu Hause! Du bist nun schon groß und kannst verstehen, was ich dir jetzt sage: Eine gute Sache ist nur so lange eine gute Sache, als man sie mit Maß genießt. Wenn du zehn Tafeln Schokolade bekommst, und du isst sie alle auf einmal, wird dir schlecht! (S. 39)

Vevi lässt sich von der Wurzel zunächst nur vertreten. Sie kommt von einem langen Spaziergang nach Hause zurück. Die Wurzel hatte sie an ihrem Schreibtisch zurückgelassen. Als Vevi über das Spalier in ihr Zimmer klettern möchte, erschrickt sie sehr über das an ihrem Schreibtisch sitzende kleine Mädchen, das so aussieht wie sie selbst. Die Wurzel hat sich während ihrer Abwesenheit in ihr Ebenbild verwandelt:

Nein, so was! denkt Vevi, ich bin ja sowieso zu Hause. Aber wieso? Bin ich denn doppelt? Oder bin ich hier draußen wer anderer? Vielleicht bin ich die Tante? Nein, die Tante kann ich nicht sein, da würde ich doch nicht das Spalier hinaufklettern. (S. 26)

In dieser Passage wird das Leitmotiv – die ernste Persönlichkeitsstörung – auf komische Weise erzählt. Als Vevi sich ihrem Ebenbild nähert, verschwindet es. Stattdessen liegt

⁷⁵ Vgl. Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. überarbeitete u. erweiterte Auflage. Tübingen und Basel: Francke 1995, S. 126: „Die Isolation kennzeichnet die Entfremdung von Ich und Realität und präzisiert den Rückzug des Ichs auf sich selbst.“

⁷⁶ Vgl. Groß 1995, S. 78.

auf dem Stuhl nur noch die Wurzel (nicht mehr das wie Vevi aussehende Mädchen) und im Schulheft steht die Schulaufgabe. Ernst Seibert sieht mit Beginn der Ich- Spaltung die „überaus komplizierte Entwicklung des Erzählstandpunktes eingeleitet.“⁷⁷ Der Erzähler spielt mit Fantastik und Realität – es ist unmöglich, sich auf eine Lesart festzulegen. Dieses Phänomen beschrieb bereits Tzvetan Todorov (1970)⁷⁸, der von einer „Unschlüssigkeit“ spricht, sobald der Leser überlegt, ob ein fantastisches Element imaginär oder wirklich existent einzustufen ist.⁷⁹

Ein eingesperrter Fuchs im Försterhof steht äquivalent für Vevi soziale Vereinsamung: „Und weil sie sich selbst gefangen fühlt, kann sie das jammervolle Weinen des Fuchses nicht mehr ertragen“ (S. 40). Sie lässt den Fuchs frei, was ihr weitere Unannehmlichkeiten und Strafpredigten einbringt. Da Vevi „Wildheit“ in den Augen der Tante immer ausufernder wird, nimmt die Tante das Mädchen von der Schule und unterstellt es einer Privatlehrerin.⁸⁰ Diese wird von Vevi nicht akzeptiert und aufgrund ihrer korpulenten Erscheinung "die Runde" bezeichnet. Auch von der Runden, die sich streng und gleichgültig gegenüber Vevi verhält, fühlt sich das Mädchen nicht verstanden. „Auf diese Weise aber kann Vevi nicht weiterleben. Sie kann es nicht ertragen. Nein, sie kann es nicht ertragen [...]. Sie muss davonlaufen – zu Christian“ (S. 46f.).

Vevi flüchtet. Ein Polizist wirft sie aus dem Zug. Sie muss zu Fuß weiterreisen und schläft nachts im Freien. Die Tiere erweisen sich als ihre einzigen Freunde. Am liebsten würde sie umkehren, doch die Aussicht, bald bei Christian zu sein, gibt ihr den Mut weiterzugehen. Angestoßen vom verinnerlichten Vorbild ihres großen Bruders agiert Vevi zum ersten Mal nicht nach dem Lustprinzip, sondern nimmt die Strapazen der Reise in Kauf – sie übt sich in der Überwindung und der vorübergehenden Zurückstellung der eigenen Wünsche. Ihre zarte charakterliche Veränderung wird von Tante Isabella verstärkt, von der sich Vevi verstanden fühlt. Isabella ist empathisch und gutmütig und

⁷⁷ Seibert 2005, S. 273.

⁷⁸ Vgl. Emer O' Sullivan: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: *Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Spektrum 07. Hrsg. v. Inge Cevela und Heidi Lexe. Wein: STUBE 2003, S. 180f. Tzvetan Todorovs Literaturtheorie über die Fantastik gilt als minimalistische Definition, „weil sie eine nur sehr begrenzte Anzahl von Texten als zum eigentlich Fantastischen gehörend gelten lässt“, und zwar nur jene, in denen die wunderbaren Elemente zweifeln lassen an der fiktiven Realität des Textes. Die maximalistische Definition dagegen zählt „alle erzählenden Texte zur Fantastik, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden“. In letzter genannter Definition bildet das Fantastische den „Gegensatz zur Mimesis“. Haas zählt zu den bekannteren Vertretern dieser maximalistischen Definition.

⁷⁹ Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main 1992, S. 26.

⁸⁰ Hier unterläuft Lillegg ein kleiner struktureller Fehler, da Vevi dem Leser eigentlich als armes Mädchen vorgestellt wird und die Tante daher nicht in der Lage sein dürfte, Nachhilfeunterricht zu bezahlen.

lässt dem Mädchen Zeit, sich an sie zu gewöhnen. Vevi revanchiert sich mit dem Willensentschluss, so wie Isabella zu werden. In ihr findet sie endlich ein weibliches Vorbild und die Ersatzmutter, die ihr die Tante auf dem Land nicht sein konnte.

Christian ist der einzige Mensch, von dem sich Vevi etwas sagen lässt. Als er jedoch von ihr verlangt, mit ihm zur Tante zurück zu fahren, um dort das Wurzelmädchen zu vernichten, wehrt sie ab. Das Wurzel-Ich ist bequemer für sie, da es die normierte und angepasste Vevi lebt, die sie selbst nicht sein will. Letztlich willigt Vevi nur in Christians Forderung ein, um ihn nicht als Vertrauten zu verlieren.

Dass sich Vevi zum Positiven hin verändert, wird erkennbar, als sie sich bei Peter und der Tante, denen das Wurzel-Ich übel mitgespielt hat, entschuldigt. Ein weiteres Merkmal charakterlicher Veränderung zeigt sich in Vevis Reaktion, als Christian zur erkrankten Isabella nach Paris fährt. Seine Schwester muss allein zurück bei der Tante bleiben. Während die frühere Vevi den Aufbruch Christians verdrängt oder beweint hätte, reagiert die geläuterte Vevi großmütig. Sie ist durch ihre Reise mutiger geworden und fürchtet sich daher nicht mehr vor dem Alleinsein. Narrativ wird diese Entwicklung in der Behauptung „Ich bin doch schon groß!“ ausgedrückt:

„Natürlich kannst du mich allein hierlassen. Und sagen brauchst du mir gar nichts. Ich weiß schon, was ich tun darf und was nicht. Ich bin doch schon groß! [...] Wofür hält Christian sie? Für ein kleines Kind? (S. 136f.)

Ihre erlangte Reife wird zwar ausschließlich an einem übergeordneten moralischen Bewusstsein festgemacht, das weiß, was man tun und lassen soll. Dennoch steckt in dieser Aussage ein erster Entwicklungsschritt, der Vevi aus ihrem egozentrischen Weltbild hinausführt. Auch von außen wird ihr zugesprochen, dass sie älter und reifer geworden ist. Dafür spricht die Anrede „Fräulein“, die sowohl der Bürgermeister als auch ein Stubenmädchen ihr zusprechen (vgl. S. 122, 138).

Als Vevi nach langer Verfolgungsjagd das Wurzelmädchen in einem Flugzeug überwältigt und dieses sich auflöst, sitzt sie auf dem Rückflug „still und manierlich“ und „wie eine Erwachsene“ auf ihrem Platz. „Ist sie nicht auch schon erwachsen?“ (S. 176) wird auf Erzählebene gefragt. Vevi freut sich sogar auf die Schule. Im Wort „erwachsen“ steckt zunächst die gesamte moralische Klaviatur eines angepassten Lebens.⁸¹ Dennoch relativiert der Erzähler diese Lesart, wenn er Vevi sagen lässt: „Niemals wie-

⁸¹ Vgl. Daemmrich 1995, S. 109. Das Wurzelmädchen ist das Gegenteil von E. T. A. Hoffmanns Doppelgängerin *Prinzessin Brambilla* (1821). Im Gegensatz zur Prinzessin lebt Vevi nicht im Widerspruch mit ihren gegensätzlichen Anlagen, sondern vernichtet ihre böse Seite. Sie passt sich an die Gesellschaft an und rettet mit der Vernichtung ihres Ebenbildes quasi ihr eigenes Ich.

der wird sie ungehorsam sein, niemals wieder wird sie eine Dummheit machen – zumindest keine so große wie die mit dem Wurzelmädchen!“ (S. 176). Der Leser, der Angst um Vevis Selbst hatte, atmet hier auf, impliziert doch die Formulierung „zumindest keine so große Dummheit“, dass es zur nochmaligen Ich-Spaltung nicht kommen und Vevi ihre burschikosen Verhaltensweisen nicht völlig aufgeben wird. Der letzte Satz verrät, dass Vevi und Christian nun zu Isabella, „in ihr fröhliches Dasein“ (S. 179) zurückkehren. Im Umfeld dieser wenn auch strengen, aber vor allem liebevollen, Erzieherin wird Vevis Zukunft wohl wirklich fröhlicher aussehen.

Das Wurzelmädchen bzw. Vevis Doppel-Ich

Dem Leser fällt es schwer, das Wurzelmädchen einzuordnen. Das liegt an der ambivalenten Erzählhaltung bzw. der fantastischen Gestaltung, auf die in Kapitel drei eingegangen wird. Der Erzähler informiert den Leser, dass es sich bei beiden Vevis um ein und dieselbe Person handelt. Schlüsselszene ist Vevis Versuch, sich mit dem Wurzelmädchen anzufreunden, was fehlschlägt. „Ich und Ich, das geht ja auch nicht, sagt sie zu sich“ (S. 33). Diese Aussage beschreibt die Unvereinbarkeit der beiden Ichs, d.h. obwohl das Wurzelmädchen anteilig zu Vevi gehört, ist es dennoch so unterschiedlich, dass es nicht mit ihr konform geht.⁸²

Beweise für die selbst verschuldete Geburt des Wurzel-Ichs sieht Ute Groß in Vevis Reue. Vevi sei „ganz zermürbt und überwältigt“ von der Bosheit des Wurzelmädchens.⁸³ Dem kann entgegengesetzt werden, dass Vevi sich nicht allein im Unrecht sieht. Der Erzähler vermittelt vielmehr, dass sie mit ihrem rebellischen Verhalten vor allem auf ihr verständnisloses Umfeld reagiert. Der Maus versucht Vevi ihr Verhalten zu erklären:

„Aber schau!“ sagt Vevi, „die Tante und die Runde, von der ich dir erzählt habe, die machen mich so böse, selbst wenn ich mich noch so bemühe, nicht böse zu werden, machen sie mich doch böse. Ich möchte ihnen immer etwas antun.“ (S. 93)

Anfangs spielt das Wurzelmädchen für Vevi den gesellschaftlich gewünschten Part, der durch ihre Tante und ihre Lehrer verkörpert wird. Vevi ist das brave Mädchen im Sinne der Tante, das nicht hinausgeht, bevor es die Hausaufgaben erledigt hat. Später reprä-

⁸² Vgl. Groß 1995, S. 74.

⁸³ Groß 1995, S. 82.

sentiert es die unangepasste Seite des Mädchens und verkörpert Vevis rebellischen Kampf gegen die sie umgebenden Autoritäten⁸⁴ sowie ihren inneren Zwiespalt.

Mehrfach wird Vevis gewissenhafter Charakter betont - eine Eigenschaft, die man leicht übersehen kann, da die Darstellung ihres Ungehorsams überwiegt. In Wirklichkeit versucht Vevi mehr als alles andere, sich an ihre Umgebung anzupassen. Gerade weil ihr dies nicht gelingt, gerät sie in einen psychischen Konflikt.⁸⁵ Da sie darüber hinaus ihren fehlgeschlagenen Versuch vor niemandem artikuliert, ist die psychische Zerrissenheit nachvollziehbar.⁸⁶ Ihre Zwiespaltenheit wird daran deutlich, dass es ihr zunehmend schwerer fällt, die Doppelnatur in Worte zu fassen:

„Dass das Wurzelmädchen und ich zwei Leute bin...sind...bin, ich meine, ich werde ihnen sagen, dass das Wurzelmädchen wer anderer und ich wer anderer bin...das heißt, ich bin niemand anderer, aber das Wurzelmädchen ist wer anderer...das heißt, es ist eigentlich auch niemand anderer, sondern immer noch das gleiche; ich meine, früher war es ich, aber jetzt ist es nicht mehr ich, sondern...uff!“ (S. 114)

Erst durch das Eingreifen von Christian und Isabella wird diese Ich-Spaltung aufgelöst. In diesen beiden nah an Vevi agierenden Erziehern appelliert Lillegg als implizite Autorin für eine am Kind orientierte Erziehung. Vevis Kampf mit dem Wurzelmädchen kann als Kampf für die Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse aufgefasst werden.⁸⁷ Der Umschwung vom wilden zum tugendhaften Geschöpf wird größtenteils moralisch interpretiert. Groß, Cevela und von Stockar sprechen vom „moralischen Schluss“.⁸⁸ Groß führt darüber hinaus aus, dass das Wurzelmädchen als böses Kind funktioniert, dass dem normalen Kind zeigt, „welche Folgen ein Nicht-Maßhalten-Können“ hat. Damit gleiche Vevi den moralischen (Unglücks-) Geschichten der Aufklärung.⁸⁹

⁸⁴ Vgl. Daemmrich 1995, S. 122. Die Literaturwissenschaftler sehen in einer unfreiwilligen Isolation die Auswirkungen einer Gesellschaftsstruktur gespiegelt. Nach ihrer Interpretation steht Vevis Isolation für einen Entfremdungsprozess – ein Motivmerkmal, das seit dem 19. Jahrhundert literarische Tendenz ist.

⁸⁵ Vgl. Annette Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, S. 83. Wagner stellt heraus, dass weibliche Adoleszenz in der Literatur häufig mit dem Zentralthema der Identitätsfindung dargestellt werde und die Protagonistinnen mit dem „Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben in eine tiefe Identitätskrise geraten“, welche auch in die Persönlichkeitsspaltung führe.

⁸⁶ Im Wort „Wurzel“ steckt bereits die tiefe Bedeutung, die sie inne hat. Eine Wurzel birgt die Assoziation von Verwurzelung, Heimat, Zuhause.

⁸⁷ Vgl. Daemmrich 1995, S. 109.

Vgl. Lucia Binder/ Gertrud Pott (Hg.): *Das Kind im Spiegel seiner Lektüre*. Ergebnisse der 15. Tagung des Internationalen Instituts für Jugendliteratur und Leseforschung in Klagenfurt. August 1979, S. 35.

Vgl. Gabi Dorn: Auf der Flucht vor der Wirklichkeit? Zur Stellung der Kinderliteratur unmittelbar nach dem Krieg. In: *TueB 1/1995*, S. 39.

⁸⁸ Vgl. Denise von Stockar: Wenn wir sie brauchen, sind sie da...Phantastische Gefährten in der neueren Kinderliteratur. In: *TueB 3/1996*, S. 17ff.

Vgl. Inge Cevela: *Thesen – Trends – Themen. Kinder- und Jugendliteratur in Österreich seit 1945*. <http://www.bvoe.at/mediafiles/70/cevela.pdf>. [o.J.], S. 25.

Vgl. Groß 2005, S. 94.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 94.

Für Vevi hat das Wurzelmädchen eine entlastende Funktion, was sich darin zeigt, dass sie sich mit Auftreten des Wurzelmädchens positiv verändert. Der moralische Schluss sollte besser als Kompromiss verstanden werden, damit Vevi individuell und glücklich leben kann, ohne sozial zu vereinsamen.

Vevi – Christian

In kindlich naivem Ton bringt der Erzähler Vevis Beziehung zu ihrem sechs Jahre älteren Bruder auf den Punkt: „Christian ist wichtig. Ein Leben ohne ihn kann man sich nicht vorstellen. Er hilft bei den Aufgaben und macht die Tante gut, wenn Vevi sie böse gemacht hat“ (S. 11). Christian vermittelt zwischen Vevi und der Tante. Er versucht, den Vorwürfen der älteren Verwandten stets die Schärfe zu nehmen, indem er seine Schwester ernst nimmt, diese aber auch mit der Perspektive der Tante konfrontiert.⁹⁰ Dadurch kann Vevi die äußerst unangenehmen Begegnungen mit dieser vergessen, die „nur morgens und abends als schwarzer Schatten da [steht], der zu fürchten ist“ (S. 16). Christian bewirkt, dass Vevi über sich reflektiert und die notwendige Zerstörung des Wurzelmädchens einsieht. Er fungiert laut Groß als „moralisches Korrektiv“ und lenkt Vevi durch „missbilligendes Schweigen, überzeugende Argumentation oder simples Betrübtsein.“⁹¹ Eine Passage, die Christian in der Rolle des Erziehers zeigt, gibt sein Talent wieder, kindgerecht auf Vevi einzugehen. Vevi hat eine Füllfeder von der Straße aufgehoben und mit nach Hause genommen. Um sie behalten zu können, erfindet sie die Geschichte von einem Stern, der sie nachts besuchte und ihr die Füllfeder geschenkt habe. Diese Geschichte zeigt, dass Vevis Fantasie für ihr Fehlverhalten erhalten muss. Christian gelingt es mit erstaunlicher Raffinesse, die Fehler Vevis einsichtig zu machen. Er greift ihre fantasievollen Ausflüchte auf, konfrontiert sie mit der Realität und argumentiert dabei auf der Grundlage ihrer eigenen Geschichte.⁹²

„Auch ein Stern, meine liebe Vevi, kann sich irren. Oder vielleicht weiß er nicht, dass wir hier auf der Erde gefundene Sachen zurückgeben müssen. Wenn du deine Füllfeder verlierst, ein anderer findet sie und behält sie, bist du böse“ (S. 10).

Mit diesem pädagogischen Kniff bewirkt er, dass Vevi ihren Fehler einsieht ohne sich bevormundet zu fühlen. Christian ist jedoch nicht nur Erzieher. Er dient Vevi vor allem als Spielkamerad, da diese keine Freunde hat. Ihre Freizeit verbringen Bruder und

⁹⁰ Vgl. Nowak 2008, S. 119.

⁹¹ Groß 1995, S. 70.

⁹² Vgl. Ebd.; „Er [Christian] begibt sich mit seiner Argumentation sogar auf Vevis phantastische Ebene.“

Schwester ausschließlich gemeinsam. Ihre Beziehung zu Christian kulminiert im indirekten Gedanken „Vevi ohne Christian – das kann sich Vevi gar nicht vorstellen“ (S. 18). Umso schwerer fällt Vevi die Trennung von Christian. Als Vevi in Paris ankommt und ihrem Bruder die Abenteuer mit dem Wurzelmädchen gesteht, besteht Christian darauf, dass die Wurzel bzw. Vevis Doppelnatur verschwinden muss. Er argumentiert dabei moralisierend:

„Es können nicht zwei Vevis in der Welt herumlaufen, das musst du einsehen, Kleines! Du musst einsehen, dass nicht eine Vevi bei der Tante bleiben und alle unangenehmen Dinge auf sich nehmen muss, während die andere es sich in Paris wohl sein lässt. Wäre das gerecht?“ (S. 95)

Da er sie nicht überreden kann, droht er ihr mit Liebesentzug (S. 99). Vevi ist einsichtig. Die langwierige Verhandlung darüber, ob die Wurzel vernichtet werden muss, zeigt, wie schwer es Vevi fällt, ihre Doppelnatur aufzugeben.

Vevi - Isabella

Vevi ist von ihrer Tante auf dem Land derart traumatisiert, dass sie sich unter Christians Jacke versteckt, als Isabella ihr vorgestellt werden soll. Isabella, die im Gegensatz zur autoritären Tante über Empathie verfügt, erzählt Vevi etwas über deren geliebte Mutter. Der folgende Auszug vermittelt zum einen den liebevollen Charakter Isabellas, zum anderen zeigt er die heitere kindliche Erzählhaltung, in der der Roman steht:

„Deine Mama und ich, wir haben einander sehr liebgehabt. Ich meine, du und ich, wir könnten einander auch sehr lieb haben“ [...], „Willst du Isabella heißen wie die Kröte?“ [...], „Aber warum gerade wie die Kröte?“ fragt die sanfte Stimme. „Weil sie ein sehr, sehr liebes Tier ist, alles weiß und auch eine tiefe Stimme hat wie du. Ich finde auch, dass sie sehr schön ist.“ [...], „Ich will gerne Isabella heißen, wenn ich dir dann auch so gut gefalle wie die Kröte.“ „Das weiß ich noch nicht, doch können wir es versuchen“, sagt Vevi, seufzt tief und kriecht nun ganz aus Christians Jacke hervor. Sie geht auf die Dame zu, macht einen Knicks, streckt die Hand aus und sagt: „Grüß dich, Isabella!“ Die Dame aber nimmt nicht die kleine Hand, sondern lässt sich auf die Knie nieder, legt Vevi die Arme um den Hals, sieht ihr ernsthaft ins Gesicht und sagt: „Grüß dich, Vevi!“ (S. 89)

Vevi ist angetan von Isabella, deren Gute-Nacht-Gruß nach Weihnachten klingt (vgl. S. 92). In Isabella sieht Vevi bald ein Vorbild, dem sie nacheifern möchte. Laut Ute Groß ist es die Liebe zu Isabella, die Vevis charakterliche Veränderung auslöst.⁹³ Das greift zu kurz, denn bereits vor der Begegnung mit Isabella wird eine Entwicklung angedeutet. Als sich Vevi auf dem Weg nach Paris befindet, bekommt sie Angst und möchte umdrehen. Doch im selben Augenblick schilt sie sich für diesen Gedanken und macht sich selbst Mut, weiterzugehen. Darin wird deutlich, dass ihre charakterliche

⁹³ Vgl. Groß 1995, S. 87.

Veränderung als ein innerer Prozess verstanden werden kann, der durch äußere Einflüsse wie Isabella sicher verstärkt, jedoch nicht ursächlich ausgelöst wird.

Vevi - die Tante

Gleich zu Beginn des Romans wird die Beziehung zwischen Vevi und ihrer Ersatzmutter skizziert. Vevi weigert sich, ihren Kaffee leer zu trinken, weil sie darin fantasievolle Gestalten (Geister und eine Hexe) vermutet. Die Tante aber hat für die Fantasie des Mädchens kein Verständnis. Sie gehört noch zur alten Schule, nach der Kinder ausschließlich zu gehorchen haben, möglichst früh den Ernst des Lebens verstehen und Disziplin und Einschränkung lernen müssen.⁹⁴

Da der Erzähler die Tante als zornigen Charakter beschreibt (vgl. S.6), kann davon ausgegangen werden, dass sich die Erziehung an restriktiven Regeln ausrichtet. Vor allem wird geschildert, wie verständnislos und unpädagogisch die Tante auf Vevi eingeht. Wie schlecht wiederum Vevi auf ihre Tante zu sprechen ist, illustriert ihre Kommentierung der Mohnblumen-Geschichte. Dieses von Christian nacherzählte Gleichnis schildert, wie sich eine Mutter auf der langen Suche nach ihrer Tochter die Füße blutig läuft. Vevi sagt daraufhin, dass ihre Tante das nie für sie tun würde.

Während der Mahlzeiten spricht die Tante nicht mit Vevi. Wenn die Tante sich äußert, dann meist mit einer moralischen Ermahnung. Anliegen der Älteren klingen wie Befehle, denen sie mit Androhung von Strafe Nachdruck verleiht. Als Vevi ihre Tante freundlich bittet, doch hinausgehen zu dürfen, entgegnet diese barsch: „Nein, du bleibst da und machst die Aufgaben. Und wenn du heute wieder zum Fenster hinauskletterst, wirst du drei Tage lang in die Bodenkammer eingesperrt“ (S. 25). Es spricht für sich, dass die Tante keinen Namen hat und in der Erzählung stets unpersönlich als „die Tante“ bezeichnet wird.

Eine erste Veränderung in der intergenerationellen Beziehung zeichnet sich erst ab, als Vevi von Paris wiederkehrt: „Ganz anders ist die Tante geworden! Sie ist nicht mehr so zornig wie früher, schaut Vevi nicht mehr an, als hätte sie zerrissene Strümpfe, und stellt ein großes Glas Marmelade auf den Frühstückstisch“ (S. 107). Vermutlich hat sich

⁹⁴ Die Tante, die Erzieherin und die Schule verkörpern die strengen Forderungen, die auch mit dem Begriff der „schwarzen Pädagogik“ bezeichnet werden. In dieser Erziehungsform, die vor allem bis ins 20. Jahrhundert praktiziert wurde, galt, dass Kindheit schnell überwunden werden müsse. Vgl. Koch, Friedrich: *Der Kaspar-Hauser-Effekt. Über den Umgang mit Kindern*. Opladen: Leske + Budrich 1995, S.78.

Vevis Wahrnehmung verändert. Es ist auch denkbar, dass die Tante durch Vevis Flucht zur Besinnung gekommen ist oder durch die schlimmere Wurzel-Vevi die Streiche der echten relativer sieht. Vevi selbst beurteilt die Tante mit Nachsicht.⁹⁵ Die Erzählung bietet mit diesem beiderseitig veränderten Verhalten einen positiven Ausblick, ganz im Sinne der humanistischen Weltansicht, nach der jeder Mensch veränderbar ist, wenn man ihm nur Verständnis entgegenbringt.

Rezeption zu *Vevi*

Die Kurz-Inhaltsangabe auf der Urkunde zum Hans Christian Andersen - Preis hält fest, die Erzählung sei eine „etwas komplizierte Abspaltung eines kleinen Mädchens“.⁹⁶ Die Encyclopedia Britannica notiert, Vevi sei „rätselhaft, aufregend, sogar tiefgründig.“⁹⁷

Von österreichischer Seite her deutet Lucia Binder die „spannungsreiche Handlung, die schließlich mit dem Sieg des Guten endet“ psychoanalytisch. Sie sieht in ihr „die seelischen Konflikte“ versinnbildlicht.⁹⁸ Inge Cevela liest aus dem Text einen „Rollenbruch“ heraus, der allerdings durch den moralischen Schluss wieder zurückgenommen werde. Cevela sieht in *Vevi* ein Beispiel für die Veränderungen innerhalb der Kinderliteratur im deutschsprachigen Raum. Vergleichbar mit Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* habe Lilleggs Heldin eine „Ahnung von wilder Freiheit bekommen“.⁹⁹ Hildegard Krahe lobt Lilleggs Fähigkeit, „kindliche Regungen des Gefühls und Bewegungen des Gemüts in märchenhafte Bereiche zu verlagern“.¹⁰⁰

Ernst Seibert erkennt im Roman eine „Zusammenführung verschiedener Traditionen“ wie des österreichischen Surrealismus und des Wiener Volkstheaters. Mit der Ich-Spaltung werde „das Nebeneinander von möglicher Wirklichkeit und Irrationalität aufgebrochen.“¹⁰¹ Für Ernst Seibert ist *Vevi* ein zeitloses Buch, das in den Klassikerkanon aufgenommen werden kann. „Was die Fantastische Erzählung ursprünglich war, könnte durch eine Neuauflage von *Vevi* in Erinnerung gerufen werden.“¹⁰² Der Roman nehme eine „besondere Stellung“ in der Entwicklung der fantastischen Erzählung ein,

⁹⁵ Im Vergleich zu Isabella hat die Tante dennoch das Nachsehen. Für Vevi ist die Tante „ein Nichts gegen Isabella!“ (S. 107).

⁹⁶ Vgl. Andersen 1958, ÖLA.

⁹⁷ Encyclopædia Britannica Online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/341050/Erica-Lillegg> (Stand: 15. Feb. 2009).

⁹⁸ Binder/ Pott 1979, S. 35.

⁹⁹ Cevela [o.J.], S. 25.

¹⁰⁰ Hildegard Krahe: Scarlet. In: *Jugendliteratur* 5/1959, S. 472.

¹⁰¹ Ernst Seibert: *Vevi*. Eine Korrektur des Bildes kindlicher Phantasie. *Außer der Reihe*. Rezensionen ohne Kommission. In: *TueB* 3/1989, S. 36.

¹⁰² Seibert 2008, S. 55.

da er bereits am Beginn „dieser genuin neu erkannten Literaturgattung“ diskutiert wurde.¹⁰³ Seibert bezieht sich hier vermutlich auf Winfred Kaminski, der Vevi als „erste genuine deutschsprachige fantastische Erzählung“ betrachtet.¹⁰⁴ Auch Richard Bamberger stellt heraus, dass Lillegg die Fantastik erst ins Gespräch gebracht habe.¹⁰⁵

Denise von Stockar bescheinigt Vevi Originalität und eine „faszinierende Darstellung“. Wie Ute Groß überzeugt von Stockar der moralische Schluss der sonst „vielversprechend[en]“ Geschichte nicht. Besser wäre es, wenn Vevi das Wurzelmädchen unter ihre Kontrolle bekäme, um die negative und konflikthafte Seite in ihre Persönlichkeit zu integrieren.¹⁰⁶ Gabi Dorn rät wie Binder, dass die Geschichte des „schlimmen Kind[es]“ ein Sieg des Guten über das Böse darstellt.¹⁰⁷ Für Anna Krüger ist es schlichtweg ein einfallreiches Buch.¹⁰⁸ Krüger sieht das Wurzelmädchen als den „personifizierte[n] Schatten Vevis“, der an eine Märchenfigur erinnert. Nach ihrer Interpretation verkörpert das Wurzelmädchen ein wahrhaft fantastisches Geschehen sehr realistisch.¹⁰⁹

Für Bettina Hürlimann stellt Vevi eine „kleine Revolution im deutschen Kinderbuch“ dar.¹¹⁰ Ute Groß betont die moralische Unterweisung, die trotz „Auflockerung“ durch humorvolle und fantastische Elemente nicht zu überlesen sei.¹¹¹ Gundel Mattenklott bezeichnet die Geschichte „eines wilden, fantasiebegabten Mädchens“ als Geschichte von „konzedierter Qualität“.¹¹² Sybill Gräfin von Schönfeldt schreibt Erica Lillegg zu, sie habe mit Vevi ein Werk geschaffen, das „aus dem Reich der Poesie *stammt*“ [Hervorhebungen von Schönfeldt].¹¹³ Auch der Verleger Ellermann lobt Lillegg in einem Brief: Sie habe „ein unvergessliches Kinderbuch“ geschaffen. Immer wieder werde er auf das Buch angesprochen.¹¹⁴

¹⁰³ Vgl. Ernst Seibert: *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Zur Genealogie von Kindheit – ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Bd. 38. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, S. 195.

¹⁰⁴ Zit. n. Mattenklott, S. 40.

¹⁰⁵ Richard Bamberger (Hg.): *Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde. Leseunterricht. Literaturerziehung*. Wien: Verlag Jugend und Volk 1965, S. 142-150; hier S. 147.

¹⁰⁶ von Stockar 1996, S. 17ff.

¹⁰⁷ Dorn 1995, S. 39.

¹⁰⁸ Anna Krüger: Das fantastische Buch. In: *Jugendliteratur* 6/1960, S. 343-363.

¹⁰⁹ Krüger, Anna: Die Gestalt des künstlerisch durchgeformten Jugendbuchs. In: *Jugendliteratur* 5/1959, S. 491.

¹¹⁰ Bettina Hürlimann: *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten*. 2. erw. Aufl. Zürich: Atlantis 1963, S. 183.

¹¹¹ Groß 1995, S. 94.

¹¹² Gundel Mattenklott: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*. Stuttgart: Metzler 1989, S. 40.

¹¹³ Sybil Gräfin von Schönfeldt: Der Kater aus Böhmen. In: *Die Zeit* 47/1962. In Schönfeldts Artikel fällt auf, dass im Gegensatz zu Preußler und Lillegg alle anderen literarischen Beispiele nur aufgezählt werden, ohne dass Schönfeldt sie mit einer Konnotation hervorhebt. Sie lässt Lillegg demnach eine eigene Stellung im Feld der fantastischen Literatur zukommen.

¹¹⁴ Vgl. Ellermann 1985, ÖLA.

Feuerfreund (1957)

Feuerfreund [muss] sein von ihm geglaubtes Anderssein, hervorgerufen durch das Verschwinden der Mutter und exteriorisiert [sic!] im schwarzen Gesicht [überwinden].

(Lillegg 1961, ÖLA)



2. Feuerfreund (1957)

Die Erstausgabe von *Feuerfreund* erschien beim Stuttgarter Thienemanns Verlag¹¹⁵ und ist mit einer Sonderprämie im Rahmen des damaligen Deutschen Jugendbuchpreises ausgezeichnet worden. Nach der Erstausgabe kam es zu fünf Neuauflagen und einer Übersetzung ins Niederländische.

Inhalt

Die Geschichte handelt vom Jungen Feuerfreund, der aufgrund seiner außergewöhnlichen Fähigkeit sehr gut mit dem Feuer umzugehen, seinen Namen erhält. Nachdem er als Säugling von seiner Mutter verlassen wurde, wohnt er bei einer Pflegemutter auf dem Land. Feuerfreund ist der Anführer der Dorfjugend. Als der Junge seinem Feind Matz einen Streich spielt, wird er von diesem verflucht und hat nun ein schwarzes Gesicht. Die Verzauberung macht Feuerfreund zum Außenseiter der Dorfgemeinschaft. Er beschließt mit seinem Haustier, einem Salamander, in die „weite Welt“ zu reisen, um jemanden zu finden, der ihn von seinem schwarzen Gesicht befreit.

Bald trifft er auf den gleichaltrigen Jungen Männchen und dessen Kater Rasibus. Den vier Freunden gesellt sich ein Kropffrosch hinzu und in dieser Konstellation erleben sie viele Abenteuer – stets auf der Suche nach einem Helfer für Feuerfreund. Über einen unterirdischen Gang wollen die Freunde nach Afrika, da Feuerfreund dort mit seinem schwarzen Gesicht nicht weiter auffalle. Sie verirren sich jedoch und landen stattdessen in China. Dort rät ihnen der chinesische Kindkaiser persönlich, zur sonderbaren alten Frau zu gehen. Diese Frau sei der einzige Mensch, der Feuerfreunds Gesicht wieder weiß zaubern könne. Auf dem Weg zur alten Frau müssen die Freunde fantastische böse Gestalten besänftigen. Jedes Mal wenn die Gefährten an ein Hindernis stoßen, kann Feuerfreund sie durch seine Fähigkeit retten. Bei der sonderbaren alten Frau erfährt er, dass seine Mutter sich vor Kummer in einen Felsen verwandelt hatte. Als die Gefährten an besagten Felsen gelangen, wäscht sich Feuerfreund in einer Pfütze Quellwasser und wird sein schwarzes Gesicht los. Plötzlich steht die Mutter vor ihm. Beide fallen sich übergücklich in die Arme und Männchen wird adoptiert.

¹¹⁵ Ich beziehe mich im Weiteren auf die ungekürzte Lizenzausgabe von 1968 im Arena Verlag.

Formale Struktur

Die Geschichte handelt von Freundschaft, Identität und Entwicklung und wird von einem auktorialen Erzähler in chronologischer Reihenfolge geschildert. Bereits die Titelfanfänge „So begann...“ oder „Wenn man sich im Wege irrt...“ machen neugierig auf das, was noch kommen wird. Mit direkter Leseranrede wie „Sieh nur“ (S. 16) schlägt der Erzähler einen vertrauten Ton an, der tiefer in die Handlung führt. Der auktoriale Autor in *Feuerfreund* ist vor allem transparent in Vorhersagen innerhalb des Erzähltextes wie z. B. „Drum sage ich auch gleich, dass die Angelegenheit schlecht ausging“ (S. 58). Primär handelt es sich bei *Feuerfreund* um eine fantastische Erzählung, die sich vor allem im letzten Drittel des Buches mit Märchenmotiven mischt.

Sprachlich lehnt sich die Erzählung eng an kindgemäßes Erzählen an. Technische Geräte der Erwachsenenwelt lesen sich in den Augen eines Kindes, das diese Dinge zum ersten Mal sieht und für sich beschreibt. So wird ein Aufzug zum fliegenden „Käfig“ (S. 86). Kindliche Leser ermutigt die Aussage des Doktors, der resigniert feststellt, dass er *Feuerfreund* nicht helfen kann: Er sei „kein Zauberer, nur ein Doktor.“ (S. 91). Wieder auf der Weiterreise wird diese Aussage von *Feuerfreunds* Freund Männchen interpretiert: „Komisch sind Erwachsene, nicht? Der Herr Doktor hat so ein ernstes Gesicht gemacht, und trotzdem sagte er nichts anderes, als jedes Kind auch hätte sagen können: dass wir den Mut nicht verlieren sollen“ (S. 91). Diese Zeilen vermitteln dem lesenden Kind, dass Erwachsene nicht allmächtig sind und bestärken sein Selbstbewusstsein.

Matz und Jokl

Feuerfreund ist gut in die Dorfjugend eingegliedert. Er selbst wird als Anführer beschrieben, der von allen anderen Kindern gemocht wird. Nur die etwa gleichaltrigen Jungen *Matz* und *Jokl* tun alles, „um *Feuerfreund* das Leben sauer zu machen“ (S. 15). Beide Figuren werden sehr negativ vorgestellt: *Jokl* ist groß, dick, dumm und boshaft (vgl. S. 12f.), *Matz* ein dünner Tierquäler, der mit dem Wind symbiotisch verbunden ist (vgl. *Feuerfreund* S. 31, S. 33, S. 137ff). *Matz* ist der Urheber des schwarzen Gesichts. *Feuerfreund* will sich nach einem Streich an dem dünnen Jungen rächen. Beim traditionellen Maskenlauf stürzen sich unter seiner Führung alle Kinder auf *Matz* und verprügeln ihn. In der Prügelei reißt *Matz* *Feuerfreund* seine schwarze Maske herunter und verflucht ihn: „Gut steht dir dein Mohrenkopf! Sollst ihn auch immer behalten“ (S. 29).

Ein paar Zeilen später wird das bevorstehende Unheil vom Erzähler angekündigt: „Sonderbarerweise wünschte er [Feuerfreund] fast, er hätte das Ganze nicht angefangen“ (S. 29). Der Titel des nächsten Kapitels „Hätte er nur auf die Kühe gehört!“ (S. 30) verstärkt diese Vorahnung. Dieser negative Ausgang des Racheaktes impliziert die moralische Aussage, dass Wut niemals Auslöser einer Handlung sein sollte.

Männchen und die Tiere Sali, Rasibus, Kropffrosch

Feuerfreund und sein sprechender Salamander Sali begegnen Männchen und dessen ebenfalls sprechendem Kater Rasibus als sie Autos anhalten, um schneller voranzukommen. Der gleichaltrige Junge Männchen und der Kater entpuppen sich als äußerst seltsame Zeitgenossen. Rasibus schreibt skurrile Einträge in ein Tagebuch und Männchen gerät schnell in Zorn. So beginnt die Freundschaft zwischen Männchen und Feuerfreund auch mit einem Streit. Beide machen sich über den Namen des jeweils anderen lustig (S. 43). Es entfacht sich eine Prügelei, die damit endet, dass ein vorbeieilender Polizist die Feuerwehr ruft, weil er annimmt, im Auto befänden sich Teufel. Als sich Zuschauer zum großen Spektakel dazu gesellen, gelingt es den vier Freunden mit dem Auto zu flüchten. Der „Zufall“ hat die vier zusammengeführt, und der Text gibt wider, dass Feuerfreund über die neue Gemeinschaft nicht weniger glücklich ist, „wie in der Zeit vor dem schwarzen Gesicht“ (S. 47), d.h. er erfährt in dieser Begegnung wieder die Zufriedenheit, mit der er vor der Verzauberung seines Gesichts gelebt hatte.

Die Mission Männchens mutet ähnlich wie Feuerfreunds Reiseziel höchst seltsam an: Männchen ist vom Adoptivvater in „die weite Welt“ geschickt worden, damit er mit einer Geschichte wieder zurückkehrt. Die Freunde setzen ihren Weg gemeinsam fort, um zuerst bei Hexen, dann bei einem Doktor, einem chinesischen Kaiser und schließlich bei der sonderbaren alten Frau Hilfe für Feuerfreund zu finden.

Im Text wird auffällig oft die Freundschaft zwischen Männchen und Feuerfreund markiert, die in Männchens Freundschaftsbeweis gipfelt. Als der Polizist Feuerfreund verdächtigt, eine Uhr gestohlen zu haben und ihn in Gewahrsam nehmen möchte, protestiert Männchen heftig und erfragt den Grund der Festnahme. Daraufhin antwortet der Polizist, dass allein das schwarze Gesicht Feuerfreund als den Täter verrate (vgl. S. 75). Der Verdacht liegt nahe, dass Lillegg, die unter dem Nationalsozialismus gelebt hat, mit

dem schwarzen Gesicht implizit auch die Rassenverfolgung ihrer Zeit symbolisiert.¹¹⁶ Als der Polizist Männchen rät, sich gut zu überlegen weiterhin mit Feuerfreund zu wandern, wird die noch junge Freundschaft auf die Probe gestellt. Männchen steht vor der Versuchung, seinen neuen Gefährten allein zu lassen, da dieser durch sein schwarzes Gesicht „unbequem“ werden und sein Ansehen gefährden könnte. Doch Männchen verwandelt die Warnung des Polizisten in ein Kompliment: „Er beneidet mich um dich, der Herr Inspektor“ (S. 85). Die unfreundlichen Worte des Polizisten motivieren ihn sogar, für Feuerfreund ins Gefängnis zu gehen. Gleichzeitig zeigt die Episode, dass Feuerfreund sich durch die Freundschaft zu Männchen entwickelt. Er ist den Tränen nahe „und sicherlich hätte er geweint, würde Männchen ihm es nicht verboten haben“ (S. 77). Feuerfreund unterdrückt die Tränen und denkt nach. Damit verarbeitet er die Krise rational und sucht nach Strategien, wie dem Konflikt am besten beizukommen sei.

Der Uhrendieb

Der Uhrendieb ist der einzige Mensch, der Feuerfreund mit seinem schwarzen Gesicht hübsch findet. Die Begegnung zwischen ihm und Feuerfreund ist eine der vielen kleineren Episoden in der Erzählung, die für das Verständnis der Haupthandlung nicht notwendig sind, aber den Leser unterhalten. Nachdem Männchen für Feuerfreund vom Polizisten verhaftet wurde, stellt sich Feuerfreund ein Mann vor. Der Mann erzählt ihm, er habe einen Weinkeller, aber den Schlüssel dazu verloren. Nun brauche er jemanden, der klein genug sei, um in die Kellerluke zu kriechen (vgl. S. 78). Feuerfreund willigt ein.

Es stellt sich heraus, dass der Mann die Uhr gestohlen hatte, wegen der Männchen im Gefängnis sitzt und den besagten Weinkeller ausrauben will. Die kriminelle Ader des Uhrendiebs erkennt Feuerfreund jedoch erst allmählich, während der auktoriale Erzähler dem Leser die Zuordnung des Charakters leicht macht. Es wird geschildert, wie wenig Feuerfreund das Gesicht des Mannes gefällt. „Auch Kropffrosch [gefiel der Uhrendieb] nicht, denn er stieß ein abfälliges ‚Quak‘ aus“ (S. 78). Der Mann begrüßt Feuerfreund und die Tieren mit schmeichelnden Worten: „Da sind ja unsere Künstler, die wir gestern so bewundert haben. Und du, mein kleiner Freund, wie gut dir dein schwarzes Gesicht steht, du solltest dich nie waschen, denn so bist du viel hübscher“ (S. 78).

¹¹⁶ In jedem Fall zeigt die Episode den Beginn von Rassenfeindlichkeit auf: die Abwertung einer Bevölkerungsgruppe, die auf einen selbst fremd und damit Angst einflößend wirkt. In der subjektiven Abwertung verkommt sie zur wertlosen persona non grata, die beliebig interpretier-, und bewertbar wird.

In dieser Aussage liegt psychologisches Gewicht. Symbolisch kann der Uhrenbieb für die Abwehr Feuerfreunds stehen, sich seine Muttersehnsucht nicht eingestehen zu wollen.

Die sonderbare alte Frau und andere Helferfiguren

Lillegg setzt in *Feuerfreund* Helferfiguren ein, die gezielt die Handlung vorantreiben. Der Salamander Sali und der Kater Rasibus sind die treuen Begleiter ihrer Herrchen. Bevor Feuerfreund von Matz verflucht wird, warnen ihn zuerst die Katze, dann die Stallkühe vor dem bösen Jungen (vgl. S. 14; S. 20). Auch die alte Frau erweist sich als Helferfigur. Eines Nachts schleicht sie sich zu Feuerfreund und erzählt ihm von seiner Mutter. Sie zeigt ihm auch die Wegrichtung zu ihr. Die alte Frau kann als Urmutter¹¹⁷ gesehen werden, die den Freunden Nahrung gibt, als diese vollkommen erschöpft und zum Sterben bereit vor ihrem Haus liegen bleiben. Nahrung fungiert hier tiefenpsychologisch nicht nur als orale Befriedigung, sondern auch als seelische Sättigung. Tiefenpsychologisch erhält Feuerfreund zusammen mit dem guten Essen bei der alten Frau die Seelennahrung, die er für das letzte Wegstück zu seiner Mutter benötigt.

Feuerfreunds Entwicklung

Die Geschichte beginnt mit dem Wort „Waisenkind“. Der Erzähler stellt den Protagonisten Feuerfreund damit als Junge vor, der von seiner Herkunft her auf sich gestellt ist und weitgehend autonom agieren kann. Dass Feuerfreund bei einer Pflegemutter wohnt, erfährt man erst später. Die Spiele der Dorfkinder fanden „immer unter der Führung von Feuerfreund [statt], der ihr unbestrittener General und Anführer war, weil er immer auf die besten Einfälle kam, wie man die Spiele abwechslungsreicher gestalten konnte“ (S. 18). Auf die übernatürliche Beziehung zwischen Feuerfreund und dem Feuer wird bereits auf den ersten Seiten hingewiesen: „Es war als hätte das Feuer mit dem Kind Freundschaft geschlossen oder das Kind mit dem Feuer“ (S. 11).

Diese mythische Beziehung zwischen dem Feuer und Feuerfreund spielt eine große Rolle für die Dorfgemeinschaft, denn „[...] das war eine sehr wichtige Gabe, wenn wir bedenken, dass das kleine Dorf, in dem Feuerfreund aufwuchs, weit weg war von Nir-

¹¹⁷ Gundel Mattenkloß zählt zum typischen, an C. G. Jungs Archetypen angelehnten Figurenrepertoire der fantastischen Literatur, auch die Mutter und den alten weisen Mann (vgl. Gundel Mattenkloß: Leitbilder zwischen Mythos und Moderne. Geschlechterdarstellungen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: *TueB* 1/2004, S. 11-15; hier S. 13).

gends und Überall“ (S. 10). Feuerfreund selbst sieht sich nicht als etwas Außergewöhnliches und wäre lieber „genauso gewesen wie die anderen Bauernkinder“ (S. 7). Um seine Herkunft existiert eine Legende: Seine Mutter war Tänzerin gewesen und vor einiger Zeit aus ihrer Heimat davongelaufen, um in der weiten Welt erfolgreich zu sein. Im Dorf suchte sie mit Feuerfreund als Säugling einen Übernachtungsplatz und wurde vom Wegmacher und seiner Familie aufgenommen. Die Gastgeber wollten gerade zu Abend essen, bekamen den Ofen für die Suppe aber nicht entfacht. Da ereignete sich etwas Wunderbares: Als Feuerfreund gestillt wurde, stach plötzlich eine Flamme aus dem Ofen. Die Familie konnte ihre Suppe kochen. Am nächsten Morgen liegt nur noch Feuerfreund im Heu – seine Mutter hatte ihn verlassen. So lautet die Legende um Feuerfreunds Herkunft, die wahrhaft märchenhaft anmutet und ihm den Nimbus eines „Fremden Kindes“ verleiht. Seine ihm unbekanntes Abstammung aber löst in ihm eine Identitätskrise aus. Von einem Vater ist nie die Rede. Er kennt seine Mutter nicht und ärgert sich darüber, dass sie ihn verlassen hat.¹¹⁸ Fragen nach seiner Identität bestimmen ihn:

„Warum ist sie nie, nie wiedergekommen?“ fragte er sich immer wieder! Aber er fragte nur sich, nie andere Leute, denn er fürchtete, sie würden die Achseln zucken. Er wollte aber nicht, dass man auf eine so wichtige Frage die Achseln zucke [Hervorhebungen von mir, T.E.]. (S. 9)

Lillegg schreibt zur Kernaussage ihres Textes, dass „Feuerfreund sein von ihm geglaubtes Anderssein, hervorgerufen durch das Verschwinden der Mutter und exteriorisiert [sic!] im schwarzen Gesicht“ überwinden müsse.¹¹⁹ Feuerfreunds Identität ist demnach unzertrennlich mit seinem Gesicht verbunden. Das Motiv des schwarzen Gesichts kostet Erica Lillegg mehrperspektivisch aus. Symbolisch weist es auf Verletzlichkeit hin. Die Verzauberung besteht äußerlich darin, dass Matz ihn verflucht. Als äußeres Zeichen bildet es die Identitätssuche Feuerfreunds ab. Seine Identitätskrise ist ein innerpsychischer Prozess, der auf seine Muttersehnsucht zurückgeht. Letztlich zielt nach dem Entwicklungspsychologen Erik H. Erikson das Identitätsbewusstsein auf die Frage „Wer

118 Sigmund Freud sah die Reise in die Fantasie „zunächst als negative Fluchtbewegung des neurotischen Kindes aus dem Realitätsprinzip. [...] Tatsächlich brauchen Kinder, wie Freud später erkannte, die Imagination des idealen Vater- und Mutterarchetypus, um in der Pubertät den komplizierten Ablösungsprozess von den Eltern vollziehen zu können“ (vgl. M. Jung: *Der Zauber der Wandlung. Harry Potter oder das Abenteuer der Ichwerdung*. Mit Illustrationen von Andrea Montermann. Lahnstein: emu 2007, S. 41f.). So findet auch Feuerfreund sich umso mehr, je näher er seiner Mutter kommt, die er eben nicht als ideales Mutterbild in Erinnerung hat, da er von ihr verlassen wurde. Nach Freud wäre Feuerfreund demnach nicht in der Lage, unabhängig zu werden, solange er nicht seine Mutter als positiv erlebt.

¹¹⁹ Brief 1961, ÖLA.

bin ich?“¹²⁰ Ist der eigene biologische Ursprung unbekannt, wird die Beantwortung dieser Frage erschwert.

An einer Stelle erörtert Männchen, ob Feuerfreund nicht schwarz bleiben kann.

’Zu den Schwarzen sollst du gehen!’ rief Männchen. ‚Wo du doch gar kein richtiger Schwarzer bist, denn unter der schwarzen Farbe bist du ja weiß, nicht?’ Sali bestätigte dies in seiner sanften Art und erzählte ausführlich, wie er Feuerfreund kennengelernt habe, und sein Gesicht damals ebenso licht gewesen sei wie das aller Kinder.“ (S. 63)

Mit dem Auftreten des Schornsteinfegers wird diese Frage ad absurdum geführt.

Psychologisch gesehen kann Feuerfreund jedoch nicht schwarz bleiben, da er sonst seine Mutter nicht finden würde. Die negative Erinnerung an sie steht Feuerfreunds gesunder Ablösung vom Elternhaus im Weg. Für ihn ist es notwendig, die Mutter zu finden, sich ein positives Bild von ihr zu machen und damit später eine gesunde Ablösung vollziehen zu können. Nur dadurch, dass sein Gesicht verzaubert wird, macht er sich auf den Weg zu seiner Mutter. Feuerfreund würde sich demnach nicht entwickeln, wenn er sich für sein schwarzes Gesicht entschiede. Die Verzauberung ist notwendig.

Dass Feuerfreunds schwarzes Gesicht nicht nur ihm, sondern auch anderen Figuren zum Anstoß wird, verdeutlicht die Szene mit Feuerfreund und dem Polizisten. Mangels Geld beschließen die Gefährten einen Zirkus zu gründen. Hier kann Feuerfreund erneut¹²¹ eine Maske aufsetzen und in eine andere Haut schlüpfen. Erstmals während des letzten Drittels seiner Reise gesteht sich Feuerfreund ein, dass er Sehnsucht nach seiner Mutter hat. Nach den gemeinsam überstandenen Abenteuern gibt er gegenüber Männchen zu, was ihn bewegt. Dem Freund, der seine Treue und Freundschaft bewiesen hat, zeigt er sein wahres Ich. Er spricht es nicht selbst an, sondern bestätigt Männchens Überlegung:

’Vielleicht findest du deine Mutter einmal wieder?’ ‚Wiederfinden? Meine Mutter? Geh, was redest du!’ Nach einer Weile aber sagte er [Feuerfreund] ganz leise, als sei es ein großes Geheimnis: ‚Manchmal habe ich auch schon daran gedacht.’ (S. 117)

Dass Feuerfreunds Weg zu seiner Mutter nicht leicht ist, spiegeln die bedrohliche Landschaft und die zerstörerischen Fantasmen wider. Die Gefährten stehen Feuerfreund zur Seite und sehen sich Naturgewalten gegenüber, die jeden Schritt erschweren. Es wird dunkel, unbehaglich, schrill, finster. Ein Gewitter zieht auf und der Wind pfeift. Es ist Feuerfreunds alter Feind, der Matz’ Stimme trägt (vgl. S. 137ff.). Das Gewitter wird immer schlimmer; Blitze zerschneiden den Himmel. Rasibus, Kropffrosch und Sali

¹²⁰ Rolf Oerter/Eva Dreher: Identität: Das zentrale Thema des Jugendalters. In: Rolf Oerter/Leo Montada (Hg.): *Entwicklungspsychologie*. 5., vollständig überarb. Aufl. Weinheim u.a.: Beltz 2002, S. 290-317.

¹²¹ Die erste Maske kann in seinem schwarzen Gesicht gesehen werden.

bleiben zurück. Nur Männchen weicht nicht von Feuerfreunds Seite. Er schafft es, in dieser Furcht einflößenden Lage Humor aufzubringen. Als die Freunde sich züngelnden Schlangen gegenübersehen, witzelt Männchen: „Nervös machen einen diese Biester. Es sollte verboten sein, Spaziergänger derart zu belästigen!“ (S. 139).¹²²

Schließlich gelangen die beiden Freunde an den Felsen, aus dem eine heilende Quelle sprudelt. Deren Tropfen haben eine Pfütze gebildet, in dem Feuerfreund das Spiegelbild seines soeben gewaschenen Gesichtes erblickt. Nicht überraschend trifft ein, was der Leser schon vermutet: Feuerfreunds Gesicht ist wieder weiß und die Bergquelle stellt sich als Tränenmeer der verwandelten Mutter heraus. Endlich treffen Sohn und Mutter aufeinander:

Die Tropfen fielen nicht mehr. Im gleichen Augenblick hörte er eine zärtliche Stimme: ‚Bist du nun gekommen, mein Kleiner?‘ Er hob den Kopf. Vor ihm stand eine Frau, die ihn schöner dünkte als alle Frauen, die er jemals gesehen hatte. ‚Mutter?‘ fragte er leise. Sie nickte. Der Bub sprang auf und warf sich in ihre ausgebreiteten Arme. Lange, lange hielten sie einander umschlungen und wussten, dass sie nichts mehr voneinander trennen konnte. (S. 141f.)

Feuerfreund kehrt mit der Begegnung in den Mutterschoß zurück und kann nun seine symbiotische Beziehung zu seiner Mutter nachholen. Dies ist kein Rückschritt, sondern für ihn noch notwendig, um sich später von der Mutter überhaupt lösen zu können. In Feuerfreunds entzaubertem Gesicht kann sein neues Selbstbewusstsein gesehen werden. Wie ein Held hat er sich allen Prüfungen gestellt.¹²³ Mit dem Wiedersehen seiner Mutter ist auch Feuerfreunds selbst angezweifelte Identität wieder hergestellt. Als er sie fragt, wie er denn nun heiße, bestätigt sie ihm, dass er Feuerfreund heißt. Nur eine kleine Krise muss noch überwunden werden. Im höchsten Glück der Muttersymbiose hört Feuerfreund Männchen schluchzen. Dieser hat Angst, seinen Freund zu verlieren und steht selbst ohne Mutter da. Der Konflikt löst sich, indem die Mutter Männchen spontan adoptiert. Dessen strenger Vormund ist einverstanden, die von ihm verlangte Geschichte wird im Nachhinein aufgeschrieben und alle sind glücklich.

Rezeption zu *Feuerfreund*

¹²² Hier dient der Humor dazu, die ernste und bedrohliche Handlung zu entlasten.

¹²³ C. G. Jung beschreibt sehr anschaulich wie unangenehm Persönlichkeitsentwicklung sein kann: [...] „ein unpopuläres Wagnis, ein unsympathisches Abseits von der breiten Straße, eine eremitenhafte Eigenbrödelei, wie es den Außenstehenden bedünken will“ (C. G. Jung 2001, S. 24).

Während Ernst Seibert in der Abenteuergeschichte vor allem eine „magisch-mythische Muttersuche“¹²⁴ sieht, lobt Hildegard Krahé, dass Buch sei „aner kennenswert“, da Erica Lillegg „ein brennendes Problem unserer Tage in das zeitlose Gewand des Märchens“ kleide.¹²⁵ In ihrer Rezension ordnet Krahé die fantastische Erzählung den Theorien C. G. Jungs zu. Laut Krahé werden in *Feuerfreund* Märchenelemente und mit Träumen verwandte Bilder wirksam. Allein der Titel klänge wie aus einem Märchen, zudem sie auch das Motiv der Reise und die helfenden Tiere einordnet. Die Verzauberung von *Feuerfreunds* Gesicht sei äußeres Merkmal seiner seelischen Verfassung. „Es will besagen, dass mit erwachendem Bewusstsein die Sicherheit des bisherigen Daseins verlassen werden muss, um in den unbekanntem seelischen Raum vorzustoßen.“¹²⁶ Die Verwandlung der Mutter in Stein ist für Krahé Ausdruck der seelischen Entfremdung von *Feuerfreund*. Die Funktion Männchens sieht sie im Namen gegeben. Er deute darauf hin, dass das Erwachsenwerden bei *Feuerfreund* noch Zeit habe.¹²⁷

¹²⁴ Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas 2008, S. 54.

¹²⁵ Hildegard Krahé: Nochmals ‚*Feuerfreund*‘. In: *Jugendliteratur* 4/1958, S. 166.

¹²⁶ Ebd., S. 164ff.

¹²⁷ Mit dem brennenden Problem, dass Krahé erwähnt, ist vielleicht die Tatsache zu verstehen, dass viele Kinder in der Nachkriegszeit ohne Vater aufwuchsen, weil dieser im Zweiten Weltkrieg entweder gefallen war oder als vermisst gilt. Ungeachtet einer Analyse, die psychoanalytisch daherkommt, ist es keine Frage, dass *Feuerfreund* nach Liebe und Verständnis für seine Lage sucht.

Scarlet und die Eifersucht (1958)

In der eben erschienenen Erzählung [...] wird es von Dritten ausgesprochen, dass Scarlet es eben „nicht leicht hat.“

(Lillegg 1961, ÖLA)



3. Scarlet und die Eifersucht (1958)

Der erste Band der Mädchenbücher von Lillegg erschien im Heinrich Ellermann Verlag. Im selben Jahr kam beim Züricher Buchclub Ex Libris eine Lizenzausgabe mit Illustrationen von Dorothea Stefula heraus.¹²⁸

Inhalt

In *Scarlet und die Eifersucht* schlägt sich die etwa 13jährige Scarlet mit den Problemen der Pubertät herum. Scarlet wohnt zusammen mit ihrer allein erziehenden Mutter und dem Bruder Muno in eher ärmlichen Verhältnissen. Zwei ältere Schwestern sind bereits verheiratet. Muno, der ihr auch den Vater ersetzt, bleibt zunächst ihr einziger Freund. Das Mädchen sucht seine Identität und einen Platz in der Gesellschaft; fürchtet sich vor vielen Herausforderungen des Lebens und führt sich gerade deshalb widerspenstig auf. In der Schule ist sie Außenseiterin, wengleich sie im Laufe der Erzählung Minne zur Freundin gewinnt. Als Muno sich in Marie-Theres verliebt und nicht mehr die alleinige Aufmerksamkeit für sie hat, treibt Scarlet die beiden mit einer Lüge auseinander. Eifersucht ist auch der Auslöser einer Krise zwischen ihr und ihrer neuen Freundin Minne. Erst als Scarlet sich ihre Schwäche eingestehen kann und den Fehler wieder gut macht, gelingt ihr die volle Integration in die Gesellschaft. Am Ende des Romans ist sie zufrieden mit sich und ihrem Umfeld und sieht die schönen Seiten des Lebens.

Formale Struktur

Die Erzählung steht dominierend in erzählter und erlebter Rede. Dadurch bekommt der Leser die Erlebnisse mittelbar geschildert. Die mittelbare Erzählung wechselt jedoch häufiger mit dem direkten Erzählen ab, was den Leser näher an die Protagonistin heranzieht. Der Fokus liegt auf der Gedankenwelt Scarlets, die von deren Gefühlen bestimmt wird. Aufgrund der teilweise empfindsamen und verstiegenen Erzählsprache erinnert Scarlet an den Ton klassischer Backfischliteratur. So heißt es an einer Stelle, dass Scarlet im Theater „die Trockenheit der Schule ab[schüttelte] und sich mit leuchtender, herzerreißender und aufregender Wirklichkeit [füllte], so dass sie es bis ins Innerste verstand, und ihre Knie zitterten auf dem Heimweg“ (S. 27f.).

¹²⁸ In folgender Analyse beziehen sich die Seitenangaben auf die Lizenzausgabe.

Scarlets Charakter und ihre Stellung in der Klasse

Das Ansehen in der Peergroup ist Scarlet wichtiger als ein ehrliches Verhalten. Wie in *Feuerfreund* hängt ihr Name eng mit ihrem Identitätsbewusstsein zusammen. Sie heißt eigentlich ganz anders und benennt sich selbst um (vgl. S. 5). Scarlet erinnert an die wohl berühmteste literarische Namensvetterin Scarlet O' Hara aus dem Südstaatenepos *Vom Winde verweht* (1936). Im Laufe der Erzählung weist Lilleggs Scarlet charakterliche Ähnlichkeiten mit ihrem literarischen Pendant auf: Etwa, wenn sie eigenwillig und eifersüchtig die Schuld am eigenen Unglück ausschließlich den anderen zuweist.

Scarlet verinnerlicht das pubertätsbedingte negative Selbstwertgefühl vieler Mädchen. Dies wird narrativ mehrmals verdeutlicht. So rauscht sie bei jeder spitzen Bemerkung ihrer beiden älteren Schwestern, die sie nicht gut leiden kann, beleidigt aus dem Zimmer (vgl. S. 11), ihre Schwestern schimpfen sie einen Dummkopf voller Launen im ungraziösesten Alter und ihre Mutter empfindet sie als schwierig (vgl. S. 12). Scarlet fühlt sich hässlich und glaubt nicht, dass sich ein Mann in sie verlieben könne (vgl. S. 52). Zudem kämpft sie mit Empfindsamkeit; Hormone lösen ein schieres Wechselbad der Gefühle aus. Sie weint vor Rührung als ihr geliebter Bruder seine erste Komposition dirigiert (vgl. S. 35). Leicht gerät sie ins Selbstmitleid und denkt, dass das Leben schwer seit (vgl. S. 14) und nur ihr alles schief gehe (vgl. S. 67). Sie erkennt bei all diesen Überlegungen ihre Tendenz zum launischen und provokativen Auftreten: „Scarlet ist schuld daran, sie weiß es wohl. Sie weiß auch, wie unleidlich sie ist in dieser Zeit, sie könnte sich selbst beißen in ihren lichtesten Augenblicken“ (S. 68).

Da hilft es ihr wenig, dass sie neben Tadel auch Lob entgegengebracht bekommt. Eine Mitschülerin bewundert ihr Lesetalent. Auch ihr Deutschlehrer macht ihr das Kompliment, sie rezitiere wie eine Schauspielerin (vgl. S. 58). Ihre große Leidenschaft ist das Theater, das sie durch ihren Lehrer kennen lernt. Während es für ihre Kameradinnen nur als Mittel zum Zweck dient, um der Schwärmerei für den Schauspieler nachzugeben, geht Scarlet in die Vorstellungen, weil sie in der Bühnenhandlung und Sprache aufgeht. Da Scarlets Einstellung nicht mit ihren Klassenkameraden konform geht und sie sich in ihrer Leidenschaft nicht verstanden weiß, verstellt sie sich und ahmt das Verhalten ihrer Kameradinnen nach. Dass sie selbst von der Idol-Schwärmerei der Kameradinnen wenig hält, wird im Text deutlich markiert: „Sie gab sich daher Mühe, die närrische Neigung der anderen Mädchen für den jungen Schauspieler ebenfalls zu empfinden und

beschloss, es ihnen gleichzutun“ (S. 29). Es gelingt Scarlet jedoch nicht, akzeptiert zu werden. Das Ergebnis ist niederschmetternd: Sie wird ausgelacht und für kindisch befunden (vgl. S. 35). Um Anschluss zu finden, flüchtet Scarlet in die Lüge. Sie erzählt ihren Kameradinnen, dass sie am Vortag einen Schauspieler Zuhause besucht habe (S. 36 f.). Die anderen Mädchen glauben ihr jedoch nicht. Scarlet wird nicht mehr aufgefordert, an den Spielen auf dem Schulhof teilzunehmen, und keine der Mädchen schließt sich ihr auf dem Schulweg an.

Zunächst macht ihr das Mobbing nichts aus. Als sie aber nach einer Weile versucht, sich den Mädchen ihrer Klasse wieder anzuschließen, trifft sie auf Ablehnung. Sie reagiert verärgert über die Reaktion ihrer Mitschülerinnen, sucht den Grund dafür jedoch nicht bei sich, sondern ausschließlich bei den anderen. Ihre eigenverschuldete Lage wird auf der Erzählebene moralisch kommentiert:

Scarlet ärgerte sich über das Verhalten der anderen und fand es ungerecht, denn sie wusste noch nicht, **dass auf einem Weg, den man lange nicht geht, Dornen wachsen**. Zu hochmütig, um deutlich genug den Wunsch zu zeigen, in die Gunst der Klasse wieder aufgenommen zu werden, blieb ihr nichts übrig, als weiterhin so zu tun, als sei ihr dieser Zustand erwünscht [Hervorhebungen von mir, T.E.]. (S. 42)

Aus Hochmut drängt sich Scarlet selbst in eine Außenseiterposition, aus der sie nur schwer wieder herauskommt: „Langsam, unmerklich fast, dann immer deutlicher, fühlte sie sich allein. Die Einsamkeit hing um sie wie ein regennasser Mantel, in dem es einen friert“ (S. 42 f.). Der Blick in den Spiegel reflektiert Scarlets Identitätssuche. Sie befragt häufiger ihr Spiegelbild, warum sie nicht hübsch sei. „Dies ihr Spiegelbild zu fragen, ist ihr zur Gewohnheit geworden. Sie gefällt sich nicht“ (S. 47). Nach der Literaturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert kann der Blick in den Spiegel eine Vergewisserung „ex negativo“ sein, also eine Selbstverneinung, die eine nach innen gerichtete Aggression ausdrückt.¹²⁹ Das Theater bietet Scarlet die einzige Ablenkung (S. 57). Mit dem Geschehen auf der Bühne identifiziert sie sich derart, dass sich ihr Selbst mit den Bühnenhelden inkarniert:

Sie ist Don Carlos und die Königin, sie ist Maria Stuart und Mortimer, sie ist Klärchen, sie ist der Prinz von Homburg, sie ist Minna von Barnhelm, sie ist alle, die schön und gut und edel sind, und sie bemitleidet die Finsternen, Bösen. (S. 58)

¹²⁹ Vgl. Gertrud Lehnert: Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Oder die Dezentrierung des weiblichen Subjekts in zeitgenössischen Texten für junge Frauen. In: *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers. Weinheim/München: Juventa 1994, S. 223f.

Ihr Ausspruch erinnert an eine Lebensbildung durch das Theater und die ästhetische Erziehung, wie es Goethe und Schiller in der Weimarer Klassik formuliert haben.¹³⁰

Es sind gerade die mangelnden Beziehungen zu Gleichaltrigen, die Scarlets Freundschaft zu ihrem Bruder Muno noch wichtiger machen und die Eifersucht auf dessen Freundin mit auslösen. Die Wissenschaftlerin Eva Breitenbach sieht in gleichaltrigen Beziehungen existenzielle Erfahrungen, in denen Jugendliche „sozialverträgliche Konfliktlösungen“ lernten. Die gleichaltrigen Freundschaften unterstützten die „Loslösung von der Familie“ und seien „Schonraum, in dem neue Identitäten ausprobiert werden können.“¹³¹ Da diese gleichaltrigen Beziehungen bei Scarlet wegfallen, muss sie wie Vevi die Erfahrung von sozialer Einsamkeit überwinden.

Scarlet - Mutter

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter ist angespannt. Scarlet ist die Jüngste von vier Kindern. Die Mutter, die Witwenrente bezieht (S. 42)¹³², hat außer Scarlet noch zwei wesentlich ältere Töchter und Muno, den einzigen Sohn. Sie selbst hält sich innerhalb der Familie im Hintergrund und gibt ein hervorragendes Bild einer volkstümlichen Vorstellung einer Mutter in den 50er Jahren ab: Sie lebt Zuhause ohne eigene berufliche Beschäftigung und ist für die Familie eine aufopferungsvolle Mutter. Neben Muno und den Schwestern greift sie in die Erziehung ihrer Jüngsten ein. So weist sie Scarlet zurecht, als diese eifersüchtig auf Marie-Theres ist (vgl. S. 51).

Der Erzähler vermittelt, dass Scarlet das Leben der Mutter belastet. Die Mutter seufzt, dass ihr Kind so schwierig sei (S. 12). Alles in allem macht sie einen überforderten Eindruck. Sie ist keine hartherzige Frau und hinter ihrer Strenge versteckt sich auch Freude über die Kinder, die sie eines Tages loslassen muss. Das wird besonders deutlich, als

¹³⁰ Goethe schreibt in einem Essay über seine Ambitionen, ein Edelmann zu werden: „Dazu kommt [...] meinen Geist und Geschmack auszubilden, damit ich [...] nur das Gute wirklich für gut und das Schöne für schön halte. Du siehst wohl, dass das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist (vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Persönlichkeitsbildung des Adligen und des Bürgers*, 1795/96). Schiller formuliert die Aufgabe des Dichters bei der bürgerlichen Persönlichkeitsbildung: „Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredlung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen“ (vgl. Friedrich Schiller: *Idealisierung als Aufgabe des Dichters*, 1791). In einem anderen Aufsatz fasst Schiller das Ziel des Schriftstellers zusammen: „Man wird streben, die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen“ (vgl. Friedrich Schiller: *Das Programm der Klassik*. Ankündigung der Monatsschrift ‚Die Horen‘, 1794). S.a. Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Kröner 1991, S. 233ff. u. S. 271ff.

¹³¹ Vgl. Breitenbach 2000, S. 15.

¹³² Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Vater-Abwesenheit autobiografische Züge hat. Auch Erica Lillegg ist ohne Vater aufgewachsen, der früh verstarb (vgl. Nowak 2008, S. 6).

Muno und Scarlet vom gemeinsamen Spiel nach Hause kommen. Durch mehrperspektivisches Erzählen lernt der Leser die Gedankenwelt der Mutter kennen:

„Kindische Kinder!“ sagt Mutter und strahlt, ehe sie ein bisschen seufzt, weil sie daran denken muss, dass die zwei leider nicht immer kindische Kinder bleiben werden. Einmal, bald sogar, werden sie ganz erwachsen sein, nicht mehr mit Wald in den Haaren und einem Wolfshunger heimkommen zu ihr und nicht mehr ihr gehören, wie sie ihr heute gehören. (S. 71)

In diesem Abschnitt steht die offene Kommunikation zwischen Mutter und Kindern parallel zu den unausgesprochenen mütterlichen Gedanken.

Scarlet - Muno

Scarlets Vertrauter und bester Freund ist ihr um acht Jahre älterer Bruder Muno. Äquivalent zu Christian in *Vevi* fungiert Muno als moralischer Ratgeber und Erzieher. In einem Wortwechsel, der wie eine Parabel über Ehrlichkeit anmutet, redet Muno seiner Schwester ins Gewissen.

Nachdem sie Christian gegenüber von ihrer Flunkerei über den Filmstar berichtet, urteilt er sehr moralisch: „Ich will dir keine Predigt halten [was dennoch so klingt], sondern dich nur warnen. Man weiß nie, wohin eine Flunkerei führt. Wenn man auch sagt, Lügen hätten kurze Beine, so laufen sie doch oft weit und richten Unglück an, das manchmal gar nicht mehr gutzumachen ist“. (S. 41)

Muno ist auch Träger der Gesellschaftskritik, indem er im Gespräch mit Scarlet die Groschenhefte mit den „süßlichen Lügen der kitschigen Filme“ vergleicht, die bei häufigem Lesen „wie Sacharin“ schmecken (S. 33). Im Vergleich zum angespannten Verhältnis zu ihren wesentlich älteren Schwestern, hat Scarlet eine sehr gute Beziehung zum Bruder. Er hat Zeit für sie, geht sensibel auf sie, ist Ersatz für den Vater, der nicht erwähnt wird. Was Muno für Scarlet bedeutet, wird in einem Absatz besonders deutlich:

Er war auch der wunderbarste Spielkamerad, der Doktor aller Schmerzen, der Helfer in allen Kümernissen, der Retter in jeder Not, der Vertraute aller Geheimnisse [...] Er war auch ihr allgemeiner, unbeschränkter Besitz gewesen, und kamen die ‚erwachsenen Damen‘ [die beiden älteren Schwestern], hatte sie eifersüchtig darüber gewacht, dass er mit ihnen nicht liebevoller umgehe als mit ihr, und wenn es ihr gefährlich zu werden schien, hatte sie sich auf Munos Knie gesetzt und die Arme um seinen Hals geschlungen, damit niemand sonst es tun könne. (S. 14f.)

Dieser Abschnitt zeigt, wie sehr Muno von Scarlet vergöttert wird. Als er ihr nach der Geburtstagsfeier und dem großen Krach mit Minne eine Moralpredigt erteilt, stellt sie (wiederum mit Alleinanspruch) fest: „Wie schön wäre die Welt, gäbe es nur dich und mich in ihr!“ (S. 97). Die Ausnahme-Beziehung zwischen den beiden Geschwistern scheint jedoch mit einem Mal vorbei zu sein als Marie-Theres in Erscheinung tritt.

Die Freundschaft zwischen Scarlet und Minne

Der für ihr Alter zu ernsten Scarlet tut es gut, ein so lustiges Mädchen wie Minne zu treffen. Scarlet begegnet Minne, als sie sich völlig isoliert von ihren Klassenkameradinnen sieht. Minne hat die richtige Art auf Scarlet einzugehen. Von ihr kann Scarlet sogar Kritik vertragen. „Du bist ein so ernstes Närrchen, daran muss ich mich erst gewöhnen“ (S. 86) kommentiert Minne Scarlets Wunsch, auf ihre Freundschaft zu schwören.¹³³ Als Minne erkennt, wie wichtig ihrer neuen Freundin der Freundschaftsschwur ist, nimmt sie ihrer scharfen Kritik mit überspitztem Verhalten die Segel aus dem Wind:

Feierlich hebt sie einen Zeigefinger in die Luft. Scarlet seufzt und muss doch lachen. Minne hat etwas von einem Clown. Wie sie es zum Totlachen versteht, Professoren und Mitschüler nachzuahmen, so ahmt sie jetzt Scarlets feierliche Ernsthaftigkeit nach. (S. 86)

Minne füllt in der Freundschaft eindeutig den kindischen Part aus. Als sie ein Autogramm eines Schauspielers erhält, drückt sie Scarlet in einen Sessel und wirbelt wie ein Papagei um sie herum (vgl. S. 91f.). Minne zählt zur oberflächlicheren Gruppe der Filmschwärmer, Scarlet hängt den Theaterliebhabern an. Die Freundschaft läuft zunächst zu Ungunsten von Scarlet, da diese in die Rolle der Zuhörerin gedrängt wird und zu wenig selbst mitteilen darf (vgl. S. 88).

Zum einen bewirkt das unterschiedliche Temperament der beiden eine Unausgeglichenheit, zum anderen der gegensätzliche soziale Hintergrund. Minne kommt aus reichem Elternhaus, Scarlet hingegen ist arm. Scarlet wird durch Minne lockerer und unverkrampfter, weil diese lebt, was sie sich nicht traut. Wenn beide eine Theatervorstellung besuchen und Minne sich innerhalb weniger Minuten bei ihrer Umgebung beliebt macht, beobachtet Scarlet die Freundin voller Bewunderung. Obwohl die Mädchenfreundschaft zunächst gegensätzlich und einseitig erscheint, zeigt sich, dass beide Mädchen voneinander profitieren. Scarlet bewundert Minnes lockere Art und ihren Reichtum, Minne beneidet Scarlet um Muno und Scarlets Entscheidungsfreiheit.¹³⁴

Das Problem der beiden besteht darin, dass die beiden Mädchen andere Vorstellungen von Freundschaft haben. Scarlet genügt eine einzige Freundin. Sie sucht die tiefe

¹³³ Diese Besiegung einer Freundschaft, auch Blutsbruderschaft, mit einem Schwur oder ähnlich symbolischer Verstärkung (Blut) erinnert an Mark Twains *Tom Sawyer* (1876, dt. 1876) und Karl Mays *Winnetou* (1893).

¹³⁴ Durch Minne erfährt Scarlet die Kehrseite des Reichtums, der Minnes Leben gerade die Entscheidungsfreiheit nimmt, die sie wie selbstverständlich hat: „Du kannst Freundinnen wählen, welche du magst, bei mir aber wird immer lange gefragt, wer und wie“ (S. 103).

Freundschaft. Für Minne dagegen ist Scarlet eine von vielen. Sie hat einen großen Bekanntenkreis und pflegt verschiedene Freundschaften. Als Scarlet Minne einmal nach anderen Freundinnen fragt, weil sie öfter in Gesprächen andere Namen gehört hat, spiegelt sich in Minnes Antwort die unterschiedliche Ausgangslage wider:

Minne lacht nur und erwidert spöttisch, als errate sie Scarlets Eifersucht, es handle sich um eine Kusine oder eine Bekannte ohne Bedeutung. 'Du hast aber viele Kusinen und noch mehr Bekannte!' kann Scarlet sich endlich nicht enthalten festzustellen. 'Gewiss. Die hat jeder. Du nicht?' Ich hab nur dich, denkt Scarlet, aber sie sagt es nicht. Ohne zu wissen warum, vermeidet sie es, der Freundin zu zeigen, wie sehr nötig sie ihr ist. (S. 105)

Unter diesen ungleichen Umständen muss es früher oder später zu einem Konflikt kommen. Der Zusammenprall erfolgt, als Minne ihren Geburtstag feiert und ihre anderen Freunde einlädt. Da sich Minne mit Scarlet zuvor stets allein getroffen hat, ahnt diese nichts von den vielen anderen Jungen und Mädchen. Es ist eine schmerzliche Erfahrung für sie, nur eine von vielen zu sein (vgl. S. 128). Scarlet ist erschüttert, wie wenig Minne sich um sie kümmert. Auch legt ihre Freundin ohne große Beachtung das mühsam erspartes Geschenk beiseite (vgl. S. 115). Scarlet begreift nicht, dass Minne sie trotzdem schätzt und braucht Zeit, um dies zu akzeptieren.

Auf dem Fest nimmt Scarlet zunächst nur als Zuhörerin an den Gesprächen teil. Erst als die Geburtstagsrunde das Theater als langweilig abtut, greift Scarlet zurechtweisend in die Diskussion ein. Den Auslöser gibt Minne, die Scarlet absichtlich provoziert.¹³⁵ An dieser Stelle erreicht die ungleiche Freundschaft ihre Krise. Scarlet wächst über sich hinaus, indem sie sich freiwillig gegen die gesamte Geburtstagsgesellschaft (einschließlich Minne) stellt. Sie liest aus Iphigenie vor, das zuvor von den Mädchen kritisiert worden war. Zum ersten Mal steht sie hinter sich und ihrer Überzeugung (vgl. S. 120). Die Freundschaft zu Minne steht nach diesem Ereignis auf wackligen Füßen. Scarlet verlässt frühzeitig die Feier und wirft Minne später vor, ihren Schwur verraten zu haben (vgl. S. 128). Mit ihrem Problem geht Scarlet zu dem, der sie am meisten versteht. Ihr Bruder Muno legt den Finger auf die Wunde. Scarlet habe zu hohe Ansprüche an eine Freundschaft. Die Moralpredigt folgt auf dem Fuß:

Du bist ein schlimmerer kleiner Teufel als der große Teufel, du willst nach dem kleinen Finger, den man dir gereicht hat, nicht nur die ganze Hand, auch das ganze Herz dazu und für dich allein. [...] Du hast den Fehler gemacht, Eigenschaften und Gefühle bei Minne vorauszusetzen, die sie nicht besitzt. Das ist nicht ihre Schuld. Außerdem hat sie andere gute Eigenschaften, die dir vielleicht fehlen. (S. 130f.)

¹³⁵ Minne fragt Scarlet herausfordernd, was diese denn vom Film halte, obwohl sie deren Abneigung kennt. Sie will Scarlet reizen, was ihr gelingt. Ihre Frage kann daher als reine Berechnung verstanden werden.

Trotz der Einsicht am Zerwürfnis mitschuld zu sein, bringt Scarlet es nicht fertig, eine Aussprache mit Minne zu suchen. Stattdessen fällt sie in depressive Verstimmungen: „Sie wandert wieder in den dunklen Gängen ihrer Einsamkeit umher wie ein Maulwurf, der im Verborgenen lebt, gräbt sich noch tiefer ein, scheut immer mehr das Licht freundlicher Beziehungen zu anderen“ (S. 134). Scarlets „Heile-Welt-Denken“ verschwindet. Selbst Muno glaubt sie nicht mehr alles (vgl. S. 143). In ihrer sozialen Einsamkeit über-trägt sie alles Unaufgearbeitete – ihre Wut auf Minne, ihre Unsicherheit im gesellschaftlichen Auftritt und ihre Minderwertigkeitskomplexe – auf Marie-Theres (vgl. S. 144). Zwischenmenschliche Beziehungen, besonders die Erfahrungen zum eigenen Geschlecht, sind wichtig für die weibliche Identität.¹³⁶ Für Eva Breitenbach ermöglichen gleichgeschlechtliche Freundschaften, dass Mädchen sich authentisch weiblich entwickeln können.¹³⁷ Auch Scarlet kann sich erst mit der erstarkten Freundschaft zu Minne und der wachsenden Kameradschaft zu Marie-Theres voll annehmen.

Scarlet - Marie-Theres

Die Verliebtheit des Bruders liest sich köstlich. Muno versucht, seine Schwester auf den Besuch seiner Freundin vorzubereiten.

„Ich habe ein Mädchen kennengelernt, ein wenig jünger als ich, es heißt Marie-Theres. [...] Sie ist ganz schlank und hat blonde Locken und Augen...“ Natürlich hat sie Augen! Das ist doch kein Grund, dass Munos Stimme so sonderbar klingt! (S. 17)

Auf die Freundin des Bruders überträgt Scarlet ihre gesamte Unzufriedenheit. Scarlet beobachtet, dass eine Schülerin von Muno offensichtlich in ihn verliebt ist und Marie-Theres darauf eifersüchtig reagiert. Als Marie-Theres sie über das Verhältnis zwischen Muno und der Schülerin ausfragt, bestätigt Scarlet deren Verdacht, Muno sei in die Schülerin verliebt:

„Hat Muno bei dieser langweiligen Arbeit, von der er mir schreibt, keine Hilfe?“ Diese Frage ist es, auf die sie gewartet hat mit so großer Spannung. Und Scarlet tut etwas, von dem sie nachher denken muss, eine **andere Scarlet** habe es getan [Hervorhebungen von mir, T.E.]. Einen letzten schwachen Widerstand überwindend, sagt sie langsam: „Doch. Aber er will nicht...“ „Dass du es mir sagst?“ Scarlet nickt. (S. 156)

Mit dieser Geste macht sich Scarlet schuldig an dem folgenden Zerwürfnis zwischen Muno und Marie-Theres. Im Gedanken nicht sie selbst habe gelogen, sondern eine andere, klingt das Motiv des Doppelgängers an, das Lillegg bereits in Vevi voll ausgestal-

¹³⁶ Vgl. Breitenbach 2000, S. 12.

¹³⁷ Vgl. Ebd., S. 13: „Die Orientierung am Leben in Beziehungen, erlebt als Bindungen an andere Personen, sind grundlegend für die Entwicklung der Identität und der Realitätsauffassung des Mädchens.“

tet. Nach dem Gespräch zwischen Scarlet und Marie-Theres regt sich Scarlets Gewissen. Doch Tage vergehen, ohne dass sie Marie-Theres oder Muno etwas sagt. Letztendlich verdrängt ihre Liebe zum Bruder ihre Eifersucht. Als sie sieht, wie sehr Muno unter der Trennung von Marie-Theres leidet, entschließt sie sich, ihre Lüge zu gestehen: „Ein erwachsener, fast fremder Mann steht vor ihr, und dieser Mann, der ihr Bruder ist, leidet“ (S. 164)¹³⁸ Das Geständnis fällt ihr nicht leicht. Das Treppengeländer am Haus von Marie-Theres wird zu einer lauenden Schlange (S. 164) und steht symbolisch für das schwere Vorhaben. Marie-Theres reagiert jedoch sehr umsichtig auf Scarlets Geständnis. Sie unterdrückt ihre Verärgerung und versucht, sich in das jüngere Mädchen einzufühlen und deren Beweggründe zu verstehen. Es gelingt ihr, auf der Stufe der Jüngeren zu argumentieren und ihre eigene Rolle in dem Missverständnis zu analysieren.¹³⁹

Scarlets Entwicklung

Scarlets große Schwäche ist die Eifersucht. Sie taucht immer dann auf, wenn es um Muno und andere Frauen geht. Scarlet möchte ihren Bruder ganz zur Verfügung haben und ihn folglich auch nicht mit jemand anderem teilen müssen. Ihre Beziehung zu ihm gleicht einer „amouröse[n] Fixierung“ wie es Lillegg selbst beschreibt: „Scarlet [muss] ihre erste amouröse Fixierung auf den Bruder (bei anderen Mädchen des gleichen Alters ist es manchmal ein Lehrer, auch eine Lehrerin) [überwinden].“¹⁴⁰

Ihren ersten Kompromiss geht Scarlet ein, als sie von Muno zum Baden eingeladen wird, zu dem auch Marie-Theres mitkommt. Der Ausflug entwickelt sich jedoch zu einem Desaster. Muno und Marie-Theres lassen Scarlet allein auf der Picknickdecke zurück und beschäftigen sich ohne sie. Sie fühlt sich wie ein fünftes Rad am Wagen und schmollt, als die beiden vom Baden zurückkommen (S. 73 ff.).

Ihre Schwäche (die Eifersucht) manövriert Scarlet in die Einsamkeit, aber gerade diese Einsamkeit lässt sie sich selbst erkennen und heranreifen.¹⁴¹ Als Scarlet nach ihrer auf Eifersucht fußenden Intrige Marie-Theres ihre Lüge beichten möchte, wird sie vom

¹³⁸ Vgl. Krahe 1958, S. 472.

¹³⁹ „Du hast Muno und mir schwere Stunden bereitet. Daran ist nichts zu ändern. Doch hättest du das niemals gekonnt, wäre ich dir nicht zu Hilfe gekommen, indem ich eine viel größere Schuld auf mich lud – die des mangelnden Vertrauens. [...] Du wirst nichts als ein winziger Handlanger meiner großen Schuld. Darum kann ich mich mit der deinen nicht befassen. Sie dünkt mich zu nichtig im Vergleich zu der meinen, die ich nun zu tragen und abzutragen versuchen muss.“ (S. 172)

¹⁴⁰ Lillegg 1961, ÖLA.

¹⁴¹ Vgl. Daemmrich 1995, S. 122.

Noch deutlicher wird diese Reifung in der Einsamkeit im zweiten Band. Während die Einsamkeit Scarlets im zweiten Band jedoch selbstgewählt ist, erfährt sie die Isolation im ersten Band als unfreiwillig. In beiden Bänden jedoch ist das Ziel das gleiche: die Einsamkeit wird wichtigste Stufe auf dem Weg zu menschlicher Selbsterkenntnis im Sinne von Michel de Montaignes *De la solitude* (1580).

Hausmädchen als „junges Mädchen“ vorgestellt – ein Hinweis auf die Entwicklung Scarlets, die in den Augen ihrer Familie allerdings noch ein Kind ist (S. 165). Das Eingestehen ihrer Lüge ist ein erster Schritt der Reifwerdung, der Scarlet aus der Pubertät führt. Sie ist eindeutig erwachsener geworden, auch wenn sie das Leben als verwirrend begreift:

Neuerdings scheint ihr das Leben verwirrt, verworren und verwirrend, und keinen Weg sieht sie aus diesem Dickicht in eine freundliche Lichtung. Die Stimme gehorcht ihr nicht mehr. Was sollte sie auch noch sagen? Es wäre ihr ganz recht, wenn sie weinen könnte. Aber das Alter der kindischen Tränen ist vorbei, denkt sie. (S. 169)

Die Beichte über ihre Lüge verändert Scarlet. In der Natur spiegelt der Erzähler ihr neues Lebensgefühl wider: „Auf der Straße ist es schon Nacht, und doch scheint es Scarlet jetzt heller als am Nachmittag“ (S. 175). Als Scarlet ihren Bruder in das Gespräch bei Marie-Theres einweihet und dieser eilig zu seiner Freundin eilt, kann sie zum ersten Mal den Zustand des Alleinseins aushalten (vgl. S. 176). Die Selbstzweifel, dass sie zu hässlich sei, spielen keine Rolle mehr. Ihre Veränderung wird auch von der Außenwelt bestätigt. Ein alter Mann auf einer Parkbank vergleicht sie mit dem Frühling und setzt hinzu: „Es ist schön, nicht wahr, wenn man im Frühling selbst noch der Frühling ist“ (S. 178). In der Bemerkung des Mannes drückt sich ihre innere Veränderung aus, die nun auch äußerlich zu sehen ist. Mit der verschwindenden Eifersucht auf Marie-Theres verliert sich auch Scarlets Frust auf Minne. Als sie von Minne zu einer Feier eingeladen wird, sagt sie voller Freude zu. Versöhnt mit sich und der Welt steht sie zurechtgemacht vor dem Spiegel. Sie fragt ihr Ebenbild, ob sie bereits ein Schmetterling sei. Obwohl sie sich noch nicht flugbereit fühlt, hofft sie, statt eines Kohlweißling ein „halbwegs ansehnlicher Falter“ zu werden (S.184) – eine schöne Metapher für ihre noch nicht vollständig überstandene Adoleszenz.

Die Geschichte gibt einen positiven Ausblick: Da Muno eine feste Stelle antritt, wird er Scarlets größten Wunsch, ein Theaterstudium, finanzieren können. Um das gute Ende vollkommen zu machen, versöhnt sich Minne mit Scarlet. Minnes Vetter komplettiert die äußere und innere Veränderung Scarlets mit den Worten, sie sei die Allerschönste (vgl. S. 188) und vertreibt damit jegliche Selbstzweifel.

Rezeption zu *Scarlet und die Eifersucht*

Es existieren sowohl auf deutscher als auch auf österreichischer Seite aussagekräftige Rezensionen. Wie bereits in ihrer Analyse zu *Feuerfreund* interpretiert Hildegard Krahé das Mädchenbuch psychologisch. Die Entwicklung Scarlets steht nach Krahé exemplarisch für allgemein weibliche Entwicklung. In *Scarlet* zeigten sich „sämtliche autistischen Züge einer Entwicklungsstufe, deren wesentlichstes Merkmal jene Begriffe sind, die sich mit dem Worte Selbst kombinieren lassen [z.B. Selbstbezogenheit, Selbstkritik, Selbstüberschätzung].“ Scarlets Problem sei, jüngstes Kind in einer vaterlosen Familie zu sein und Muno als ihren „alleinigen, uneingeschränkten Besitz“ zu empfinden. Die neu gewonnene Freundin Minne, so Krahé, bleibt nicht vor Eifersucht bewahrt, weil Scarlet ihren „Ausschließlichkeitsanspruch“ ebenfalls auf diese überträgt. Auch ihre Leidenschaft fürs Theater schenke Scarlet keinen Trost, da sie sich völlig ihrer inneren Einsamkeit ausgeliefert sieht.¹⁴² Die Loslösung von ihrem Bruder sei für Scarlet ein reifer Schritt. Hier zieht Krahé einen interessanten Vergleich mit *Vevi*. Was bei *Vevi* noch gut war, nämlich „das Zurückdürfen in die Geborgenheit geschwisterlicher Zuneigung“, würde für Scarlet eine Entwicklungshemmung bedeuten, ein „verhängnisvolles Steckenbleiben im Infantilismus.“¹⁴³

Gerade „die Unterlassung einer bildhaften Sprache“ zeigt laut Krahé die Einfühlsamkeit Erica Lilleggs. Während in *Vevi* „das unglückliche Gefühl des Verlassenseins“ und der „inneren Zerrissenheit“ durch das Wurzelmädchen verbildlicht were, würde in *Scarlet* ein „inneres Geschehen“ veräußerlicht.¹⁴⁴ Die Erzählung weist nach Krahé „viel Österreichisches“ auf:

Zwischen den Zeilen spürt man die Atmosphäre des kunstsinnigen Österreichs heraus; in ihnen lebt der Geist feiner Sprachempfindung, der Musikalität und der Theaterfreudigkeit; dahinter steht das schmerzlich-lächelnde Wissen um den Zwang zur Selbstüberwindung. Das Buch scheint dem gleichen durchfühlten inneren Bereich zu entstammen, aus dem heraus Hugo von Hofmannsthal gestaltete, dessen ‚Verwandlung in Leben des Lebens‘ – Motiv in der Ich-Du-Beziehung hier Pate gestanden haben könnte.¹⁴⁵

Auch Rezensentin Juliane Metzger urteilt in *Die Zeit* sehr positiv: „Wir haben dafür zu danken, dass Erika [sic!] Lillegg so glänzend beobachtet, wie sie Theaterleidenschaft, Tanzstunde, Freundschaft, Reichtum und Einschränkung erlebt.“¹⁴⁶

¹⁴² Vgl. Hildegard Krahé: *Scarlet*. In: *Jugendliteratur* 5/1959. Hrsg. v. Richard Bamberger/ Fritz Brunner/ Hans Cornioley u.a. Wien/ Bern u.a. 1959, S. 472-474; hier S. 473.

¹⁴³ Ebd., S. 473.

¹⁴⁴ Ebd., S. 473.

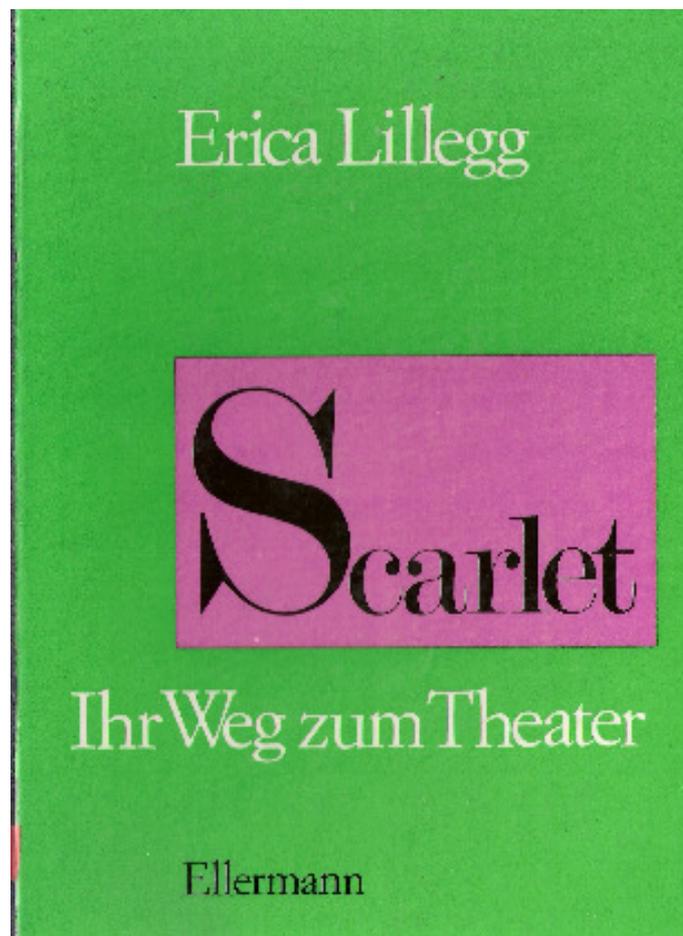
¹⁴⁵ Krahé 1959, S. 472.

¹⁴⁶ Juliane Metzger: Vom modernen Jugendbuch zurück bis Homer. In: *Die Zeit* 1958.

Scarlet. Ihr Weg zum Theater

Halbwüchsige Mädchen werden in Scarlets Schwierigkeiten ungefähr die eigenen erkennen und sie als wahrer empfinden als Rosenrotes, womit die Jugendliteratur meist überzuckert wird.

(Lillegg 1961, ÖLA)



4. Scarlet. Ihr Weg zum Theater (1961)

Drei Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes kam der Fortsetzungsroman um das junge Mädchen Scarlet heraus. *Scarlet. Ihr Weg zum Theater* erschien beim Heinrich Ehlermann Verlag. Wie dem ersten Band war diesem Mädchenbuch kein großer Erfolg beschieden. Es kam aber 1967 zu einer Übersetzung ins Polnische.¹⁴⁷

Inhalt

Im Fortsetzungsband erfährt der Leser mehr über die innere und äußere Welt Scarlets. Muno ist inzwischen mit der schwangeren Marie-Theres verheiratet. In langen Briefen schildert die 16jährige Scarlet, die mittlerweile Schauspielunterricht nimmt, ihrer Freundin Minne aus ihrem Leben. Sie berichtet über ihre manchmal angespannte Beziehung zur Mutter, mit der sie nun allein wohnt und erzählt vor allem von ihren neuen Freunden: dem Außenseiter Sandmann, den Künstlerkollegen und ihrer großen Liebe Fundevogel. Am Ende des Briefromans sieht sich Scarlet von ihrem Freund vor die Wahl gestellt, ob sie weiterstudieren oder ihre Ausbildung zugunsten der Beziehung aufgeben soll. Sie entscheidet sich schließlich gegen Fundevogel und für das Theater.

Formale Struktur

Die Erzählung rund um Scarlet trägt Züge der klassischen Backfischliteratur¹⁴⁸, dennoch geht die Handlung über diese Mädchenbuch-Tradition hinaus. In *Scarlet* finden sich sowohl die Grundmuster der traditionellen Backfischliteratur als auch bereits Merkmale von späteren Gattungen wie den emanzipatorischen – und psychologischen Mädchenromanen, die seit den 70er Jahren vermehrt produziert werden und auch gegenwärtig noch ihre Auflagen finden.¹⁴⁹ *Scarlet. Ihr Weg zum Theater* weicht gerade

¹⁴⁷ Ich beziehe mich im Weiteren auf die Erstausgabe.

¹⁴⁸ Vgl. Winfred Kaminski: Neubeginn, Restauration und Antiautoritärer Aufbruch. In: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Reiner Wild. Stuttgart: Metzler 1990, S. 308. Kaminski stellt hier Definitionsmerkmale für die Backfischliteratur und die Mädchenliteratur der Nachkriegszeit auf, wie u.a. entsexualisierte Atmosphäre, positive Helden und ein geschlossenes Ende. Die Heldinnen zeigten einen hohen Grad an Anpassungsfähigkeit und suchen nach Innerlichkeit, nach Familie und Anlehnung an Autoritäten. S.a. Gisela Wilkending: Mädchenliteratur von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2002.

¹⁴⁹ Vgl. Yvonne Zscheich: *Bildungsverlauf und Berufswahl in mädchenliterarischen Texten von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Frankfurt am Main 2004, S. 101. Zscheich postuliert, dass erst in den 70er Jahren Berufswahl in mädchenliterarischen Texten an Bedeutung gewinne und die Protagonistinnen sich allmählich gegen das Rollenklischee der Frau auflehnten.

durch seine Erzählhaltung vom ersten Band ab. Der Roman rückt in die Nähe eines Briefromans.¹⁵⁰ In empfindsamen Worten schreibt die Protagonistin aus ihrem Leben. Durch die Ich-Perspektive erfährt der Leser ihre Erlebnisse ausschließlich aus ihrer Sicht. Andere Perspektiven werden über sie vermittelt, z. B. schreibt sie den Dialog mit ihrer Freundin, der Puppenmacherin in direkter Rede auf, und der Leser erfährt so aus der Perspektive der Puppenmacherin, dass Scarlet allen Männern den Kopf verdreht.

Durch den dramatischen Modus stellt sich beim Leser der Eindruck von unmittelbarem Geschehen ein, trotz dass die Erlebnisse retrospektiv erzählt werden. Jeder Brief stellt eine abgeschlossene Einheit dar. Da Scarlet ihrer Freundin regelmäßig und ohne Einschübe schreibt, sind die einzelnen Briefe als Abbildung eines chronologischen Geschehens zu verstehen. Obwohl die Erzählerin Scarlet erst sechzehn Jahre alt ist, erweckt der Lebensweise und nachdenkliche Erzählton die Assoziation einer wesentlich älteren Briefe-Schreiberin. Auffallend ist die distanzierte Figurenkonzeption. Scarlet verwendet für ihre Freunde ausschließlich Spitznamen. So spricht sie stets vom Sandmann, der Puppenmacherin usw. Selbst Fundevogel wird nie mit richtigem Namen vorgestellt, was ihm eine äußerst schemenhafte Kontur verleiht.

Scarlets Charakter und ihr soziales Umfeld

Scarlet möchte mehr Freiheit, doch sieht sie ein, dass sie ihr Leben noch nicht unabhängig führen kann (vgl. S. 9). Im Gegensatz zu Minne, die auf einem College weit weg von ihr ein leichtes, vergnügliches Leben führt, empfindet sie vor allem die Tiefe in allem Alltäglichen. Sie reagiert sehr sensibel und empfindlich auf Ungereimtheiten, die ihr begegnen. Mit ihren sechzehn Jahren ist sie sehr verträumt und verliert – gerade wenn sie Gedichte rezitiert – den „Boden der Wirklichkeit“ (S. 11). Aus dieser Verträumtheit heraus stolpert sie jedoch in komische Situationen, über die sie dann ausführlich in Briefen an Minne berichtet. Mehr als einmal lässt sie ihren Freund Sandmann ohne ein Wort des Abschieds stehen, weil dieser etwas gesagt hat, über das sie so ins Grübeln gerät, dass sie seine Anwesenheit vergisst (z.B. S. 25).

Am Konservatorium nimmt sie Schauspielunterricht bei einem berühmten Heldenvater, der sie für talentiert hält und ganz Künstlernatur ist: gleich wie er reagiert, es steht im-

¹⁵⁰ Vgl. Ingrid Gaiser: *Weibliche Adoleszenz in ausgewählten Romanen der frühen 60er Jahre*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Frankfurt am Main. Dezember 1995, S. 65.

Die Briefform ermöglicht normalerweise eine direkt nuancierte Selbstaussage. Nach Rezensentin Gaiser weichen die Briefe jedoch stark vom „üblichen Briefcharakter“ ab, da die Erlebnisse in direkter Rede und ausführlich beschrieben werden.

mer eine Nuance über einer durchschnittlichen Reaktion. Wie bereits im ersten Band hat sie noch immer mit Launen zu kämpfen (vgl. S. 12; S. 18; S. 28):

Nicht immer finde ich den Weg zu den Höhen meiner begeisterten Träume. Oft bleibt mir ihr goldenes Land verschlossen. Dann falle ich in dunkle Löcher, dann habe ich zu nichts Lust; dann scheint mir das Leben langweilig und mühsam, dann glaube ich meine Bemühungen sind sinnlos, dann kann ich mich selbst nicht leiden und bin unausstehlich zu meiner Umgebung. (S. 18)

Anhand der dargestellten pubertären Schwierigkeiten paraphrasiert die implizite Autorin das alltägliche Phänomen im hohen Alter die eigene Jugend zu überhöhen. So hinterfragt Scarlet noch im letzten Drittel des zweiten Bandes „warum die Alten die Jungen um der Jugend willen beneiden. Vergaßen sie denn so schnell, wie sie sich in ihrer eigenen Jugend die Finger zerstachen, Herz und Kopf wund schlugen an den Schwierigkeiten des Lebens?“ (S. 127).

Am Konservatorium hat Scarlet wie bereits in der Schule eine Außenseiterrolle inne.¹⁵¹ Sie wird von ihren Mitschülern als Mönch bezeichnet, was auf ihr prüdes Verhalten hinweist (vgl. S. 38). Mittlerweile liebt sie jedoch das Alleinsein (vgl. S. 9) und sondert sich nun bewusst von Menschen ab, mit denen sie nichts anfangen kann (vgl. S. 38). Als Scarlet sich mit dem eher unbeliebten Sandmann anfreundet, drängt sie sich noch mehr an den Rand und wird daraufhin von den Kameraden ignoriert. Die Abneigung ist jedoch nicht einseitig. Auch Scarlet trägt ihren Teil dazu bei, dass sie ausgegrenzt wird. Das bezeugt folgende Beschreibung: „Bisher sind nur Mädchen zu mir gekommen, und selbst sie nicht oft, weil mich ihr Geplapper rasch langweilt, und ich dann nicht weiß, wie ich sie wieder los werden soll“ (S. 41).

Richtig gefallen tut sie sich in der selbst zugeschriebenen Rolle des Mauerblümchens nicht. In ihren Träumen kreierte Scarlet eine Persönlichkeit, die sie in Wirklichkeit nicht ist und kompensiert so die fehlenden oder schwach ausgeprägten eigenen Charakterzüge. Ihre Suche nach einem extrovertierteren Selbst, dass sie nicht ausgegrenzt kommt in direkter Anrede an Minne zum Ausdruck: „Was gäbe ich darum, könnte ich mich unterhalten wie du, und wie du nachher mit freier Sicherheit feststellen: ich habe Erfolg gehabt“ (S. 70). Ihre Freundin Minne zeigt sich hier als Vorbild, dem sie nacheifert. Scarlet selbst befindet sich im Selbstfindungsprozess, in dem man sich gerade an gleichge-

¹⁵¹ Scarlet wird von Gaiser als extreme „Eigenbrötlerin“ bezeichnet, die „Gesellschaften und Konversation [scheut]“. Diese Scheu sieht Gaiser auch als Grund dafür, dass Scarlet bei ihren Mitstudenten keine Akzeptanz findet (vgl. Gaiser 1995, S. 66).

schlechtlichen Freunden orientiert. Trotz dass sie sich bestimmte Persönlichkeitsanteile wünscht, ist sie sich im Klaren darüber, dass man selbst nur bedingt veränderbar ist.

Sollte ich mich unterhalten wie sie oder du, müsste ich sein wie sie oder wie du. Dazu müsste man die ganze Scarlet ändern. Weil man das nicht kann, was bleibt uns übrig, Freundin, als sie hinzunehmen, wie sie ist. (S. 70)

Vor allem träumt Scarlet von einem Leben für die Kunst. Mit ihrer besonderen Fähigkeit zu schauspielern, verkörpert Scarlet Anteile vom Motiv des „Fremden Kindes“. Ihr Berufswunsch, einmal Schauspielerin am Theater zu werden wird von Sandmann als Berufung beschrieben. Im Gegensatz zu ihren Kameraden, die vorwiegend auf Karriere ausgerichtet sind, träumt Scarlet davon, „auf Ruhm und Reichtum und selbst auf die Liebe für immer zu verzichten, wenn es [ihr] gestatte, auf einer Bühne zu stehen und spielen zu dürfen“ (S. 34). Dieser Schwur gewinnt Realität, wenn sie später zwischen ihrer ersten Liebe Fundevogel und dem Theater entscheiden muss.

Fühlt sie sich im ersten Band noch als „hässliches Entlein“, wird sie im zweiten von Männern verehrt und bewundert. Diese Fremdwahrnehmung nimmt sie lange nicht wahr, weil ihr immer noch die eigene innere Gewissheit fehlt. Das Suchen nach der eigenen Identität wird besonders in der Beziehung zu Fundevogel deutlich.

Scarlet – Sandmann

Mit dem Sandmann lässt Lillegg eine tragikomische Figur auftreten, die durch ihre exzentrische, der Norm abweichenden Art an einen Hanswurst erinnert.¹⁵² Die tragische Färbung Sandmanns wurzelt in seiner unehelichen Herkunft und gesellschaftlichen Ausgrenzung. Sandmann verkörpert quasi den Prototyp der gebrandmarkten unehelichen Kinder. Was der unverheiratete Status ihrer Mütter für solche Kinder bedeutete, bringt Lillegg als implizite Autorin in der Figur Sandmann auf den Punkt. Sandmann illustriert den Unterschied zwischen seiner und Scarlets Vaterlosigkeit: „Zwar kannten Sie ihren Vater nicht, doch tragen Sie seinen Namen. Ich trage den Namen meiner Mutter. Dieser Unterschied kann ein ganzes Leben bestimmen“ (S. 48).

Sandmann und Scarlet freunden sich an, als sie sich gegen die Spöttereien der Klassenkameraden für ihn einsetzt (S. 38ff.). Innerhalb der Hochschule bleibt Sandmann ihr einziger Freund. Die beiden verbindet die gemeinsame Leidenschaft fürs Theater. Der Sandmann ist ein durch und durch schräger Typ. Einen direkten intertextuellen Bezug

¹⁵² Die Figurenkonzeption des Sandmann geht auf die *Commedia dell'arte* zurück und erinnert ebenso an die Charakterkomik bei *Tom Sawyer*.

zur Figur Sandmanns bei E. T. A. Hoffmann findet sich nicht. Im weiteren Sinne gleicht jener Lilleggs Sandmann höchstens darin, dass Scarlets Ringen mit Selbstverlust und Identität in ihm gespiegelt wird.

Scarlet bezeichnet ihre neue Bekanntschaft zunächst als wortkarg und erklärt den Spitznamen: „Die Kameraden nennen ihn den Sandmann, weil er ihrer Meinung nach so langweilig ist, dass man einschläft, wenn er nur vorbeigeht“ (S. 24). Bald jedoch fließt zwischen ihm und Scarlet „ein Redestrom ohne Anfang und Ende“ (S. 44). Es handelt sich hier um eine äußere und innere Kommunikation. Der äußere Austausch besteht aus ihren Ansichten über Kunst; der innere aus beiderseitigem Weiterspinnen der jeweils anderen Gedanken. Oft unterbricht der Sandmann seine Rede, beide denken stumm über den angefangenen Satz nach und setzen ihn am nächsten Tag fort. Die Freundschaft zwischen Scarlet und dem Sandmann basiert damit auf völliger Übereinstimmung und gleicht dem, was man gemeinhin mit Seelenverwandtschaft umschreibt.

Gleichzeitig mutet ihre Kommunikation durch die skurrile Beschreibung der Ich-Erzählerin Scarlet, die ungewöhnliche Ausdrucksweise des Sandmanns¹⁵³ und dessen fahrig- Art, sehr komisch an. Seine Einladung zum Künstlertreffen z.B. liest sich in Scarlets Rückblende äußerst erheiternd:

Daher überraschte es mich heute, dass er plötzlich sagte, er sei arm wie eine Kellerratte, und darum bewohne er einen Dachboden. Gleich aber fuhr er fort, mir seine Ideen über Regie zu entwickeln. Dann unterbrach er sich wieder und rief ungeduldig: ‚Das war eine Einladung vorhin.‘ ‚Wann – was war eine Einladung gewesen?‘ – ‚Nun, die Kellerratte lud Sie ein, ihren Dachboden zu besichtigen.‘ [...] Mein Zögern bemerkend, fuhr er hastig fort, ich würde mich dort nicht allein einfinden. Andere junge Leute kämen, seine Freunde, ein junger Dichter, ein Maler, Bildhauer, ein Journalist und ein Mädchen, das Marionetten fabriziert. Da Scarlet beginne, sich mit der Kunst unserer Zeit zu befassen, solle sie auch Bekanntschaft schließen mit jenen, die sie...die sie... Er suchte nach einem Ausdruck. Weil ich seine Art nun schon gewöhnt bin, wartete ich geduldig auf die Fortsetzung. ‚Machen‘ rief er endlich so plötzlich und so laut, dass ich zusammenzuckte. Er bemerkte es. Ich hätte recht, über dieses grässliche Wort zu erschrecken, es sei ihm jedoch beim besten Willen kein anderes eingefallen. (S. 44)

Nach und nach wird Sandmann zum Bruder-Ersatz für Scarlet. Anzeichen dafür finden sich zuhauf, z. B. in der folgenden Szenenbeschreibung, in der Sandmann und Scarlet in einem Café sitzen und sich unterhalten:

Er bestellte ein Glas Punsch und eine kleine Tasse Kaffee. Den Kaffee wollte ich für mich haben, doch ließ er es nicht zu, behauptete, Punsch nicht leiden zu können. Aber ich weiß ja, wie arm er ist. [...] Bei solchen Gelegenheiten rührt er mich, erinnert mich ein wenig an Muno. (S. 5)

¹⁵³ Bspw. redet der Sandmann Scarlet mit der dritten Person an.

Als Scarlet mit Fundevogel zusammen kommt, verhält sich der Sandmann klar eifersüchtig. Er redet schlecht über Fundevogel und wird nervös. Er, der Nichtraucher, raucht plötzlich wie ein Schlot. Seine Eifersucht stellt sich bald als Sorge um Scarlet heraus. Der Sandmann hat Angst, dass Scarlet für Fundevogel nur eine kurze Affäre darstellt - eine Angst, die sich als hellsichtig herausstellt. Scarlet jedoch verlacht die Einwände des Freundes. Der Sandmann bleibt für Scarlet ein treuer Freund, der für sie da ist, wenn sie ihn braucht. Seine Treue drückt sich besonders in seiner Sorge um sie aus:

Ich kann dich nicht gewaltsam zurückholen aus dem Land, in das du ohne mich gegangen bist. Ich weiß nicht, ob es darin heiß oder kalt ist, ob seine Rosen dich berauschen mit Duft und Schönheit oder dich zerstechen mit ihren Dornen. Ich kann nur draußen stehen und warten. Ich werde immer warten. Gib mir ein Zeichen, wenn du meiner bedarfst. (S. 114)

Besonders wenn es um die Kunst geht, steigt der Sandmann zu Scarlets Mentor auf. Er besorgt ihr das Kleid für ihren ersten wichtigen Auftritt, fiebert bei ihrer Aufführung mit und umarmt und küsst sie vor Freude, als sie erfolgreich debütiert. Er ist es auch, der ihre Mutter nach dem Rezitationsabend nach Hause begleitet, damit Scarlet sich mit Fundevogel aussprechen kann. Was Fundevogel angeht, beweist er viel Klarsicht. Er entdeckt, dass dieser aus einem reichem Elternhause kommt und Scarlet in ihrem Theaterstudium nicht unterstützt. Als Sandmann mit Scarlet im Café sitzt und der Kellner die für sie aufbewahrte Rose von Fundevogel an den Tisch bringt¹⁵⁴, mimt er das Orakel: „Was mich am meisten an der Geschichte ärgert ist, dass der Kerl dich vom Theater abbringen wird!“ (S. 91).

Scarlets Entwicklung in der Beziehung zu Fundevogel

Eine Schlüsselszene im Roman stellt die Begegnung zwischen Scarlet und dem anfangs unbekanntem jungen Mann (Fundevogel) dar, der sie aus einer misslichen Lage befreien möchte. Auf dem Weg zum Konservatorium fliegt Scarlet ein Staubkorn ins Auge:

Jemand, der im gleichen Augenblick an mir vorbeigegangen war und mich leicht angestoßen hatte, wandte sich mit einer Entschuldigung zu mir zurück. Ein junger Mann [...] Ich stotterte eine Erklärung. Das würden wir gleich wieder in Ordnung gebracht haben, meinte er, zog mich in ein Haustor, verlangte mein Taschentuch und befahl mir, das Auge aufzumachen. [...] Also zwinkerte ich mit großer Anstrengung, und durch die Tränen sah ich sein Gesicht, ein angenehmes Gesicht, doch es war so nahe, viel zu nahe für ein fremdes Gesicht, darum wich ich zurück. Da wurde er böse und fuhr mir mit der Hand in die Haare, [...] Darüber wurde nun ich wütend und riss meine Haare aus seiner Hand. Sicherlich ist ihm ein Büschel zwischen den Fingern geblieben, denn er hielt sehr fest. (S. 22)

¹⁵⁴ Der Kellner nimmt an, Sandmann sei Fundevogel. Die Verwechslung erzeugt komische Lesart und erinnert an Shakespear'sche Verwechslungskunst.

Nach dieser ersten Begegnung zwischen Scarlet und Fundevogel folgen weitere Treffen. Der Charakter Fundevogels bleibt dabei stets schemenhaft und geheimnisvoll, da Scarlet sich mit Beschreibungen über ihn zurückhält. Nur nach und nach vermittelt sie ein paar Fakten. Fundevogel will Architekt werden, bewohnt ein schickes Apartment und ist Kind von geschiedenen Eltern. Seine große Stärke ist sein humorvolles und kommunikatives Wesen. Er ist ein amüsanter Erzähler und weiß Scarlet zu unterhalten: „Mit einigen Worten, einer Handbewegung ist er imstande, einen ganzen Charakter vor dir erstehen zu lassen, seine Schwächen, seine Ticks“ (S. 81).

Er ist jedoch auch besserwisserisch und moralisiert. Sein Weltbild ist ein kapitalistisches, die daraus folgernde Prämisse „Geld ist Macht“ (S. 78). Da diese Charakterzüge im Gegensatz zu Scarlets großzügigem und herzlichen Wesen stehen, bleiben Streitigkeiten nicht aus. Der größte Konflikt, der schließlich auch zur Trennung führt, zeichnet sich erst nach und nach ab. Fundevogel hat Angst, Scarlet an das Theater zu verlieren, wie der Sandmann vorausgesagt hatte. Er möchte sie ganz besitzen. Sein Anspruch ist erklärbar mit den Erfahrungen seiner Kindheit. Erst in der fortgeschrittenen Beziehung teilt er Scarlet sein schwieriges Verhältnis zu Frauen mit. Seine Mutter, so erzählt er, habe ihn mit übertriebener Zärtlichkeit verhätschelt. Die Eltern trennten sich früh, er blieb bei seinem Vater, der fortan schnell wechselnde Beziehungen pflegte. Die richtige Mutter besuchte ihn selten.

Dieser Hinweis auf Fundevogels Erziehung beschwört die These herauf, dass Fundevogel kein gutes Verhältnis zu Frauen entwickelte. Fundevogel leidet wahrscheinlich unter Verlassensangst. Er selbst berichtet, dass er seine Freundinnen ausnutzte und sie fallen ließ, sobald er kein Interesse mehr an ihnen hatte. Sein symptomatische Verhalten kommt auch bei Scarlet zum Tragen. Durch ihre Naivität mit der Scarlet Fundevogel begegnet, gleicht sie jedoch nicht den anderen Frauen, die er bisher kennen gelernt hatte. Scarlets unerschütterliches Vertrauen und ihre Liebe ersetzt ihm die Mutter, von der er zu früh verlassen wurde. Allein aus diesem Grund kann ihre Liebe nicht gut enden.

Wie Sandmann vergleicht Scarlet auch ihre erste Liebe mit ihrem Bruder Muno.¹⁵⁵ Als Fundevogel Scarlet einmal lange auf ihn warten lässt, weigert sie sich zunächst, ihm zu verzeihen. Doch Fundevogel reagiert wie Muno, wenn Scarlet verstimmt war: Er führt

¹⁵⁵ Offensichtlich hat Muno die Rolle des fehlenden Vaters eingenommen. Muno wird damit für Scarlet zum Idealbild von Mann und zum Maßstab, an dem jeder Partner angehalten wird.

sie schweigend durch den Park (vgl. S. 72) und auf diese Weise gelingt es ihm, Scarlet milde zu stimmen.

Scarlets Verhältnis zur Sexualität

Eine wesentliche Rolle in der Beziehung zwischen Scarlet und Fundevogel spielt die Sexualität. Scarlet ist noch unerfahren auf diesem Gebiet, Fundevogel ihr erster Freund.¹⁵⁶ Dieser hingegen kennt seinen Erzählungen nach ausschließlich die sexuelle Seite an Beziehungen. Scarlets Unerfahrenheit führt zu einer ernsthaften Verstimmung auf beiden Seiten. Als Scarlet sich immer wieder den Annäherungsversuchen Fundevogels entzieht, ist dieser gekränkt. Der erste Kuss ist ein langwieriger Prozess, der gekennzeichnet ist durch Scarlets Ausweichen und Fundevogels Vertrauensarbeit. Scarlet hatte Fundevogel von den zwei Küssen in ihrem bisherigen Leben erzählt.¹⁵⁷ Während Scarlet mit diesen beiden Küssen weder eine Beziehung noch sexuelle Vereinigung beschrieb, assoziiert Fundevogel genau dies. In der Annahme, Scarlet habe bereits mit zwei Männern geschlafen, reagiert Fundevogel empört, als sie seiner körperlichen Annäherung nicht entgegenkommt.

Nur mühsam stellt sich bei Scarlet die Erkenntnis ein, dass Fundevogel über ihre Zurückhaltung gekränkt ist und in einer Schlüsselszene realisiert sie, worin bei ihrem Freund der Unterschied zu ihrem Bruder besteht. Selbst Minne gegenüber spricht sie nur abstrahiert von der Sexualität als „dem Anderen“. Die Camouflage liest sich so:

Scham über meine Dummheit, ja, und auch Verzweiflung, dass Fundevogel kein Muno sein konnte, dass es zwischen jungen Männern und Mädchen eben noch anderes gibt als zwischen Bruder und Schwester, erfüllten mich. Bei diesem ‚**Anderen**‘ waren wir nun angelangt. Es galt nur mehr Flucht oder Hinnehmen [Hervorhebungen von mir, T.E.]. (S. 88)

Während Scarlet eine sexuelle Verbindung wie eine Entscheidung auf Leben und Tod bewertet, freut sich Fundevogel darüber, dass Scarlets Enthaltensamkeit nicht in der mangelnden Liebe zu ihm gründet. Inge Gaiser stellt in ihrer Magisterarbeit fest: „Für Fundevogel ist diese Reinheit, dieser Mangel an Koketterie und weiblicher List das Faszinierende an Scarlet.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Vgl. Gaiser 1995, S. 69. Gaiser führt aus, dass Sexualität ständig als Thema präsent ist.

¹⁵⁷ Der erste Kuss erfolgte durch ihren Heldenvater, der damit seine Begeisterung über ihre Rezitationskünste ausdrückte. Den zweiten Kuss handelte sie sich von einem Arzt ein, der ihr ein lästiges Staubkorn aus dem Auge entfernte – dasselbe Staubkorn, das auch Gegenstand der ersten Begegnung mit Fundevogel war. Gaiser interpretiert die Küsse als Entweihung für Scarlet, da diese das Gelübde ablegte, erst den „Richtigen“ zu küssen.

¹⁵⁸ Gaiser 1995, S. 69.

Beziehung versus Beruf

Der Streit über Scarlets Theaterstudium greift tiefer als die sexuelle Kontroverse. Sandmann rät Scarlet, Fundevogel zu erklären, wieviel ihr das Theater bedeute. Dessen Reaktion ist verhalten. Fundevogel nimmt ihr Theaterstudium nicht ernst:

Erst als ich hartnäckig immer wieder davon anfang, rief er lachend, ‚gut, gut, alle jungen Mädchen wollen zur Bühne gehen. Später...‘ ‚Später?‘ ‚Später heiraten sie, werden brave kleine Frauen, bekommen Kinder, werden brave kleine Mütter. Ein Sanftes, wie du eines bist, was solltest du in der lauten Welt des Theaters?‘ (S. 92)

Die Beziehung zu Fundevogel ist ein andauerndes Wechselspiel zwischen vollkommener Vertrautheit und Zerwürfnissen. Nach dem Wortwechsel über das Theater, der die nicht vereinbarenden Auffassungen widerspiegelt, speist das junge Paar romantisch in einem Weinlokal außerhalb Wiens. Als die Weingläser vor den beiden stehen, können sie sich auf keinen Trinkspruch einigen. Fundevogel verbessert Scarlet, die auf die gemeinsame Zukunft anstoßen möchte: ‚Nein, auf die Gegenwart!‘ (S. 93). Diese von Scarlet neutral erzählte Episode kündigt dem Leser eine sich anbahnende Trennung an. An jenem romantischen Abend ist Scarlet bereit, ihren Lebenstraum zugunsten Fundevogels aufzugeben. Doch die Verliebtheit reicht nicht aus, um ihren Traum gänzlich auszulöschen. Nur wenig später vergleicht sie diese Bereitschaft bereits mit dem Abschwören ihrer Seele:

Was sollte mich in dieser und seiner Gegenwart die Zukunft kümmern? Meine Hand in seiner Hand genoss ich das zauberhafte Schauspiel Leben. Was galt mir da noch die Bühne? Ich hätte sie da oben ‚Am Himmel‘ [Ort des Rendez-vous] abgeschworen wie meine Seele [...]. (S. 94)

Nach dem Rendez-vous erfährt Scarlet durch die Sekretärin des Konservatoriums, dass Fundevogel sie mit einem rothaarigen Mädchen betrügt. In der Prüfung ihrer Liebe stellt sich heraus, dass Scarlet weit verliebter ist als Fundevogel. Die Metapher über eine Nadel, die von einem Magneten angezogen wird, gibt ihre fatale Abhängigkeit von ihm wider: ‚Löst man sie [die Nadel] los von ihm, liegt sie reglos da, ein armseliges Stück Stahl, wird erst wieder lebendig, wenn ihr Herr und Gebieter, der Magnet sich ihr nähert‘ (S. 102). Sein Fremdgehen macht sie depressiv. Sie ist enttäuscht und desillusioniert: ‚Ach, er ist nicht mehr der Märchenprinz, der wie Lohengrin aus fernem Land unnahbar unsren Schritten zur Erde kommt nur für die kurzen Stunden, die er mit mir verbringt‘ (S. 97).

Ihr nachlässig aufgeräumtes Zimmer spiegelt ihren Seelenzustand wider.¹⁵⁹ Als sie wieder auf Fundevogel trifft, macht sie ihm keine Vorwürfe, sondern verleugnet sich komplett. Es ist Zeichen ihres mangelnden Identitätsbewusstseins, dass sie ihm darüber hinaus noch Zugeständnisse macht. Sie erlaubt ihm, er könne tun und lassen was er wolle und eine Erklärung sei nicht nötig. Fundevogel jedoch erklärt, er habe sich in Scarlet geirrt. Eigentlich sah er in ihr ein flüchtiges sexuelles Abenteuer, das sich nicht erfüllt habe. In Wahrheit hat er sein sexuelles Leben nicht im Griff, wenn er sagt, dass die Rothaarige kein Schatz sei „und weit entfernt, dir etwas zu nehmen, hilft sie mir, dir keinen Schaden anzutun“ (S. 99). Die Erklärung seines Seitensprungs zeigt, dass Fundevogel eine vollkommen verzerrte Selbstwahrnehmung hat. Hätte er die Rothaarige nicht gehabt, hätte er dann Scarlet vergewaltigt? Diese Frage drängt sich zumindest auf.

Scarlet - für die Wahrheit unreif - verleugnet ihre Wünsche, um ihn nicht zu verlieren und flüchtet in die Arbeit. Durch Autosuggestion befreit sie sich aus ihrer depressiven Verstimmung und kann konzentriert dem Unterricht beim Heldenvater nachgehen.¹⁶⁰ Sie sieht Fundevogel jedoch weiterhin und beide versuchen, die Beziehung fort zu führen. Als Scarlet ihren Partner noch einmal mit Muno vergleicht, hat jener bereits an Herrlichkeit eingebüßt. Die Idealisierung Fundevogels ist einem realistischen Bild gewichen: "Wie verschieden Fundevogel von mir ist! [...] Ganz anders als Muno, anders als der Sandmann und der ganze Freundeskreis, anders als der Heldenvater." (S. 101).

Schließlich realisiert Scarlet die Unterschiede zu Fundevogel. Deutlich wird vor allem der Unterschied ihrer Herkunft, als Scarlet von Fundevogel in sein Apartment eingeladen wird. Im Treppenhaus liegt ein roter Teppich, es blitzt und glänzt vor Sauberkeit, Fundevogels Wohnung ist mit antiken Stücken ausgestattet und der Verweis auf die Putzfrau spricht für sich. Fundevogel ist bereits mit seinen Freunden versammelt, als Scarlet eintritt. Schon rein äußerlich hebt sie sich von der gesamten Runde ab. Sie hat sich fein gemacht; alle anderen sind nachlässig gekleidet, jedoch von jener Einfachheit, die „lediglich reichen Leuten erschwinglich ist“ (S. 107). Fundevogels Freunde erinnern an eine Avantgarde. Alle sehen einander ähnlich, nur Scarlet spricht nicht den gleichen Code wie sie. Wie bereits bei Minnes Feier passt sie nicht in die Gästeschar. So wie sie

¹⁵⁹ Vgl. Gabriele Czech: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 2. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 862-887; hier S. 879.

¹⁶⁰ „Und weil ich ohne Unterlass mir predigte, es gehe ganz ausgezeichnet, geht es jetzt wirklich besser“ (S. 100).

krampfhaft versucht, sich anzupassen, geht alles schief. Fundevogel unterstützt sie nicht bei ihrer Integration. Er wirkt eher dagegen, wenn er sie seinen Freunden als Tugendspiegel vorstellt. Aufgebracht über Fundevogels gleichgültige Haltung ihr gegenüber trinkt sich Scarlet einen Schwips an, verliert die Beherrschung und beschimpft die Anwesenden mit dem Ausspruch, sie hätten alle rote Haare. Damit spricht sie unter Alkoholeinfluss aus, was sie die ganze Zeit über verdrängt hatte: Fundevogels Seitensprung.

Erst mit zunehmender Desillusionierung entwickelt sie sich sichtlich weiter. In der Trauer über die schwierige Beziehung versinkt sie nicht in Selbstmitleid, sondern sieht auch die Nöte anderer Menschen um sie herum. Von außen wird ihr ebenfalls zugesprochen, dass sie gereift sei: Nach dem missglückten Auftritt in Fundevogels Atelier liegt ihr Selbstbewusstsein zwar am Boden, dennoch versichern ihr sowohl der Sandmann als auch die Puppenmacherin, dass sie sich verändert habe. Die sonst sozial gehemmte Scarlet erkennt nach der Trennung von Fundevogel, dass die Puppenmacherin unglücklich verliebt in den Sandmann ist, während der Dichter Gefühle für die Puppenmacherin hegt. In einem Brief spricht Scarlet ihre frühere Selbstbezogenheit an und kommentiert die emotionalen Querverbindungen, die in ihrem Freundeskreis herrschen:

Ein Jüngling liebte ein Mädchen – Heine hat schon ein Gedicht daraus gemacht, nur ich wusste nicht, was für Ströme es gibt in diesem Dachboden, schon lange geben musste. Ich war zu sehr mit mir selbst beschäftigt gewesen, um darauf zu achten. (S. 116)

Die Beziehung zu Fundevogel entfacht sich in dieser Zeit ihrer Außenwahrnehmung neu. Scarlet gibt Fundevogel das wüste Versprechen, ihm die Geliebte zu ersetzen! Im Gegenzug versichert er ihr die Treue, in dem er den Aphorismus des Märchens vom Fundevogel ergänzt: „Verlässt du mich nicht, verlass ich dich auch nicht. [...] Nie und nimmermehr“ (S. 121). Scarlet hingegen ist bereit, ihre so gut gehütete Keuschheit aufzugeben, alles zu geben, was sie hat. „Was aber kann ich ihm geben? Ich habe nichts als mich selbst“ (S. 143).

Erst im letzten Zusammentreffen der beiden, das ihre endgültige Trennung markiert, ist auch eine Entwicklung in Fundevogels Charakter spürbar. In einem Nebensatz fragt er Scarlet, ob sie ihm zuliebe auf das Theater verzichten könne. Als diese im ersten Reflex verneint, weiß er sich bestätigt. Fundevogel sieht ein, dass das Theater Scarlets große Leidenschaft ist, und eine Trennung von diesem sie unglücklich machen werde. Da er jedoch keine berufstätige Frau möchte, beendet er die Beziehung. In seiner weiteren

Erklärung zeigt er, dass er von ihr eine „Reinheit“ verlangt, die er selbst zuvor in keinerlei Weise gezeigt hat:

Es handelt sich lediglich darum, dass ich dich für mich allein haben will oder überhaupt nicht. Du hast mich an das **Wunder der Reinheit** glauben gelehrt. Du weißt wohl nicht, welche Sehnsucht nach dieser körperlichen wie geistigen Reinheit ein echter Mann auch heute noch geheim in sich trägt. Wie jedoch sollst du sie bewahren in der Flut von Drucker-schwärze, die sich bald über dich ergießen wird? [Hervorhebungen von mir, T.E.]. (S.149)

Sein Argument, Scarlet könne durch das Schauspielerleben verderben, klingt sehr weit hergeholt. Interessanter ist seine zweite Argumentation. Als Scarlet verzweifelt ausruft, dass ihr Bruder Muno doch auch am Theater arbeite und trotzdem verheiratet sei, erwidert Fundevogel:

Muno ist ein Mann. Das ändert alles. Ein Mann gehört der Welt, nicht dem Haus. Darum spielt es keine Rolle, ob es die Welt der Industrie, der Kunst, der Technik oder der Bühne ist. (S. 149)

Diese Worte scheinen passender für die Figur, die er darstellt. Man kann sich bildlich einen jungen Mann in den 50er Jahren vorstellen, der dieses noch weithin tonangebende Geschlechterbild rezitiert. Scarlet erweist sich als fortschrittliche Antagonistin zu Fundevogel, indem sie diese Auffassung hinterfragt und paraphrasiert. So bemitleidet Scarlet ihre kleine Nichte, weil sie ein Mädchen und kein Junge geworden ist:

Ein Mädchen. Was ist das? Ach wenig. Ein Mädchen kann niemals ein Fundevogel sein, kann niemals wie er ein Zugvogel sein, auftauchen und entschwinden, niemals wiederkehren. Mädchen warten und hoffen und leiden. (S. 62)

Mit ihrer Auffassung zu Geschlechterrollen ist Scarlet Träger der Gesellschaftskritik. Daemmrich sehen auch im Motiv des bewussten Verzichts auf die Gemeinschaft ein gesellschaftskritisches Merkmal.¹⁶¹ Dass sich Scarlet für das Theater und gegen die Liebe entscheidet, ist geradezu ein revolutionärer Sturm auf spießbürgerliche Normen und führt den Roman aus der Backfisch-Tradition heraus.¹⁶²

¹⁶¹ Vgl. Daemmrich 1995, S. 122.

¹⁶² Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Scarlet einen für die meisten Mädchen der Zeit eher unüblichen weiblichen Entwicklungsverlauf repräsentiert. Zeitgeschichtlich illustriert Scarlet den Anfang der aufbrechenden Rollen- und Verhaltensmuster, in der die Fixierung auf Heirat und Mutterschaft zunehmend irrelevanter wird. Damit stellt Scarlet neben der *Kati-Trilogie* (1952-1954) von Astrid Lindgren die ebenfalls in der Rollenvorstellung von der zeitgenössischen Mädchenbuch-Norm abweicht¹⁶² eine der wenigen Ausnahmen der 50er Jahre dar (vgl. Gabriele Cromme: *Astrid Lindgren und die Autarkie der Weiblichkeit*. Hamburg: Dr. Kovac 1996).

Rezeption zu *Scarlet. Ihr Weg zum Theater*

Eher harsche Kritik kommt von Ingrid Gaiser, die in ihrer Magisterarbeit auf das Mädchenbuch eingeht. Gaiser bemängelt die Sprache, die „teilweise pathetisch, altklug und vor allem bei Landschafts- oder Stimmungsbeschreibungen, für eine Sechzehnjährige, sei sie auch noch so außerordentlich begabt, doch übertrieben poetisch [sei].“¹⁶³

In der prüden Einstellung von *Scarlet* zeige sich, dass *Scarlet* ein „fast körper- und bedürfnisloses Wesen [sei], das sich vor körperlicher Anziehungskraft und sinnlicher Ausstrahlung fürchtet“.¹⁶⁴ Gaiser behauptet, dass *Scarlet* niemanden braucht, um ihre Theaterleidenschaft zu teilen.¹⁶⁵ Sie verkörpere einen Außenseitertypus, der das Andersseins kultiviere. Es sei dieser „Anspruch auf Besonderheit“, so Gaiser, der die Trennung von ihrem Freund Fundevogel auslöst. Positiv bewertet Gaiser die Zeitlosigkeit des Romans und die darin enthaltene Gesellschaftskritik. *Scarlet* sei „kein typisches Mädchen der 60er Jahre“, und das Buch mit „der Problematik der Unvereinbarkeit von Beruf und Familie“ noch heute aktuell.¹⁶⁶ Auf österreichischer Seite lobt Hildegard Krahe das Mädchenbuch, das „in die Nähe eines Entwicklungsromans rückt“.¹⁶⁷

¹⁶³ Gaiser 1995, S. 65.

¹⁶⁴ Diese Behauptung kann aus Sicht der Verfasserin nicht bestätigt werden, da *Scarlets* Briefe von Leidenschaftlichkeit durchtränkt sind.

¹⁶⁵ Diese These Gaisers ist anzuzweifeln. *Scarlet* möchte ihre Leidenschaft fürs Theater gerade mit dem Menschen teilen, den sie liebt. Sie stellt diesen Wunsch jedoch zurück, da sie erkennt, dass Fundevogel nicht dazu bereit ist: „Vielleicht wäre es jedoch zu viel des Glücks, wenn Fundevogel, sonst so vollkommen, auch noch meine Interessen teilte“ (S. 91).

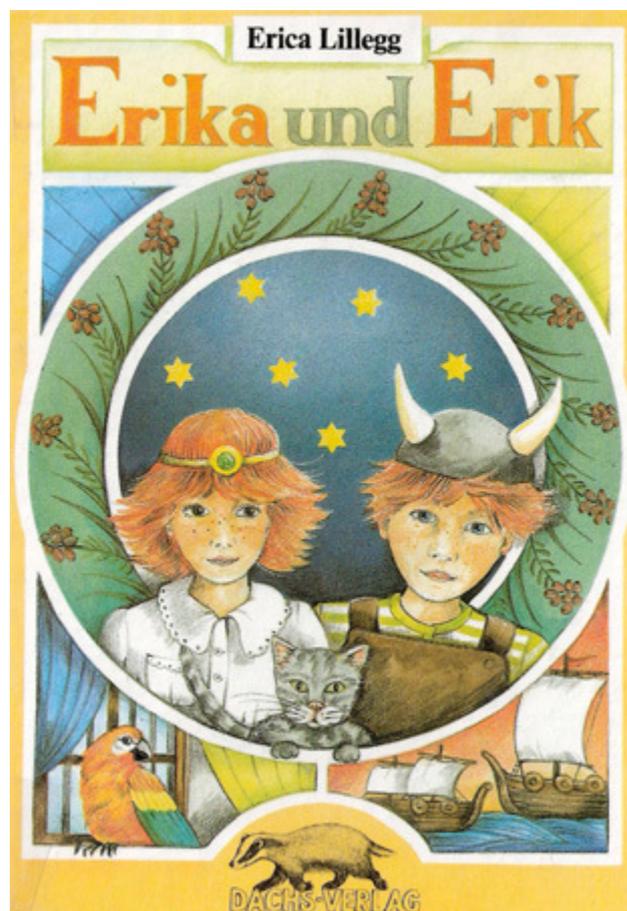
¹⁶⁶ Gaiser 1995, S. 73ff.

¹⁶⁷ Vgl. Krahe 1959, S. 462.

Erika und Erik (1988)

Das Thema, Flucht aus der Realität, das Leben in einer Scheinwelt und die geläuterte Rückkehr wird im Buch kindgemäß und kunstvoll dargestellt. Die Personendarstellung ist äußerst differenziert durchgeführt, die Liebe zum Detail wird [sic!] überzeugend. Die Verknüpfung von Märchenmotiven mit der Realität gibt der Geschichte ihren eigentümlichen Reiz.

(Piber o.J.)



5. Erika und Erik (1988)

Erika und Erik erschien beim Wiener Dachs Verlag. Es ist das letzte publizierte Werk Lilleggs, die im selben Jahr verstirbt, und wird trotz der bescheinigten literarischen Qualität, der „atmosphärisch dichte[n], sprachlich ausgefeilte[n], ruhig vorgetragene[n] Rahmenerzählung“¹⁶⁸ nicht wieder aufgelegt.

Inhalt

Die Zwillinge Erika und Erik sind auf der Suche nach ihrer entlaufenen Katze Min-Min. Auf der Heide trennen sie sich und tauchen in ein Traumgeschehen ein. Erika erlebt bei einer Hexe und deren Papagei ihr erträumtes Schauspielerdasein, wird jedoch immer unglücklicher. Erik, der von Schiffen und vom Meer schwärmt, findet sich unter Wikingern wider und wird als Erik der Rote aufgenommen. Als ein zweiter Erik erscheint, soll es zum Zweikampf kommen. Den Geschwistern gelingt jeweils die Flucht aus der Anderswelt. Vereint kehren sie in die Gegenwart zurück, wo sie ihre Katze an der Schwelle des Hauses vorfinden.

Formale Struktur

Der Roman beginnt in medias res: „Sie stürzt herein, ruft außer sich und außer Atem: ‚Min-Min ist fort!‘“ (S. 3). Der plötzliche Einstieg macht neugierig darauf, wer spricht und wer verschwunden ist. Bereits auf den ersten Seiten werden die Protagonisten vorgestellt. Es geht um Zwillingsgeschwister, die – das vermittelt geschickt ein personaler Erzähler – bei sie vernachlässigenden Erwachsenen aufwachsen. Die personale Erzählhaltung erweckt beim Leser die Illusion, er selbst befände sich inmitten des Geschehens. Thematisch schildert der Erzähler eine Flucht aus der Realität in den Traum und die Entwicklung der Kinder im Durchleben dieser Traumwelten. Häufige direkte und erlebte Rede transponiert eine szenische Darstellung. Kurze Sätze, einfaches Vokabular und Satzumstellungen, die an kindliche Sprechweise erinnern, lassen die Bemühung der impliziten Autorin Lillegg erkennen, für kindliche Rezipienten zu schreiben. Erica Lillegg lässt auch in dieser Erzählung¹⁶⁹ ihrer Fantasie freien Lauf und verknüpft

¹⁶⁸ Vgl. Monika Wolter, ekz. Infodienst, ÖLA.

¹⁶⁹ Wie bereits bei den vorangegangenen vorgestellten Büchern.

Märchenmotive mit der Darstellung einer zeitlosen realistischen Ausgangsgeschichte um zwei durchaus sehr greifbare Kinder mit reger Fantasie.

Die Geschwister Erika und Erik und ihr soziales Umfeld

Erika wird als ein schwaches, zerbrechliches Geschöpf vorgestellt, das nah am Wasser gebaut ist.¹⁷⁰ Sie läuft mit Erik auf den Dachboden, den sie „Himmel“ nennen. Dieser Dachboden dient den Kindern als Rückzug und vermittelt die Illusion der Freiheit. Der Erzähler gibt keine Informationen, ob die Kinder zusammen mit den Eltern in dem Haus wohnen oder nicht; nur, dass der Speicher von einem Onkel als Malerwerkstätte gebaut wurde. Ansonsten vermittelt die Erzählung den Eindruck, die Kinder wohnten ganz allein in dem großen Haus. Die Herkunft der beiden bleibt ungewiss. Damit bedient Lillegg das Motiv des "Fremden Kindes". Es findet kaum Schilderung der Umgebung statt. Lediglich zum Onkel erfährt der Leser, er sei eine Künstlernatur. Der Nachsatz übermittelt, dass diese Zuschreibung nicht gerade wie Lob klingt (vgl. S. 6). Es hat demnach den Anschein, dass die Kinder und ihr erwachsenes Umfeld eher am Rand der Dorfgemeinschaft stehen.

Erika vermittelt im Laufe der Erzählung, in welchem Klima die Kinder aufwachsen. Befragt von Frau Hexe, warum sie denn die Katze suche, antwortet sie, sie habe das Tier so gern, weil es schnurre. Daraufhin antwortet die Hexe, dass Schnuren doch nichts Besonderes sei. Erika antwortet, dass ihr aber warm dabei werde, und sie verdeutlicht, was sie damit meint: „Ich meine nicht außen warm. Innerlich“ (S. 17). Erikas Antwort ist nur ein kleiner dezenter Hinweis darauf, dass sie und ihr Bruder in einem nicht sehr einfühlsamen und geborgenen Klima aufwachsen. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Assoziationen, die bei Erika ausgelöst werden, als die Hexe ihr das Reiten lernen verspricht: „Reiten auf einem wirklichen Pferd! Durch große dunkle Wälder und lichte Frühlingswiesen. Sie freut sich darauf.“(S.24). Reiten steht in Verbindung mit Freiheit. Auch Erika träumt von einer weiten Landschaft. Weite erinnert an ungehemmte, losgelöste Lebensweise, in der es keine Normen und keine einschränkenden Gesetze gibt. Frühlingswiesen bestärken die Assoziation von Wärme und Geborgenheit.

¹⁷⁰ Dieses Mädchenklischee zieht sich durch das Gesamtwerk Erica Lilleggs. Bis auf Scarlet und Vevi zeichnet sie in all ihren Büchern die Mädchenfiguren mit diesen Charakteristiken aus: Mädchen sind schwache kleine Wesen, die geschützt werden müssen.

Bewiesen wird die These vom „kalten“ Zuhause auch durch den Reitlehrer, der beim Anblick Erikas gerührt ist von ihren „dunkel, traurigen Augen“ (S. 25).

Erik ist ein Junge, der gerne zeichnet – bevorzugt Schiffe, mit denen er Abenteuer und Entdeckungsreisen verbindet. Seine Schwester Erika liebt das Verkleiden, Maskieren, Singen und Tanzen. Zu Beginn der Geschichte bittet Erika ihren Bruder beim Suchen nach der Katze zu helfen. Erik, der gerade ein Schiff zeichnet, hat keine besondere Lust darauf. „Aber Erika ist hartnäckig, er kennt das. Immer wieder wird sie ihn stören mit ihrer Geschichte, Min-Min sei fort. Darum ist es besser, er tut ihr gleich den Willen, dann ist er sie nachher los“(S. 5).

Zunächst laufen die Kinder durch das Dorf, um die Katze zu suchen. Marginale Informationen zu Erika und Erik geben die Dorfbewohner, die ihnen nachblicken und über die roten Haare rätseln. In diesem Wortwechsel werden die Geschwister ansatzweise als etwas Besonderes dargestellt – ausgelöst durch die seltene rote Haarfarbe (S. 11). Dann laufen die beiden ins Feld, um dort die Katze zu suchen. Als sie sich trennen, trifft Erika auf eine Dame (Frau Hexe), die sie in ihr Haus lockt. Als Erika von den ihr angebotenen Marzipankugeln probiert, wird sie plötzlich sehr müde und schläft ein. Mit Fragen „Dann...wann? Jahre später? Oder gleich danach? Oder am nächsten Tag?“ wird das Geschehen auf Erzählebene gerafft. Es entsteht der Eindruck eines Traumgeschehens, bei dem die Grenze von Zeit und Raum verschwimmt. Erika lebt bei der Hexe und erhält Schauspielunterricht. An ihr früheres Leben kann sie sich nicht erinnern.

Erik trifft auf einen fremden Mann in sonderbarer Kleidung (einem Zauberer), der ihn auf einem Pferd reiten lässt, das plötzlich vom Boden abhebt (vgl. S. 62ff.). Er verliert die Besinnung und erwacht in einem anderen Land und einer anderen Zeit. Als Fürst Erik der Rote lebte er nun unter Wikingern direkt am Meer, umgeben von vielen Schiffen. Der Zauberer – in der Gestalt seines Ratgebers Hunar – nimmt Erik das Versprechen ab, ihm treu und gehorsam zu sein. In der folgenden Zeit lernt Erik reiten und ein Schwert zu führen. Wie seine Schwester kann sich Erik nicht an sein früheres Leben erinnern.

Entwicklungsprozess im Traum

Bei der Hexe fühlt sich Erika nicht wohl. Zwar hat sie vieles, was der Volksmund im Allgemeinen unter „Glück“ versteht. Sie ist gesund, hat genug zu essen und darf ihren Traumberuf ausüben, mit allem, was sie gerne tut. Zudem hat sie Erfolg und verdient viel Geld. Sie lebt in einem Schlaraffenland, „jeder Wunsch wird ihr erfüllt, alles gelingt ihr, ein Glückskind ist sie“ (S. 25). Trotzdem bleibt Erika unglücklich. Der ganze materielle Reichtum macht sie nicht froh. „Sie fragt, ob es Glückskinder gibt, die nicht glücklich sind. [Die Hexe antwortet:] Das wäre bloße Launenhaftigkeit, Undank wäre es sogar, so dumm ist wohl niemand, unglücklich zu sein als Glückskind“ (S. 25). Der Wortwechsel impliziert deutlich die Kritik an einer am Konsum orientierten Gesellschaft. Die Botschaft lautet: Verwöhnte und „materialisierte“ Kinder sind trotzdem traurig, Geld allein macht nicht glücklich. Appelliert Erica Lillegg wie Michael Ende an die Leserschaft, in der postmodernen Welt die zeitlosen, immateriellen Werte nicht zu vergessen; sich nicht an Konsum, Macht und Geldgier zu verkaufen?

Auch die Werbewelt, die mit Schein und Sein spielt, wird vom Erzähler kritisch beäugt. Als Erika einmal der Ausbruch aus ihrem goldenen Käfig gelingt, sieht sie in der Stadt ihr Konterfei auf zahlreichen Plakaten abgedruckt. Zunächst erkennt sie sich selbst nicht wieder in dem perfekt geschönten Gesicht. Als sie beobachtet, dass die Leute um sie herum sie nicht mit den Plakaten in Verbindung bringen, hinterfragt sie den Sinn der Werbung: „Die anderen aber erkennen sie überhaupt nicht. Wozu soll er dann gut sein, dieser Wald von Gesichtern?“ (S. 34). Bei Frau Hexe fühlt sich Erika wie „eine gefangene Prinzessin“ und schilt sich im gleichen Atemzug als undankbar. Der Schrei nach Freiheit des Papageis Mohamet (dem Aufpasser von Frau Hexe), steht stellvertretend für den nie ausgesprochenen Herzenswunsch Erikas: „Lass mich aus! Ich will frei sein!“ [...] Was für ein Elend! Besser als sie hat es der Spatz da draußen, er hat Flügel, kann davonfliegen“ (S. 40).

Eine Helferfunktion kommt dem alten Mann zu, der Erika auffordert, ihm zu folgen und ihr damit zum ersten Mal den Anreiz gibt, sich in einem größeren Radius außerhalb ihres "Zuhause" zu bewegen. Als Erika den Mann durch die halbe Stadt verfolgt und ihn endlich erreicht, schenkt er ihr einen Fisch mit der Bemerkung, er sei für ihre Katze. Der Alte verkörpert somit die Erinnerung an ihr altes Zuhause und appelliert an Erika, Kind zu bleiben: „Kinder wollen immer erwachsen sein. Sie wissen nicht, was sie sich

damit wünschen. Sei froh, dass du noch ein Kind bist, kleine Erika“ (S. 36). Der Papagei Mohamet achtet streng darauf, dass Erika sich nicht an ihre Kindheit erinnert. Der Gedanke an ihren Bruder oder ihre Katze nämlich fungiert als fantastische Schwelle, durch die sie wieder in ihr altes Leben zurück gelangen kann. Sobald Erika beginnt, sich zu erinnern, was sich stets mit Kopfschmerzen ankündigt, versetzt Frau Hexe sie in Schlaf. Erst der Einbruch eines fantastischen Elements aus Erikas altem Leben motiviert sie, davonzulaufen und sich zu erinnern. Eines Tages blickt Erika aus dem Fenster und sieht an den Pappeln Dukaten hängen. Frau Hexe antwortet missmutig, das seien ganz normale Herbstblätter. Doch Erika ist fasziniert. „Weit und verlockend liegt draußen das Land“ (S. 58). Sie geht ins Freie. Als Frau Hexe sie aufzuhalten versucht, läuft sie so schnell sie kann querfeldein. Das erweist sich als nicht so einfach, da ein Sturm, den sie auf Frau Hexe zurückführt, ihr das Atmen erschwert. Doch nun zum zweiten Mal (ein erster Schritt war die Verfolgung des alten Mannes) den Schritt in die Freiheit unternommen, lässt sie sich nicht mehr aufhalten. Auf dem Weg kommt ihr die Erinnerung an ihr früheres Leben. Sie weiß, dass sie nicht immer allein war und etwas suchte. Schließlich erreicht sie das Heidefeld, wo sie auf ihren Bruder trifft, der auf dem Bauch liegend ihren Namen ruft.

Anders als seine Schwester gelangte Erik in der neuen Welt nicht zu Anerkennung. Er verhält sich anders als die Jungen in seinem Alter; ist nicht so hart und skrupellos wie sie. Er kann weder Tiere noch Diener schlagen, auch wenn ihm Hunar eintrichtert, es zu tun. Am liebsten hätte er eine Schwester mit roten Haaren wie er selbst, weil niemand ihn versteht. Prompt lernt er ein Mädchen kennen. Allerdings hat die blonde [!] Brann es auf den Thron abgesehen. Sie schließt mit Erik Freundschaft und beide verloben sich. Erik lernt das Kämpfen, als plötzlich ein fremdes Volk bei ihnen strandet, mit einem zweiten Erik den Roten. Eriks Leute und die Fremden beschließen, dass die Herrschaft dem „Würdigeren“ zufällt. Der andere Erik stellt sich als Großmaul und grobschlächtiger Kerl heraus. Da es Brann nur um die Königswürde geht und sich der fremde Erik besser in die Gesellschaft einfügen kann, entscheidet sie sich schließlich gegen Erik. Als Erik sich in einem Zweikampf mit dem Neuankömmling schlagen soll, beschließt er zu fliehen. Er setzt sich auf sein Pferd, das ihn auf eine Heide bringt. Erik sieht sich um und hat das Gefühl, er wäre gerettet, wüsste er nur den Namen des Krautes zu seinen Füßen. „Und endlich weiß er ihn. Er fällt auf die Knie, drückt das Gesicht ins blühende Kraut und ruft: Erika“ (S. 118).

Beide Geschwister erzählen nach ihrer jeweiligen fantastischen Reise, sie hätten seltsam geträumt. Beide sind verändert. Die Zwillinge erinnern sich, dass sie die Katze suchen wollten und gehen nach Hause. Auf dem Weg sehen die Leute ihnen nach. Die Entwicklung von Erika und Erik wird in der Außensicht, wiederum im Wortwechsel der Dorfbewohner, gespiegelt:

Wie ernst sie sind, der Bub und das Mädcl. Gar nicht wie Kinder. Und, seltsam, man könnte meinen, sie seien gewachsen in der kurzen Weile, während sie ihre Katze suchten. (S. 121)

Traumreise als Realitätsbewältigung

Der Schluss der Traumerzählung ist besonders interessant konstruiert. Die Katze, die Handlungsauslöser war, wird nun zum Erkenntnisträger. „Käme sie nur wieder! Dann würden wir nie mehr vor ihr reden von Davonlaufen und Abenteuern,“ (S. 121) sagt Erika zu ihrem Bruder. Die Zwillinge haben offensichtlich genug von Abenteuern. Sie sind „geheilt“ von der Realitätsflucht. Ihre beiden Reisen – gleich, ob sie nun nur geträumt oder wirklich erlebt sind – hatten kompensatorischen Charakter. Die Geschwister konnten in den Abenteuern ihr alltägliches Leben und dessen Defizite aufarbeiten. Beide haben ihren kindlichen Egozentrismus und ihre Allmachtsvorstellungen überwunden:¹⁷¹ Erik, indem er seine Omnipotenzvorstellung im Traum ins Extrem gesteigert sah und unerträgliche Verlassenheit spürte; Erika, weil ihre Omnipotenzvorstellung im Traum an der harten Wirklichkeit scheiterte. Beide Traumgeschichten leiteten einen Reifungsprozess ein. Indem Erika und Erik ihr Wunschleben durchlebten, konnten sie sich mit ihrem Alltag aussöhnen. Diese Versöhnung mit der Realität gibt die Katze in einer moralischen Kommentierung des Geschehens:

„Ich bin doch eine kluge Katze und weiß, dass Davonlaufen und Abenteuer lange nicht so zuträglich sind wie das Schälchen warmer Milch, das ihr mir jetzt gleich anbieten werdet.“ (S. 121)

Ein bekannteres Beispiel eines solchen Selbstfindungsprozesses in der Kinder- und Jugendliteratur bietet die Figur des Bastian in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979). Gerhard Haas u.a. stellen hierzu fest, dass die Figur Bastian mit der Reise in die Traum- und Bilderwelt einen Reife- und Selbstfindungsprozess erfährt.¹⁷² Die Kinder

¹⁷¹ Vgl. Reinbert Tabbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 2000, S. 187-200; hier S. 194.

¹⁷² Vgl. Gerhard Haas/Göte Klingberg/Reinbert Tabbert: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Kinder- und Jugendliteratur*. Ein Handbuch. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. v. Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam 1984, S. 267-284; hier S. 276.

Erika und Erik tragen ihre Lebenswünsche in sich. Wenn sie auch sehr unrealistischer unwahrscheinlich anmuten, so geben sie gerade aufgrund des utopischen Charakters alltägliche kindliche Gedanken wider. Anna Krüger bescheinigt besonders Kindern, die vernachlässigt werden, eine Flucht in Fantasiewelten, in denen alles möglich erscheint, was ihnen in ihrer realen Welt verwehrt bleibt:

Fantasiebegabte Kinder entwickeln dabei ihrem Alter gemäße Bilderfolgen. Sobald sie sich zurückgesetzt oder benachteiligt fühlen – und noch mehr, wenn sie es auch sind – erfinden sie Figuren, mit denen sie wie mit lebendigen Wesen umgehen.¹⁷³

Diese Realitätsflucht dient auch Erika und Erik ganz konkret. Sie hilft den Geschwistern, wie Krüger schreibt, aus „ihrer schwierigen Lage“ herauszukommen.¹⁷⁴ Auch die Geschwister Erika und Erik haben nach ihren Abenteuern zu ihrem Gleichgewicht zurückgefunden.

Rezeption zu Erika und Erik

In TueB beurteilt von österreichischer Seite her Joachim Piber, dass die Geschichte „kindgemäß und kunstvoll“ dargestellt werde. Die Figurenzeichnung sei „äußerst differenziert“, „die Liebe zum Detail [...] überzeugend.“ Die „Verknüpfung von Märchenmotiven mit der Realität“ gäbe der Erzählung eine besondere Note.¹⁷⁵ Nowak übermittelt, dass Erica Lillegg die Idee zu dieser Geschichte lange mit sich herumtrug.¹⁷⁶

Laut den von Nowaks dargestellten Briefen legt Erica Lillegg eine Art Weltflucht an den Tag. So möchte sich die Autorin ob der schlechten Nachrichten, den „Katastrophen und Massaker[n] in der ganzen Welt“ „am liebsten die Decke über den Kopf ziehen und nix mehr hören.“¹⁷⁷ Gundel Mattenklott beurteilt das letzte Werk Erica Lilleggs autobiografisch¹⁷⁸, im Sinne eines Wunschbildes von Kindheit, dass in das Erzählte hinein getragen wird. Zumindest im Namen Erika und in deren Berufswunsch sind Parallelen zu entdecken. Wie ihr Charakter Scarlet wollte Lillegg Schauspielerin werden, was ihr durch den einsetzenden Zweiten Weltkrieg verwehrt blieb. Weit interessanter als die autobiografischen Bezüge sind jedoch die eben zitierten Aussagen über eine Weltflüchtigkeit, die in Erika und Erik ihre zentrale Ausgestaltung in der Traumhandlung findet.

¹⁷³ Vgl. Anna Krüger: Wunschträume der Kinder als Motive phantastischer Geschichten. In: *Gebt uns Bücher - gebt uns Flügel*. Oetinger Almanach. Bd. 3. Hamburg: Oetinger 1965, S. 47-56; hier S. 49.

¹⁷⁴ Vgl. Krüger 1965, S. 49.

¹⁷⁵ Vgl. Ingomar Piber: Erica Lillegg - Erika und Erik. In: *TueB 3/1989*, S. 55.

¹⁷⁶ Zit. n. Nowak 2008, S. 64.

¹⁷⁷ Zit. n. Ebd., S. 65f.

¹⁷⁸ Gundel Mattenklott: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*. Stuttgart: Metzler 1989, S. 40.

III. Fantastische und komische Elemente

1. Zwischen Märchen und Fantasy

Bereits in ihrer Geschichtensammlung *Jakob war ein Schusterjunge* (1948) fügt Lillegg fantastische Elemente¹⁷⁹ der sonst dichten Märchenhandlung hinzu. Die Geschichte vom Jungen Friedl erzählt von einem Schüler, der sich vom Nachsitzen wegträumt und auf einer Insel landet, wo er den kegelförmigen Bewohnern eine wichtige Gesetzesrolle aus dem Meer fischt. Unwillkürlich fällt ihm ein, dass er ja noch eine Strafarbeit schreiben muss und fliegt auf einer Fliege zurück ins Klassenzimmer. Dort entdeckt er erfreut, dass seine Arbeit bereits erledigt wurde – ein Motiv, das in *Vevi* fortgesetzt wird. Erica Lilleggs Erzählen befindet sich zwischen Märchen und fantastischem Roman. Ernst Seibert sieht die besondere Fähigkeit der Autorin darin, dass sie „zunächst den Märchentönen anschlügt“, dann aber durch Konfrontation mit der Wirklichkeitsebene¹⁸⁰ das Mythische des Märchens in Frage stellt. Erica Lillegg vermischt einzelne Merkmale der Genres zudem mit komischen Elementen, was ihrem kinder- und jugendliterarischen Werk eine eigentümliche und reizvolle Note gibt. Wie genau dieser Stilmix im Gesamtwerk und exemplarisch in den analysierten Büchern zum Tragen kommt, wird im Folgenden ausgeführt.

Anfang der 50er Jahre führte die deutsche Jugendliteraturkritikerin Anna Krüger den Begriff der „fantastischen Abenteuergeschichten“ ein, mit dem sie eine eigenständige Form von bislang dem Märchen zugeordneten Texten beschrieb.¹⁸¹ Sie formulierte das einfachste Merkmal der fantastischen Geschichte: die Theorie der zwei Welten¹⁸², nach der im fantastischen Text Wunder und Wirklichkeit gegenübergestellt werden. Noch 1961 hatte Bettina Hürlimann Probleme, die sich neu formierende Erzählform (der Be-

¹⁷⁹ Im Folgenden werden nur die für Lilleggs Werke relevanten Gattungsmerkmale aufgeführt.

¹⁸⁰ Diese Konfrontation mit der Wirklichkeitsebene bezeichnet Seibert als „Travestie“ (vgl. Seibert 2005, S. 170).

¹⁸¹ Anna Krüger: Das fantastische Jugendbuch. *Jugendliteratur* 6/1960, S. 343.; S.a. Angelika Nix: *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Zur Entstehung der phantastischen Erzählung in der schwedischen Kinderliteratur*. Freiburg: Rambach 2002, S. 19. Richard Bamberger dagegen setzt 1950 die fantastische Erzählung noch mit dem Märchen gleich. Vgl. Richard Bamberger (Hg.): *Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde. Leseunterricht. Literaturerziehung*. Wien: Verlag Jugend und Volk 1965, S. 142-150; hier S. 150.

¹⁸² Dazu s.a. Heinrich Kaulen: Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends in der phantastischen Literatur. In: *Anderswelten in Serie*. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Tutzingen in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen vom 21. bis 23. Juni 2002. Hrsg. v. Roswitha Terlinden und Hans-Heino Ewers. Tutzingen: Evangelische Akademie 2003, S. 34.

griff fantastische Literatur fällt nicht) en détail zu beschreiben. Hürlimann ordnet das Genre irgendwo zwischen Nonsens und Wirklichkeitsdarstellung ein.¹⁸³ Seit den 60er Jahren haben sich die Theorien zur Fantastik stetig weiterentwickelt. Der Diskurs darüber, was Fantastik sei und welche Definitionen gelten, ist unübersichtlich. Peter Hunt bringt dies auf den Punkt:

The literary or compound term 'high fantasy' is enormously evocative, and like most evocative terms, it is pluralistic in meaning and, therefore, difficult to pin down with a neat or precise definition.¹⁸⁴

Fantastische Elemente¹⁸⁵ in Lilleggs Erzählungen sind die fantastische Reise in andere Zeiten und an andere Orte¹⁸⁶, der Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart¹⁸⁷, sowie andere Welten und Gäste aus dem Unbekannten.¹⁸⁸ Der Literaturwissenschaftler Bernhard Rank unterscheidet zwischen zwei großen Gruppen von Fantastik.¹⁸⁹ Die eine speist sich aus dem Kontrast zwischen der „Welt des Möglichen und des Unmöglichen“, die andere stellt Mögliches und Unmögliches problemlos nebeneinander.¹⁹⁰ Zu dieser zweiten Gruppe zählen die fantastischen Werke Lilleggs. Auch Lilleggs Charaktere nehmen die fantastischen Elemente als selbstverständlich an. Feuerfreund bspw. wundert sich nicht darüber, dass seine Katze sprechen kann, Vevi stellt die kommunikationsstarke Maus keineswegs in Frage. Erika und Erik können sich in der Anderswelt nicht einmal mehr an ihr altes Leben erinnern. Lillegg spielt mit dem sogenannten Verfremdungseffekt, einem Perspektivenwechsel, wie Brecht ihn perfektioniert hat. Die österreichische Autorin und Zeitgenossin Lillegg, Vera Ferra-Mikura, verglich die fantastische Handlung mit einem Schachbrett realer und irrealer Felder.¹⁹¹ Ihre Vorstellung,

¹⁸³ Bettina Hürlimann: *Europäische Kinderliteratur in drei Jahrhunderten*. 2. erw. Aufl. Zürich: Atlantis 1962. S. 164.

¹⁸⁴ Peter Hunt (Hg.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London and New York: Routledge 1996, S. 303.

¹⁸⁵ Vgl. Haas, Gerhard/Klingberg, Göte/Tabbert, Reinbert: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Hrsg. v. Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam 1984, S. 267-284.

¹⁸⁶ Vgl. Vevi; *Feuerfreund; Erika und Erik*.

¹⁸⁷ Vgl. *Erika und Erik*.

¹⁸⁸ Vgl. Vevi, *Feuerfreund; Erika und Erik*. Die Conclusio v. Haa, Klingberg und Tabbert, fantastische Literatur diene dem Zweckfreien und sei „Ersatz für verweigerte Realität“, trifft auch auf *Erika und Erik* und *Vevi* zu.

¹⁸⁹ Vgl. Bernhard Rank: *Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen und Unterscheidungen*. <http://www.ph-heidelberg.de/wp/rank/fantastik/download/thesen.pdf> [Stand März 2004], S. 220. Vgl. Kaulen 2003, S. 34. Rank und Kaulen stellen heraus, dass von Fantastik sinnvollerweise erst dann gesprochen werden sollte, wenn diese im Gesamttext dominiert. Das Märchen und die fantastische Erzählung fielen bereits in diese Kategorie

¹⁹⁰ Rank 2004, S. 223. S.a. Gerhard Haas: *Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2003, S. 24. Ebenso definiert Seibert Lilleggs Methode der fantastischen Darstellung als „reibungseloses aber spannungsgeladenes Ineinanderfließen von realem und irrealen Zustand“ (Seibert 2005, S. 87).

¹⁹¹ Vgl. Bamberger 1965, S.142.

dass der Autor willkürlich mal in das eine, mal in das andere Feld springen könne, beschreibt treffend die fantastische Gestaltung Lilleggs, bei der fantastische Episoden und realistisch beschriebenen Handlungen ineinandergreifen.

Im Roman *Feuerfreund* changieren Wirklichkeit und Fantasie besonders in der zweiten Hälfte des Buches miteinander. Mal sprechen die Tiere, mal werden sie so geschildert, als könnten sie es nicht. Der Wechsel in die fantastische Welt – hier ein Höhlengang nach China – markiert den Höhepunkt von Feuerfreunds Reise. Dieser Grenzübertritt zwischen realistischer und fantastischer Welt wird fachlich als fantastische Schwelle bezeichnet und dient laut der Literaturwissenschaftlerin Emer O' Sullivan „als Schleuse bzw. Umsteigepunkt zwischen Primär- und Sekundärwelt“.¹⁹² So mutet auch die Reise Feuerfreunds zur sonderbaren alten Frau grundsätzlich sehr realistisch an, als sich ihnen plötzlich die fantastischen Fantasmen in den Weg stellen. Auch in *Erika und Erik* spielt der Erzähler mit den Welten. Auf der Suche nach der Katze Min-Min gelangen die Kinder an den von Pappeln gesäumten Dorfausgang. Erika entdeckt, dass die Pappeln Goldstücke tragen. Erst an dieser Stelle bricht das Fantastische in die Erzählung ein. Die Zwillinge wundern sich nicht über die (unrealistischen) Goldstücke an den Bäumen.

Auf den ersten Blick bedient sich Erica Lillegg in ihren Erzählungen *Erika und Erik* und *Feuerfreund* an Märchenmotiven. Dafür sprechen die Schwarzweiß-Zeichnung der Figuren, die eindeutig böse und gute Charaktere voneinander unterscheiden hilft¹⁹³ und Märchenelemente wie Zauberer, Hexen und eine unheimliche Landschaft. Trotzdem lernt der Leser Feuerfreunds Welt zunächst als realistisch kennen. Auch Erika und Erik starten in einer realistischen Umgebung ihre fantastische Reise in die Vergangenheit (Eriks Wikingerabenteuer) bzw. in die „künstliche“ Bühnenwelt (Erikas Schauspielerleben), sodass hier nicht mehr von einer reinen Märchenhandlung gesprochen werden kann. Hexen und Zauberer können in Lilleggs Werken unterschiedliche Ausgestaltungen annehmen. In *Erika und Erik* sind sie durchweg böse und durchtriebene Gestalten, die nur auf die Zerstörung ihrer Gefangenen bedacht sind. In *Feuerfreund* kommt ihnen neben dieser zerstörerischen Eigenschaft¹⁹⁴ aber auch heilende und belustigende Funktion zu. Neben den zerstörerischen Figuren wie den Zauberern in Gestalt der Hand und des Fußes treten auch positive magische Figuren auf. Die sonderbare alte Frau etwa

¹⁹² Vgl. O' Sullivan 2003, S. 188f.

¹⁹³ So wird bspw. der boshafte Junge Jokl in *Feuerfreund* als groß, dick und dumm vorgestellt. Auch Frau Hexe und Ungar in *Erika und Erik* werden als durchweg negativ beschrieben.

¹⁹⁴ Der Wind erschwert den Freunden das Weitergehen: „Hi, hi, hi, denkst du noch an deinen Mohrenkopf?“ heulte der Wind. „An den schönen, schwarzen Mohrenkopf, hi, hi, hi?“ „Feuerfreund war ganz perplex über diese boshafte Stimme, fast hätte er sie für die von Matz gehalten“ (S. 31).

zeigt Feuerfreund den Weg und rettet die Freunde vor dem Hungertod, als diese vor ihrem Haus erschöpft zusammenbrechen. Die Hexen auf dem Bahnsteig dienen der Belustigung des Lesers: So kann die Hexe, die Feuerfreund und seine Freunde verfolgt, nicht mehr auf ihrem Besen zurückreiten, weil ihr der Zauberspruch entfallen ist. Auch in *Vevi* verkörpert die Wurzel Helferfigur und Zerstörer in einem. Die Wurzel ist durch und durch magisch. Und obwohl sie stetig zum bösem Wesen verkommt, hilft sie Vevi anfangs bei den Schulaufgaben.

Symbolisch stehen die mythischen Figuren in Lilleggs Erzählungen für den Kampf zwischen Gut und Böse, wobei der Unterschied im Kampfort besteht. Vevi muss sich mit dem Wurzelmädchen sowohl in der äußeren Welt als auch innerlich als Anteil ihres Selbst auseinandersetzen. Frau Hexe und der Zauberer Hunar in *Erika und Erik* stehen ausschließlich für das personifizierte Böse der äußeren Welt. Bei *Feuerfreund* kommt das Böse ebenfalls von außerhalb und findet sich in Reinform vor allem im Wind.

Surreale Merkmale im fantastischen Erzählen Erica Lilleggs

Hass u.a. beschreiben die „mythische und die surreal-komische Erzählung“ als eine verdrehte, verkehrte Welt, die vom realen und dem Leser vertrauten Umfeld umgeben ist.¹⁹⁵ Diese „verrückte Welt“ begegnet dem Leser in *Feuerfreund*, als die Freunde auf die sonderbare alte Frau treffen. Während in dieser Abenteuergeschichte eher mythische Figuren und Episoden erzählt werden, ist die Gestaltung in *Vevi* vollkommen surreal. Tiere können sprechen. Vevi erhält die Zauberwurzel und Unterstützung von einer Maus, ein Polizist möchte sich mit der Belohnung für Vevis Verhaftung¹⁹⁶ eine Tante kaufen; einem Marienkäfer werden die Punkte auf seinem Rücken gestohlen usw. Es gibt einiges an surrealem Erzählen in *Vevi*. Eine rein surreale Begegnung ist die zwischen Vevi und ihrer Doppelgängerin. Nach Elisabeth Frenzel charakterisiert den Doppelgänger die physische Ähnlichkeit mit einer zweiten Person.¹⁹⁷ Mit Blick auf *Vevi* fragt man sich, ob sich die Ereignisse um das Wurzelmädchen nur in ihrem Kopf ab-

¹⁹⁵ Vgl. Haas/Klingberg/Tabbert 1984, S. 271f.

¹⁹⁶ Im zweiten Teil des Buches wird Vevi während der Verfolgungsjagd auf das Wurzelmädchen von Polizisten verhaftet, die sie mit dem Wurzelmädchen verwechseln. Sie verbringt eine Nacht im Gefängnis und wird am nächsten Tag von Christian abgeholt, der die kranke Isabella in Paris besucht hatte.

¹⁹⁷ In fachliterarischen Beiträgen interpretieren unterschiedliche Autoren das Doppelgängermotiv einheitlich als Ich-Spaltung:

Vgl. Gero von Wilpert (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.

Vgl. Anna Krüger: Das fantastische Buch. In: *Jugendliteratur* 6/1960, S. 343-363.

Vgl. Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. Aufl. Stuttgart: Kröner 1999.

spielen oder das Wurzelmädchen als tatsächlich existierendes Wesen zu verstehen ist. Und wenn es als real zu verstehen ist, lebt es von Vevi getrennt, sieht aber genauso aus wie diese oder ist es ein und dieselbe Vevi, die wie die Doppelfigur in Robert Luis Stevensons *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* ihre verschiedenen Seiten auslebt?

Würde Vevi die Wurzel und alle fantastischen Begegnungen träumen, müsste sich das Bild des am Schreibtisch sitzenden Mädchens als Trugbild herausstellen. Das tut es, denn als Vevi das Zimmer betritt, sieht sie nur die Wurzel auf dem Stuhl liegen. Das Mädchen aber ist verschwunden. In weiterer Konsequenz müsste Vevi dann feststellen, dass die Hausaufgaben nicht gemacht sind. Die Aufgaben aber sind bearbeitet und wer außer die sich in Vevis Ebenbild verwandelte Wurzel sollte dies bewerkstelligt haben? Die Tante als Verursacher kann aufgrund ihres Charakters ausgeschlossen werden, es bleibt nur Vevi selbst. Diese jedoch befand sich den ganzen Tag außerhalb ihres Zimmers und hasst Schulaufgaben. Selbst wenn Vevi ihren Ausflug nur geträumt und die Aufgabe tatsächlich selbst gelöst hat, gibt es Beweise dafür, dass sie draußen war: ihre Schürze weist ein Loch auf, das sie sich beim Erklettern eines Baumes gerissen hat. Der Leser wird nach dieser fantastischen Episode damit allein gelassen, wie er den Text nun einordnen soll. Vevis Gespräche mit den Tieren erscheinen notfalls noch glaubhaft, da Kinder eben mit Gegenständen spielen, ihnen im Spiel eine eigene Persönlichkeit zugestehen und sie als lebendige Spielkameraden ansehen. Die Gestalt des Wurzelmädchens jedoch bleibt ambivalent.

Da der Erzähler von Anfang an markiert, dass es als eigenständiges Wesen existiert und von allen Figuren gesehen wird, erklärt sich der Leser Vevis Doppelgängerin – rein logisch – als keine rein imaginierte Figur, sondern als eine durchaus eigenständige (von Vevi getrennte) Person.¹⁹⁸ In diesem Fall wäre das Wurzelmädchen keine Projektion, sondern ein sich vermenschlichendes fantastisches Wesen wie Pinocchio. Dennoch vermitteln mehrere Textstellen, dass es sich bei beiden Vevis um die gleiche Person handelt. Erica Lillegg selbst verrät, wie das Wurzelmädchen einzuordnen ist: „Vevi muss ihr zweites Ich, das Wurzelmädchen, das ja nur die figürliche Darstellung ihrer zerstörerischen Instinkte ist, überwinden.“¹⁹⁹ Vevi versinnbildlicht nach Lillegg also das unbewusste zweite Ich²⁰⁰ – einen Doppelgänger-Typus, der in der Romantik aufkam.²⁰¹

¹⁹⁸ Vgl. Krüger 1959, S. 491.

¹⁹⁹ Vgl. Brief 1961, ÖLA.

²⁰⁰ Vgl. Frenzel 1999.

Lillegg spielt mit Schein und Wirklichkeit. Der Beschaffenheit des Wurzelmädchens ist trotz dieser Erklärung rein logisch nicht beizukommen. Es ist eine fantastische Konstruktion, die über den Erfindungsgeist eines R. L. Stevenson bei der Konstruktion von Dr. Jekyll and Mr. Hyde weit hinausgeht. Die Darstellung der Doppelung verwirrt den Leser – die Erzählung bleibt eine surreale Angelegenheit.²⁰²

In seinem Sachwörterbuch ordnet Gero von Wilpert den Surrealismus zwischen 1919 und 1944 ein. Die neue Bewegung charakterisiert die Überwindung des Einfach-Realen, des Logisch-Rationalen und der traditionellen Vorstellungswelt unter anderem durch Bewusstseinsweiterung im Sinne von Freuds Psychoanalyse. 1928 setzte der französische Surrealist Breton das wesentliche Element seiner Bewegung fest, indem er die Sprache der Bilder mit der Sprache des Wortes gleichsetzte. Wesensmerkmal des Surrealismus sind automatische Verfahren - ein vom Unbewussten getriebenes Schreiben. Nach Breton sollen Wörter oder Bilder aneinandergereiht werden wie sie einem gerade in den Sinn kommen.²⁰³ So findet sich auch in Lilleggs Schaffen eine sehr bildhafte Sprache, die sich in fantasievollen und mythischen Namen ausdrückt²⁰⁴ und metaphorische Dialoge²⁰⁵ und mythisch aufgeladene Landschaften²⁰⁶ entwirft.

Lilleggs kinder- und jugendliterarisches Werk auf surrealistische Einflüsse zurück zu verfolgen liegt nahe. Sie war mit einem Mann verheiratet, dessen surrealistische Werke für den Surrealismus in Österreich seit 1945 von prophetischer Bedeutung waren.²⁰⁷ Edgar Jené lebte zwischen 1924 und 1928 in Paris, wo er mit der surrealistischen Bewegung in Berührung kam. In Wien luden Jené und Lillegg zu Diskussionsrunden ein,

²⁰¹ Vgl. Ebd. Das Motiv des Doppelgängers als ein physische Gestalt angenommenes Ich findet sich in zahlreichen Werken der Weltliteratur wieder, bspw. in Jean Pauls *Siebenkäs* (1796/97) und Chamisso Gedicht *Die Erscheinung* (1828). In *Siebenkäs* treten Doppelgänger auf, die ihre Namen austauschen. Chamisso lässt ein zweites Ich seinen Doppelgänger aus dem Haus werfen. In Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) spielt der Alpenkönig in der Gestalt des Rappelkopfes diesem seine Fehler vor. Seit Freuds Werken *Traumdeutung* (1900) und *Psychopathologie des Alltagslebens* (1901) wurde das Doppelgänger-Motiv vermehrt psychologisch dargestellt

²⁰² Vgl. Daemmrich 1995, S. 15.

²⁰³ Vgl. Fiona Bradley: *Kunst Basics. Surrealismus*. Dt. Ausgabe. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001. S. 20.

²⁰⁴ Z.B. die Namen Feuerfreund, Männchen, der Dichter, der Sandmann, die Puppenmacherin.

²⁰⁵ Vgl. *Scarlet, Vevi*.

²⁰⁶ Vgl. *Feuerfreund, Erika und Erik*.

²⁰⁷ Vgl. Mandl 1964, ÖLA: „Dieses Schreiben soll ihnen meine besten Glückwünsche zur Vollendung des 60. Lebensjahres übermitteln und Sie in der Überzeugung bestärken, dass sie trotz langer Abwesenheit in der Heimat nicht vergessen sind. Sie haben mit Ihren Bildern schon frühzeitig einem Stil, der bei größtmöglicher individueller Freiheit stärkster geistiger Aussage Raum bietet und später als Surrealismus Bedeutung erlangt hat, den Weg bereitet. Viele namhafte österreichische Künstler verdanken Ihnen die wertvollsten Anregungen für ihr eigenes Schaffen. Ich hoffe, dass die Zukunft Ihnen neue Erfolge bringen wird und grüße Sie herzlich.“

zu denen auch die Maler Rudolf Hausner, Wolfgang Huttner und Ernst Fuchs gehörten, die sich später zur Wiener Schule des fantastischen Realismus formierten. Jenés Atelier beherbergte eine ganze Bibliothek mit nahezu allen in Paris erschienenen surrealistischen Veröffentlichungen.²⁰⁸

Lilleggs Werk vereint die verschiedenen Formen des surrealistischen Verfahrens. Es finden sich Dialoge, die an Bretons automatische Textproduktion erinnern. Zahlreiche Episoden, die weder rein logisch erklärbar noch einfach strukturiert sind, gleiten ins traumhaft Bildliche hinüber, wie etwa der Kugelflug auf der „dicken Berta“ in Vevi. Dieser Ausflug auf der Kugel ist die merkwürdigste Episode in der Geschichte.

Die „dicke Berta“ ist eigentlich eine Köchin auf einem Bauernhof, die Vevi für eine Nacht während ihrer Reise verpflegt. Vevi assoziiert sie sofort mit der dicken Berta, der Kanone aus dem Ersten Weltkrieg, von der ihr Christian immer erzählt hat. Vevi hofft, dass Berta sie nach Paris schießen kann, da der Weg zu Fuß weit ist. Tatsächlich besucht die „dicke Berta“ sie des Nachts und verspricht, ihr zu helfen. Als Vevi von Paris träumt, hört sie einen Knall. Die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmen. Sie spürt einen Luftzug und fragt sich, ob sie träumt. Vollständig erwacht, sieht sich Vevi auf einer sprechenden Kugel sitzen. Die Kugel hebt einen schrillen Gesang an und unternimmt einen Abstecher zu ihrer Familie. Dort sieht sich Vevi von lachenden Kugeln umgeben, die sie mit ihrem Lachen anstecken. Alle lachen und können nicht mehr aufhören. In die enthemmte Atmosphäre hinein stapft eine ernste Kugel zu ihnen und fragt, ob denn schon wieder Krieg sei und Vevi die Kugeln holen komme (vgl. S. 59-67).

Laut Seibert ist die fantastische Erzählung in Österreich eine kritische Reaktion auf die traditionelle Kinderliteratur. Nach Seibert hat das fantastische Genre in Österreich andere Wurzeln als in Deutschland. Während die Fantastik in Deutschland auf das romantische Kindheitsbild zurückginge, stehe sie in Österreich in österreichischen Traditionen wie dem Wiener Volkstheater oder ein durch Elias Canetti geprägtes Wechselspiel von Verlegenheit und Überlegenheit. Auch skurrile Werke eines Fritz von Herzmanovsky-Orlando sowie Elemente des fantastischen Realismus seien typische österreichische Traditionen, die sich in der österreichischen Fantastik wiederfänden. Die fantastische Literatur in Österreich sei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „Nebenschauplatz

²⁰⁸ Vgl. Nowak 2008, S. 73-88.

der Bewegung des Surrealismus“ gewesen.²⁰⁹ Besonders das scheinbar Heitere ist nach Seibert ein typischer Zug der österreichischen fantastischen Kinderliteratur.²¹⁰ Auf die komische Erzählweise, die sich in Lilleggs Œuvre als ausgeprägtes Stilmittel erweist, wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

2. Doppeldeutigkeit – Situationskomik – Nonsens

In den 50er und 60er Jahren hatte nach Gabriele Czech Komik in der Kinderliteratur einen hohen Stellenwert. Diese Entwicklung war mit der Auffassung von einer autonomen Kindheit verbunden.²¹¹ Wie Gabriele Czech und Hans-Heino Ewers sieht auch Jenny Wozilka das Komische in einem romantischen Kindheitsbild begründet²¹², während Ernst Seibert das Komische in Lilleggs Werk auf österreichische Traditionen zurückführt, wie schon ausgeführt wurde.

Was Anna Krüger der fantastischen Literatur generell bescheinigt, passt im Besonderen auf Erica Lilleggs Erzählen: „In der Tat wird die Atmosphäre der fantastischen Geschichten von der Heiterkeit und der Beschwingtheit des Humors weitgehend mitbestimmt.“²¹³ Das kinder- und jugendliterarische Werk von Erica Lillegg weist verschiedenste Formen der Komik auf. Es reicht von Situationskomik über Figurenkomik bis hin zur Ironie, doppelsinnigen Aussagen und Nonsens. Lillegg entwirft Episoden, die grotesk und surreal, ja geradezu absurd anmuten und laut Seibert auf österreichische Traditionen zurückzuführen sind.²¹⁴ Im Weiteren werden die verschiedenen komischen Merkmale in Handlung und Sprache der analysierten Werke dargestellt und mit anderen Werken Erica Lilleggs verglichen, sofern es sich anbietet.

²⁰⁹ Vgl. Seibert 2001/2002, S. 85.

²¹⁰ Vgl. Seibert 2005, S. 442ff.

²¹¹ Vgl. Gabriele Czech: *Komik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 2. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000. S.862-887, hier S. 862.

²¹² Vgl. Jenny Wozilka: *Komik und Gefühl in der Kinderkultur*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2005, S. 63.

²¹³ Anna Krüger: Wunschträume der Kinder als Motive phantastischer Geschichten. In: *Gebt uns Bücher – gebt uns Flügel [=Oetinger Almanach] 3/1965*. S. 48.

²¹⁴ Vgl. Seibert 2005, S. 444. Für Ernst Seibert gibt es einen spezifisch österreichischen Sprachwitz, der u.a. auf Johann Nestroy zurückgeht: anstelle des Doppelsinns stehe der Widersinn.

Situationskomik

Das Treffen zwischen Scarlet und Fundevogel liest sich komisch-grotesk. Fundevogel fängt Scarlet vor dem Konservatorium ab und stellt sie zur Rede:

Ob es gerecht sei, dass er stundenlang im Regen stehen müsse, um mir das Taschenbuch zurückzugeben? Ob es sich schicke für ein junges Mädchen, in einem Hause mit vierzig Fenstern an der Stirnseite Unterricht zu nehmen? Ich habe die Fenster nachgezählt, es sind tatsächlich vierzig.[...] – Ich hörte ihm sprachlos zu. Dann sah ich das Taschenbuch in seiner Hand. Ich wollte es an mich nehmen. Ich wollte ihm danken und gehen. Aber er ließ es nicht los. Er schien auch nicht zu bemerken, dass ich daran zog. Ohne Unterbrechung redete er weiter. In gekränktem Tone nannte er seinen Namen, sein Alter, seine Anschrift, seine Größe, sein Gewicht, die Farbe seiner Augen, und er rollte sie nach allen Seiten, damit ich die Wahrheit nachprüfen könne, die Farbe seiner Haare, und er riss sich eines aus und hielt es mir vor die Nase. (S.54)

Wie es bei den Treffen der fiktiven Künstlergruppe zu gehen konnte (und evtl. äquivalent zu den Rezitationsabenden der Jenés), zeigt folgende Szenenbeschreibung:

Da kochte das Teewasser über und verlöschte das armselige Flämmchen. [...] Die Puppenmacherin suchte in den Winkeln nach einem Tuch, einer der jungen Maler hielt hartnäckig immer wieder ein brennendes Streichholz an den Kocher, um ihn auf diese Art zu trocknen, dabei verbrannte er sich die Finger, zuckte zusammen und stieß an den Nebestehenden, der seinerseits an den Tisch stieß. Gläser fielen auf den Boden und zerbrachen, die Puppenmacherin schrie auf und warf eine Bücherpyramide um. Zwei Burschen hatten sich gleichzeitig nach den Scherben gebückt, um sie aufzulesen und waren so heftig mit den Köpfen zusammengestoßen, dass sie halb ohnmächtig auf das Sofa torkelten und nun da lagen wie verwundete Kriegshelden. (S. 51)

Wie diese Situationsbeschreibungen der Ich-Erzählerin Scarlet finden sich in *Feuerfreund* einige komisch durchsetzte Szenen wider. Die Sprechstunde beim Doktor zwischen Feuerfreund, Männchen und dem Arzt mutet skurril an. Der Doktor hatte zunächst Männchen untersucht, dem nach der Fahrt im Aufzug so schlecht geworden war, dass sein Gesicht eine grüne Farbe angenommen hatte. Nun steht der Arzt Feuerfreund gegenüber, den er mit Männchen verwechselt. Entsetzt über dessen schwarze Gesichtsfarbe denkt er, der Junge stehe kurz vor dem Exitus, und ruft eine Krankenschwester herbei. In der Folge entsteht eine der vielen Prügel Szenen in *Feuerfreund*:

[...] darauf stürzte das weiße Fräulein herein, ergriff Feuerfreund und wollte ihn fort-schleppen. Der aber wehrte sich aus Leibeskräften, denn er wollte nicht in Krankenhaus, worauf das weiße Fräulein schrie, der Patient habe einen Anfall. Und nun kam auch der Herr Doktor gelaufen und packte Feuerfreunds strampelnde Füße, und Feuerfreund schrie und das weiße Fräulein schrie und der Herr Doktor schrie, der am lautesten, denn nun hatte Männchen sich an seine Rockschoße gehängt, um ihn daran zu hindern, Feuerfreund ins Spital zu bringen [...],so dass noch andere Leute gelaufen kamen und staunend um diesen Knäuel von Armen und Füßen herumstanden, bis sie sich auch hineinmengten und den Knäuel noch vergrößerten, so dass niemand sich mehr auskannte, welcher Arm und Fuß wem gehöre, und der Knäuel kam nicht von der Stelle, denn wenn er sich der Tür näherte, wurde er von denen, die glaubten, es wolle da jemand davonlaufen und sicher sei es ein Dieb, wieder zurückgezogen. (S. 89)



Abbildung 3: Die Katze im Milcheimer. Illustration von Franz Josef Tripp in *Peps*.

Einen heiteren Zug haben auch manche der Illustrationen, die Lilleggs Werke ausschmücken. Ein Beispiel ist nebenstehende Zeichnung von Franz Josef Tripp aus *Peps*. Sie gibt eine situationskomische Episode aus dem Buch wider, in der Peps die Katze seines Onkels in den Milcheimer wirft, weil darin eine Maus schwamm.

Absurdes - Surreales - Nonsens

Die dominierende Komikform in Lilleggs Texten ist die des Absurden bzw. Surrealen, die Hans-Heino Ewers auch unter der Komik der verdrehten Welt zusammenfasst.²¹⁵

Als eine äußerst verrückte Idee mutet der Dialog zwischen Vevi und dem Polizisten an, der ihr gerade eingestanden hat, dass er mit der Belohnung, die er für ihre Verhaftung erhält eine Tante kaufen möchte (S. 147). Sich eine Tante zu kaufen wirkt einerseits überraschend, andererseits hat der absurde Wunsch des Polizisten etwas vom Humor eines Kaspers, dessen Späße oft auf falscher Realitätswahrnehmung beruhen: Kindliche Leser werden nach dieser Passage in überlegenes Gelächter ausbrechen, da sie im Gegensatz zur Figur wissen, dass man sich Tanten nicht einfach kaufen kann.

Ein weiteres Beispiel absurder Komik ist der sprechende Blitz in *Vevi*, der überraschend aus dem Himmel fährt und Christian und Vevi hilft, die böse Wurzel zu verbrennen. Wie beim vorangegangenen Beispiel beruht die komische Färbung der Szene auf realitätsfremder Darstellung:

Ein Blitz fährt aus der blauen Sommerluft, steht nun in einer Entfernung da und schaut herüber. Er macht eine Verbeugung und sagt höflich: Ich bin der Blitz – aus heiterem Himmel, wie Sie sehen. Ich bemerkte, dass Sie im Begriff sind, ein Feuerchen zu machen. Ein solch interessantes Beginnen zieht mich immer an, da dies sozusagen eigentlich meine Beschäftigung sonst ist. (S. 177)

Von einem absurden Diebstahl erzählt ein Marienkäfer, als Vevi gerade im Gefängnis sitzt. Er vermisst seine Punkte auf dem Rücken:

²¹⁵ Vgl. Hans-Heino Ewers (Hg.): *Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim und München: Juventa 1992.

‚Gestern abend [sic!] habe ich sie [die Punkte] ausgezogen wie immer und sie neben mich gelegt. Heute früh waren sie weg. Und es waren so besonders kostbare, leuchtend rote Punkte! [...] Draußen kriecht würdevoll eine Raupe vorbei. Ihr Pelz ist mit roten Punkten geschmückt. ‚O du Räuberin!‘ schreit er, ‚wirst du sie hergeben!‘ [...] Da holt ihr der Käfer mit einem Fühler die Punkte aus dem Pelz, wischt sie sorgfältig ab und setzt einen nach dem anderen auf seine Flügel. Dann zwickt er die Raupe noch einmal ein bisschen, ‚damit du es dir merkst!‘ und kehrt hochzufrieden zu Vevi zurück. (S. 152f.)

Ein verdrehter Gedanke unterläuft Rasibus in Feuerfreund, wenn er bedauert, dass Sali keine Gans sei, weil er ihn sonst verspeisen könnte (S. 56). Verdreht ist auch der Auftrag, den die sonderbare alte Frau Feuerfreund erteilt. Er soll sich einen Aprilscherz für den Verehrer der Alten ausdenken, die sich für frühere Aprilscherze revanchieren möchte. Wenn den Freunden diese Aufgabe gelänge, verrate sie ihnen im Gegenzug, wie Feuerfreund sein weißes Gesicht wiederbekommt.

Um ein komisches Missverständnis²¹⁶ handelt es sich, als Feuerfreund zum ersten Mal auf Männchen trifft. Männchen stellt sich Feuerfreund vor und erklärt, er reise mit seinem Sekretär. Dass Männchen mit dieser Bezeichnung seinen Kater Rasibus meint und keine Person, wird vom Erzähler sehr komisch wiedergegeben. In der Begegnung der beiden Jungen wird gleichzeitig die eindimensionale fantastische Struktur des Textes durchbrochen, weil Feuerfreund sich zum ersten Mal über eine fantastische Figur wundert:

Dann öffnete er [Männchen] neuerlich die Tür und sagte zu Feuerfreund: ‚Steig du zuerst ein!‘ Feuerfreund bückte sich und schaute in den Wagen. Aber er sah keinen Sekretär, nur neben dem Führersitz einen großen schwarzen Kater. ‚Er ist fort!‘ sagte er verwundert. ‚Wer ist fort?‘ ‚Dein Sekretär.‘ ‚Aber nein, da sitzt er doch. Verbeug dich, Rasibus, du Lümmel!‘ Der Kater verbeugte sich. (S. 41)

Als die Freunde zu den Hexen an den Bahnhof kommen, werden sie von diesen verjagt. Eine von ihnen fliegt hinter den Freunden her. Sie fragt Feuerfreund, warum er denn sein schwarzes Gesicht loswerden wolle. Als Feuerfreund ihr seine Geschichte erzählt, reagiert die Hexe überraschend:

‚Junge, Junge!‘ sagte sie. ‚Wenn du so jammervoll dreinsiehst, muss ich weinen, denn ich habe ein weiches Herz.‘ Und schon brach sie in so heftiges Schluchzen aus, dass Rasibus oben auf dem Dach angesteckt wurde und herzerweichend zu miauen begann. Als Sali das hörte, fing auch er leise zu weinen an, und auch Kropffrosch rannen dicke Tränen über seine breiten Backen, worauf Männchen und Feuerfreund nicht anders konnten als in das allgemeine Schluchzkonzert einzustimmen. Sie weinten lange, einer immer lauter als der andere, bis die Hexe mit dem Besen auf den Boden klopfte und rief: ‚Genug! Damit ist ja nichts getan!‘ (S. 61)

²¹⁶ Hans-Heino Ewers (Hg.): *Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim und München: Juventa 1992.

Dieses Beispiel bewegt sich bereits auf den Nonsens zu, der eng verwandt mit der surrealistischen Komik ist. Im Nonsens werden Naturgesetze außer Kraft gesetzt.²¹⁷ Als Klassiker gilt Lewis Carrols *Alice im Wunderland*. „Den Surrealisten waren die Alice-Geschichten insbesondere wegen des Traumelementes anregendes Material.“²¹⁸ Nonsens bleibt aber nicht auf die englische Literatur beschränkt. Es ist eine internationale Gattung²¹⁹, deren Anfänge in Deutschland laut dem Literaturwissenschaftler Peter Köhler auf das 13. Jahrhundert zurückgehen.²²⁰ In *Feuerfreund* erinnert eine seltsamer Sprechchor an Nonsens. Die Freunde haben gerade beschlossen, durch den Höhlengang nach Afrika zu gehen. Sie können ihre Reise nicht mit dem Auto fortsetzen und müssen zu Fuß weiter. Nun heben die Tiere, die sich an die bequeme Art der Fortbewegung gewöhnt haben, zum maulenden Protest an. Männchen und Feuerfreund machen sie darauf aufmerksam, dass sie doch im Gegensatz zu ihnen immerhin vier statt zwei Beine besäßen. Die Tiere antworten:

„Zwei was?“ fragte Sali. „Zwei hops-hops“, sagte Kropffrosch. „Zwei schleich-schleich“, sagte Rasibus. „Zwei huschel-huschel“, fügte Sali hinzu. „Zwei Füße!“ schrie Männchen. „Füße hat er gesagt?“ fragte Sali Kropffrosch. „Füße hat er gesagt?“ fragte Kropffrosch Rasibus. „Füße hat er gesagt?“ fragte Rasibus Sali. „Ach, das kann wohl nicht gut möglich sein!“ riefen nun alle drei im Chor, worauf Männchen das Wägelchen anhielt, ausstieg und sich an den Straßenrand setzte. (S. 96)

Unter der Erde zu „den Schwarzen“ eilend, setzt Rasibus zu einem Gesang an. Er hat einen Lichtschein entdeckt, der von oben in den Gang hineinfällt und ihm das Ende des Weges verhielt. Das Gedicht erinnert wie das vorherige Beispiel an dadaistische Wortspielerei: „Hurra, ein Schein! Ich seh’ einen Schein, er fällt herein, das ist fein! Von oben fällt er herein, es ist ein Tagesschein, fein, fein“ (S. 100).

Die sonderbare, alte Frau führt sich bei der ersten Begegnung seltsam auf. Sie verlangt von den fünf Gästen, ihr einen sinnlosen Satz nachzusprechen: „Ich bin eine sehr sonderbare alte Frau!“ Die Szene wird geradezu grotesk, da die Freunde den Satz noch einmal auf Kommando und deutlich wiederholen müssen. Es wird auf narrativer Ebene nicht erklärt, was dieses „Ritual“ zu bedeuten habe. Daher bleibt der Absatz grotesk und widersinnig. Wie bei *Feuerfreund* finden sich auch in *Scarlet und die Eifersucht* an dadaistische Sprachspiele erinnernde Verse. Mit Satzumstellung und adjektivischer Steigerung baut Lillegg eine an Kindern orientierte Sprechweise ein: „Was willst du werden, Scarlet? Scarlet, was willst du werden? Werden, Scarlet, willst du was? Scarlet,

²¹⁷ Vgl. Peter Köhler (Hg.): *Das Nonsens-Buch*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 334.

²¹⁸ Wozilka 2005, S. 57.

²¹⁹ Vgl. Köhler 1999, S. 333.

²²⁰ Vgl. Köhler 1999, S. 341.

was willst du werden, Scarlet?“ (S. 58). Ebenfalls in *Scarlet und die Eifersucht* kommt ein Sprachspiel vor, das Kindern Freude bereiten wird:

„Morgen ist Sonntag und heiß, heiß, heiß, heißer...“ singt Scarlet mit schriller Stimme auf ein Mozartthema. Sie entdeckt, dass sie aus ‚heißer‘ ein anderes Wort machen kann, und fährt fort: ‚Heißa, da gehen wir baden!‘ (S. 72)

Während Kinder manche Wortambivalenz nicht sofort verstehen, haben sie mit einem lautmalerisch beschriebenen Motorschaden in *Vevi* sicherlich kaum Schwierigkeiten:

Aber knapp vor ihrem Bestimmungsort bockt der Motor, macht nicht mehr trrr – tumm trumm, sondern trop – pfi trop – pfi, was falsch ist, sagt Christian. Er steigt aus, hebt die Haube in die Höhe und sagt ‚Mmmm‘. Vevi steigt auch aus, schaut unter die Haube und sagt auch ‚Mmmm‘. (S. 128)

Ironie – Doppelsinn – Kindliche Versprecher

Das Stilmittel der gegensinnigen Rede – die Ironie – ist besonders in *Feuerfreund* grundlegend. Als Feuerfreund mit Sali die Landstraße entlang läuft, trifft er auf Männchen, der gerade das Auto repariert:

Kaum aber waren sie um eine Wegbiegung herum, sahen sie das Auto stehen. Unter ihm ragte ein Paar Füße hervor. „Etwas kaputt?“ fragte Feuerfreund die Füße. „Ach wo! Ich schau‘ mir nur die Aussicht an“, antwortete eine dumpfe Stimme. (S. 39)

Dieses Auto ist zwar ein älteres Modell, in den Augen Männchens hat es aber Liebhaberwert. Die Diskrepanz zwischen Feuerfreund und Männchens Wahrnehmung geben folgende Zeilen wider: „Habt ihr schon einen Fleck auf die Polster gemacht? "Polster nennt er diese Dinger, die sich in meine Sitzfläche bohren? dachte Feuerfreund“ (S. 42). Um Kontextverschiebung²²¹ handelt es sich, als Vevi eine Fahrkarte kauft und gefragt wird, ob sie zweite oder dritte Klasse fahren möchte. Vevi (unwissend, was damit gemeint ist) antwortet, sie sei in der zweiten Klasse, wobei sie an ihre Schulstufe denkt. Personen werden mit Tieren und umgekehrt verglichen, was eine komische Komponente erhält, wenn z. B. der Siebenschläfer als klein und dick wie der „Kassierer vom Elektrischen“ beschrieben wird (S. 168). Lilleggs *Die Spieldose* (1968) ist ebenfalls durchsetzt von komischen Episoden. Sie wirken insofern belustigend, weil sie den Witz der kindlichen Logik wiedergeben und der Erzähler mit doppeldeutigen bzw. in diesem Fall mit dialektischen Formulierungen changiert: „Wohin willst du denn?“ „Zu meiner Großmutter. Sie liegt am Weg.“ [...] „Nirgends sehe ich sie liegen“ (S. 46). Dieses Beispiel beschreibt den Sprachwitz, den Tabbert unter bewusst falscher Verwendung von

²²¹ Vgl. Czech 2000, S. 865.

Wörtern versteht. Humor wird in *Die Spieldose* auch durch ungewöhnliche Verbindungen²²² erzeugt: „Manchmal bist du so zugestopft wie ich beim Rechnen“ (S. 99).

Lillegg spielt oft mit gängigen Redewendungen, deren symbolische Bedeutung sie bewusst mit Sprachspielen unterläuft: „Auf Dächern und Schornsteinen bin ich schon gegangen, aber noch nie auf Nerven. Und schon gar nicht mit Gänsen, leider“ (S. 56), sagt Rasibus zu Männchen. Wenn ein Kind die Entwicklungsstufe des operationalen Denkens nach Piaget erreicht hat, ist es fähig, Doppeldeutigkeit von Wörtern zu verstehen und sich über die Figuren zu amüsieren, die Redewendungen und Beschreibungen allzu wörtlich nehmen.²²³ Eine komische Wirkung durch Ambiguität entsteht in der folgenden Textpassage in *Scarlet und die Eifersucht*:

„Wie ist scharlach?“ hatte sie Muno gefragt, und schnell, ohne Überlegung, war die Antwort gekommen: ‚Unangenehm.‘ ‚Unangenehm? Wieso? Das ist nicht möglich!‘ ‚Weil man dabei Fieber hat und es einem furchtbar schlecht ist.‘ Richtig, dachte sie bekümmert, Scharlach, groß geschrieben, ist auch eine Krankheit. Aber sie meinte ja die Farbe. ‚Ach so, die Farbe. Nun, rot. Ein bestimmtes Rot.‘ (S. 8)

Nach Seibert stellt Lilleggs Erzählen mit „parodistischen Mitteln gängige Kindheitsbilder“ in Frage.²²⁴ Komik bei der Erica Lillegg entstehe durch das Aufeinanderprallen von Kindersprache und Erwachsenensprache. Was Seibert für das Erzählen bei Vera Ferra-Mikura als typisch bezeichnet, nämlich das „Mundus-inversus-Motiv“, gilt auch für Lillegg. Mundus inversus bedeutet nach Seibert „[...] dass kindliche Festhalten an Wortbedeutungen [das] den erwachsene Gegenspieler in Verlegenheit [bringt] und das Kind in eine überlegene Position versetzt.“²²⁵ So prallen auch in der Szene mit Vevi, Christian und dem Bürgermeister Erwachsenensprache und Kindersprache zusammen: Der Bürgermeister spricht in Metaphern. Vevi nimmt ihn wörtlich und versinnbildlicht so eine kindliche Realitätswahrnehmung. Ältere Kinder werden die Symbolhaftigkeit in der Passage verstehen können und lachen über Vevis „Dummheit“. Genauso kann wiederum der Bürgermeister verlacht werden, weil er in Rätseln spricht und Vevi nicht versteht:²²⁶ „Also du bist das kleine Fräulein [...] das sich auf den Kampf mit der Geißel unseres schönen Landes einlassen will.“ „Nein, wieso?“ fragt Vevi verwundert, „das

²²² Vgl. Reinbert Tabbert: *Kinderbuchanalysen. Autoren - Themen - Gattungen*. Frankfurt am Main: dipa 1990, S.107-119; hier S. 111.

²²³ Vgl. Leo Montada: Die geistige Entwicklung aus der Sicht Jean Piagets. In: Rolf Oerter/Leo Montada (Hg.): *Entwicklungspsychologie*. 5., vollständig überarb. Aufl. Weinheim u.a.: Beltz 2002, S. 436-439.

²²⁴ Ernst Seibert: Das Experimentelle des Phantastischen. Der Surrealismus in der österreichischen Kinderliteraturgeschichte. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers/ Ulrich Nassen/Carola Pohlmann u.a.: Stuttgart: Metzler 2002, S. 82-89; hier S. 88f.

²²⁵ Seibert 2005, S. 442.

²²⁶ Vgl. Groß 1995, S. 69: „Ganz allgemein lässt sich festhalten, dass viele der in dieser Erzählung enthaltenen Sprachspielereien und komischen Situationen auf das Nichtverstehen bzw. das zu genaue Beim-wortnehmen Vevis zurückzuführen sind.“

will ich nicht. Ich will das Wurzelmädchen erwischen.“ (S. 125). Schlagfertiger Humor aufgrund von doppeldeutigen Aussagen wird in dem Telefongespräch zwischen Polizei, Christian und Vevi transparent:

Ein Polizeimann von dem dünnen Bürgermeister hatte angerufen. ‚Hallo‘, hat er gesagt, ‚gehört Ihnen vielleicht diese alte Kaffeemühle, die hier bei uns auf der Straße liegt?‘ ‚Hallo‘, haben Christian und Vevi geantwortet, ‚wir haben nie eine Kaffeemühle gehabt, wir trinken nämlich nur Kakao.‘ ‚Hallo‘, hat der Polizist gesagt, ‚ich meine keine Kaffeemühle zum Kaffeemahlen, sondern zum drin fahren. Früher war’s vielleicht einmal ein Auto.‘ (S. 167)

Wenn eine gefährliche Situation mit einer Bemerkung einer Figur lächerlich gemacht wird, dann steckt darin etwas Befreiendes. Vevi trifft auf die Mausmutter, die das Mädchen am liebsten mit dem Schwanz an einen Baum binden würde. Die zunächst eher grausame Vorstellung wird jedoch von Vevi komisch kommentiert, was den Leser befreit auflachen lässt: „Sie hat gesagt, sie möchte mich am liebsten mit dem Schwanz an einen Baum anbinden, wie sie es tut, wenn eines ihrer Kinder schlimm war. Ich hab’ aber keinen Schwanz. Es war auch kein Baum dar“ (S. 156f.). Diese Art von Humor ist nah am Kind orientiert und in Lilleggs Erzählen häufiger anzutreffen. Kindgerechter Humor steckt auch in auf Versprecher basierenden Wortwechselln. Wenn Vevi das Wort Charakter nicht richtig aussprechen kann und stattdessen von „Katarakt“ redet (S. 125) wirkt das erheitend, ebenso wie Vevis Aufforderung an Peter, dass Loch zu „verschnaufeln“ (S. 31). In *Feuerfreund* übernimmt Rasibus die komischen Parts, etwa wenn er Marmor und Marmorl durcheinander bringt: „Uh, das war wirklich ein schönes Haus! Ganz aus Marmorl, sagte Rasibus, aber er meinte Marmor“ (S. 85).

Czech benennt als eine Variante des Komischen das pädagogische Lachen. Diese Form von Komik zielt „vor allem auf den Erwerb gesellschaftlicher und sozialer Normen.“²²⁷ Diese Form des kindgerechten Humors ist maßgebend in Erica Lilleggs kinder- und jugendliterarischen Werken. Die Komik überspielt die teilweise sehr ernste Handlung, in der die Charaktere existenzielle Erfahrungen durchleben und Identitätskrisen überstehen müssen.

²²⁷ Vgl. Czech 2000, S. 868f. Czech zitiert Lypp, die betont, dass das Komische nicht im Text liege, sondern es auf den Leser ankomme, ob er den Text als komisch aufnimmt

IV. Themen und Motive

1. Fremde Kinder

Viele Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur bearbeiten das Motiv der Elternferne. Lilleggs Helden Feuerfreund, Erika und Erik, Vevi und Scarlet²²⁸ sind Waisen oder Halwaisen oder wachsen ohne Eltern auf. Das Herkunftswörterbuch verrät, dass das Wort „Waise“ von verwaisen abgeleitet meint, „die Eltern durch den Tod verlieren und (noch bedeutsamer in Bezug auf Lilleggs Erzählungen) „einsam, menschenleer werden“.²²⁹ Nun eignet sich das elternlose, „verlassene“ Kind in besonderer Weise als Held, weil es von vornherein auf sich gestellt ist. Echte Helden haben keine Eltern und keine festen Beziehungen. Im diesem Sinne verstärkt das Situationsmotiv des Waisenkindes den (Helden-) Charakter von Lilleggs Protagonisten.

Lilleggs Helden agieren zwar im weitgehend autonomen Raum, haben aber dennoch erwachsene Personen hinter sich, die sich um sie kümmern, wenn es sein muss. Im Vergleich zu Vevi oder Erika und Erik steht hinter Scarlet eine biologische Mutter, die ihrem Kind den nötigen Freiraum schenkt, aber auch vermittelt, dass sie sich um sie sorgt. Bei *Vevi* übernimmt die erzieherische Aufgabe Christian und im weiteren Verlauf auch Isabella; in *Feuerfreund* steht am Anfang die sorgende Pflegemutter, dann die sonderbare alte Frau als Mutter-Ersatz.

Oft geht das Motiv der Elternferne mit dem Motiv des „Fremden Kindes“ einher, ein Begriff der auf E. T. A. Hoffmann zurückgeht²³⁰ und nach Schulz „in unterschiedlicher Gestalt“ erscheint: „als Freund, Feind, edler Wilder, als Gast oder als Entfremdung von uns selbst.“²³¹ Letzteres findet sich in beiden *Scarlet*-Bänden und im Besonderen in *Vevi* und *Feuerfreund* wider. Während das Motiv des „Fremden Kindes“ in vielen Kin-

²²⁸ Im Weiteren die Figuren in *Michel und das Milchpferd*, Martin in *Die Spieldose* und Bärbel in *Jakob*.

²²⁹ Dudenredaktion: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Bd. 7. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG 2001.

²³⁰ Vgl. Gundel Mattenklotz: Konstruktion des Phantastischen. Matrix und ästhetische Verfahren der phantastischen Kinderliteratur. In: *Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Inge Cevela und Heidi Lexe. Wien: STUBE 2001, S. 4-17; hier S. 6.

²³¹ Vgl. Gudrun Schulz: Außenseiter als Thema der Kinder- und Jugendliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Medien, Themen, Poetik, Produktion, Rezeption, Didaktik*. Bd. 2. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 755.

derklassikern ausgestaltet wird²³², verwendet Lillegg nur einzelne Elemente. Eigenschaften des Motivs, die auch bei Lilleggs Schaffen eine Rolle spielen sind die geheimnisvolle Herkunft, die Elternlosigkeit, ein auffälliges äußeres Erscheinungsbild und besondere Fähigkeiten.²³³ Durch die unbekannte Herkunft und die besondere Aura aufgrund der roten Haare tragen Erika und Erik Merkmale des Motivs. Feuerfreund internalisiert die besondere Fähigkeit, Feuer zu machen. Mit seinem schwarz verzauberten Gesicht erhält er ein auffälliges Erscheinungsbild. Scarlets besondere Fähigkeit ist ihr hervorragendes Schauspiel.

Obwohl Lilleggs Charaktere erwachsene Beschützer haben, sind sie oft einsam. Während Vevi und Scarlet im ersten Band durch ihre eigenen Fehler in die Einsamkeit gedrängt werden²³⁴, wird Feuerfreund von der Gesellschaft verstoßen. Scarlet isoliert sich dagegen freiwillig. Allen gemeinsam ist, dass sie durch ihre Einsamkeit einen Prozess der Selbsterkenntnis²³⁵ durchleben und erkennen, wohin sie streben wollen.

2. Identitätskrisen

Lilleggs Aussage, „ich denke, es gibt einen gemeinsamen Nenner aller meiner Kinder- und Jugendbücher und zwar den, dass es ihre Helden immer schwer haben, nämlich mit sich selbst“²³⁶, zielt direkt auf adoleszente Probleme ihrer Charaktere hin, denn alle bewegen sich in dieser Entwicklungsphase zwischen der Kindheit und dem Erwachsenenalter.²³⁷ Annette Wagner skizziert die „adoleszenztypischen Entwicklungsaufgaben“ mit denen sich der Jugendliche konfrontiert sieht wie die „Abgrenzung vom Elternhaus, dem Aufbau eines eigenen Wertesystems und dem Beziehungsaufbau zu gleich- und andersgeschlechtlichen Gleichaltrigen mit dem Hauptziel der Identitätsfindung“.²³⁸

²³² Vgl. *Momo, Peter Pan, Pippi Langstrumpf, Harry Potter*.

²³³ Vgl. Mattenklopp 2001, S. 4-17; hier S. 6.

²³⁴ Vgl. Daemrich 1995, S. 125.

²³⁵ Vgl. Schulz 2000, S. 755.

²³⁶ Lillegg 1961, ÖLA.

²³⁷ Ich beziehe mich mit dem Begriff Adoleszenz hier auf die ersten beiden der drei von Steinberg beschriebenen Phasen, die sich vom 11. bis zum 17. Lebensjahr erstrecken (vgl. Oerter/Montada 2002, S. 259).

²³⁸ Vgl. Annette Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, S. 82.

Sowohl in *Vevi* als auch in den *Scarlet*-Bänden und *Feuerfreund* beschreibt Lillegg Entwicklung mit Hilfe von drei Leitmotiven: der Auflehnung gegenüber Autoritäten dem Motiv des Außenseiters und der Identitätskrise mit Zuhilfenahme des Spiegelmotivs.

Vevi und *Scarlet* befassen sich mit ihrem weiblichen Auftreten. *Feuerfreund*, *Erika* und *Erik* versuchen mehr mit der Realität zurechtzukommen als mit sich selbst. Alle genannten Charaktere verbindet die Identitätsfindung. *Vevi* ist zutiefst verunsichert und innerlich vereinsamt. Ihr Selbstkonzept wird ständig von außen hinterfragt und damit erschüttert. Während *Vevi* noch den restriktiven gesellschaftlichen Normen in Gestalt ihrer Tante gegenüber steht, befindet sich *Scarlet* bereits in einem Umfeld aufgebrochener Geschlechterrollen. *Scarlet* hat die volle Entscheidungsfreiheit hinsichtlich ihrer Partner- und Berufswahl. Die Option, Partner und Beruf zu vereinen wird ihr zwar vom Freund verwehrt, ihre Mutter aber lässt ihr grundsätzliche Entscheidungsfreiheit. Diese Wahl hat *Vevi* nicht. Ihre Tante möchte sie in die gesellschaftlich vorgegebene Rolle pressen, die ein Mädchen zu erfüllen hat. Indem *Vevi* die Hausaufgaben verweigert und ins Freie flüchtet, lehnt sie sich gegen die Autorität der Tante auf. *Feuerfreund* begibt sich mit der primären Suche nach einem Arzt auf die sekundäre Suche zu seiner Mutter und damit zu sich selbst. Wie *Vevi*, deren Identität sich in einer sichtbaren Ich-Spaltung ausdrückt, wird sein andersartiges Selbst mit der Schwärze seines Gesichts nach außen gekehrt. Dass er in seiner Identität verwirrt ist, zeigt sich, als er seinen von der Mutter gegebenen Namen „*Feuerfreund*“ hinterfragt.

Mit Ausnahme von *Erika* und *Erik* zeichnet alle Protagonisten der analysierten Texte ein mehr oder weniger stark ausgeprägter rebellischer Charakter aus. *Feuerfreunds* rebellischer Charakter wird an seinen Lausbubenideen²³⁹ deutlich. Seine Spielideen erinnern an Streiche, bspw. überredet er die Dorfkinder, mit den Waschschüsseln der Mütter rodeln zu gehen. Der Junge pflegt eine subtilere Art des Nicht-Gehorchens als *Vevi*. Trotz der liebevollen Beziehung zu seiner Pflegemutter unterwandert er deren Autorität, indem er sich heimlich zu seiner Reise aus dem Haus schleichen möchte, um zu seiner Reise aufzubrechen. *Scarlets* rebellisches Wesen drückt sich in ihrem Starrsinn

²³⁹ Vgl. M. Jung 2007, S. 122. Jung nimmt eine psychoanalytische Deutung von Lausbubenstreichen vor: „Jugendliche müssen die Bedeutung, aber auch die Unzulänglichkeiten von Regeln begreifen lernen. Jugendliche Streiche sind oft nichts weiter als genau dieses provokante Hinterfragen von Bedeutung: Regelbruch, ohne den es auch im Erwachsenenleben nicht geht.“

aus. Ihr Verhalten wird von ihr selbst formuliert.²⁴⁰ In ihren Briefen an Minne kommentiert sie selbstkritisch ihre Reaktion gegenüber der Mutter nach einem Streit:

Du weißt, wie empfindlich ich bin. Werde ich angefaucht, stelle ich gleich die Haare auf und fauche zurück. [...] Geflissentlich übersah ich Mutters Versuche, unser Gleichgewicht wieder herzustellen. Ihre Vorstellungen, sie meine es doch nur gut mit mir, brachten mich immer mehr auf, obwohl ich weiß, dass sie recht hat. (S. 28)

Im Gegensatz zu Feuerfreund und Vevi empfindet Scarlet ihr Aufbegehren nicht als lustvoll, sondern verurteilt es. Ihre Selbstreflektion ist altersbedingt nachvollziehbar. Es passt weder zur charakterlichen Anlage noch zum Alter von Vevi und Feuerfreund, wenn sie wie Scarlet ihr Handeln kritisch hinterfragten. Mit dem Aufbegehren versuchen die weiblichen Protagonisten Scarlet und Vevi ihre von anderen beschnittene Freiheit zu erlangen. Für manche Helden drückt sich das Aufbegehren gegen eine vorherrschende Situation nicht im direkten Kräftemessen, sondern in der Flucht vor den Umständen aus. Feuerfreund flieht vor dem ihn ausschließenden Blick der Dorfbewohner. Und Erika und Erik flüchten ebenfalls – auch wenn dies nur angedeutet wird – vor einer für sie nicht tragbaren und wahrscheinlich lieblosen Umwelt. Alle suchen ihren Platz in der Gesellschaft und zumindest einen Kompromiss, mit dem sie und ihr Umfeld gut leben können.

Lilleggs Protagonisten hinterfragen deshalb ihr Sein, weil sie durch jeweils andere Umstände zu Außenseitern werden (Feuerfreund) oder es bereits sind (Erika und Erik; Vevi, Scarlet). Interessant ist, dass sie weder besonders sympathisch noch unsympathisch wirken. Durch direkten Vergleich mit einem unsympathischen literarischen Außenseiter kompensiert der Leser mangelnde Ich-Stärke, indem er sich über die literarische Figur gestellt sieht. Bei einem positiv gezeichneten Außenseiter identifiziert sich der Leser mit diesem und kompensiert so ebenfalls die fehlerhafte Wirklichkeit. Lilleggs Außenseiterfiguren bewegen sich in einer Grauzone, weil sie von ihrer sozialen Gruppe abgelehnt werden, aber dennoch ihren Weg gehen und ihre Identität gewinnen.

Scarlet wird nicht durch ihre Herkunft, sondern eher aufgrund ihres Geschlechts, vor allem aber durch ihre charakterliche Eigenheiten zum Außenseiter. Scarlet hat im ersten Band längere Zeit keine Freundin. Ihr Bruder ist ihr einziger Spielkamerad, bevor sie Minne kennenlernt. Sie wird schließlich durch ihre Leistung auf dem Gebiet des Thea-

²⁴⁰ Zur Differenzierung der verschiedenen Ebenen (Handlungsebene, Erzählebene und Selbstformulierung) vgl. Heidi Lexe: *Pippi, Pan und Potter*. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens 2003, S. 101.

terschauspiels anerkannt. Im Fortsetzungsroman ist sie bereits in einen stabilen Freundeskreis integriert. Dieser allerdings setzt sich aus Künstlertypen zusammen, die alle unterschiedliche seltsame Charakterzüge verinnerlichen. Schlüsselfigur ist der Sandmann, der als komische Figur einen sympathischen Außenseiter verkörpert. Scarlet ist ein Außenseitertypus, der durch Freunde oder Selbsterkenntnis in die Gemeinschaft aufgenommen wird – ein von Erich Kästner häufig verarbeitetes Motiv.²⁴¹

Feuerfreunds Außenseiterposition manifestiert sich erst in der Verwandlung seines Gesichtes. War er mit weißem Gesicht der Anführer der dörflichen Jugendbande ist sein schwarzes Gesicht Auslöser dafür, dass ihn das Dorf verstößt. Er bleibt jedoch nur für eine kurze Zeit allein und wird mit der Entzauberung seines Gesichtes vollends in die Gesellschaft integriert.

Erika und Erik werden als einzige Kinder weit und breit vorgestellt. Eltern scheint es nicht zu geben. Mit ihren roten Haaren sind sie in den Augen der Dorfgemeinschaft mit einem äußeren Makel behaftet und werden deshalb misstrauisch béügt. Ihre Umgebung spricht nicht mit ihnen, sondern über sie. Ihre Beschreibung passt in die Kategorie Außenseiter. Vevi wird eindeutig zur Randfigur, nachdem ihr Bruder in Paris weilt. Bereits zuvor wurde einzig Christian als ihr Spielkamerad vorgestellt. Sie kann ihre Isolation erst überwinden, als es ihr gelingt, das Wurzelmädchen zu zerstören.

Um die Identitätskrisen ihrer Charaktere zu verdeutlichen, setzt Lillegg das Spiegelmotiv ein.²⁴² Die Helden in *Scarlet* und *Erika und Erik* hinterfragen und betrachten sich im Spiegel. In veränderter Form taucht das Motiv auch in *Feuerfreund* (eine Pfütze klaren Wassers) und *Vevi* (ihr Spiegelbild erhält im Wurzelmädchen sogar einen Körper) auf. Nach O' Sullivan dienen Spiegel zur „Offenbarung des Verborgenen“.²⁴³ Normalerweise wird das Motiv in der fantastischen Literatur als fantastische Schwelle benutzt (wie in Alice im Wunderland). Ebenso kann es – und dies ist Gestaltungsprinzip Lil-

²⁴¹ Vgl. Schulz 2000, S. 755. Kästners Held Emil in *Emil und die Detektive* bspw. wird von einer Jugendbande in das Großstadtleben Berlins integriert, das er zunächst ganz allein betreten hatte. Die verarmte Mutter von Anton in *Pünktchen und Anton* wird von Pünktchens Familie nach und nach „adoptiert“. Auch in *Das fliegende Klassenzimmer* werden der kindliche Held Martin Thaler und noch mehr der schüchterne Uli in die Gemeinschaft der Gleichaltrigen aufgenommen.

²⁴² Vgl. Erik Peez: *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990. Nach Peez ist keine Epoche derart reich an Spiegelmotiven wie die Klassik und Romantik. Lenz, Hegel und Fichte diskutierten die Spiegelmetaphorik ebenso wie Jean Paul, Klinger, Moritz, Schiller, Goethe, Schlegel, Novalis, Eichendorff, Brentano und E. T. A. Hoffmann.

²⁴³ Vgl. O' Sullivan 2003, S. 14.

leggs – als „Instrument der Bewusstwerdung“ dienen. In der Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild wird die Figur zur „Reflexion über das eigene Ich“ angeregt.²⁴⁴ In keiner Entwicklungsphase wird unser Selbstbild dabei so erschüttert und in Frage gestellt wie in der Pubertät, der Brücke vom Kindsein zum Erwachsenenleben. Winfried Münch, Professor für Psychoanalyse, sieht im griechischen Mythos um Narziss, der das Spiegelmotiv verarbeitet, eine typische Geschichte über Identitätsfindung.²⁴⁵ „Denn solange er [Narkissos, T.E.] an seinem eigenen Spiegelbild verliebt-sehnsüchtig haften blieb, konnte er sich als Objekt nicht erfassen und [...] in das sichtbar Vorhandene hinein fragen: Wer bin ich?“²⁴⁶

Im zweiten Band der *Scarlet*-Bücher lauscht die Heldin zufällig einem Kommentar ihres Professors, der ihre schauspielerische Entwicklung an die noch fehlenden (sexuellen) Erfahrungen knüpft. Danach fragt sie sich vor dem Spiegel, ob man ihre Jungfräulichkeit wohl auch äußerlich ansehe und in was sie sich von ihren Kameradinnen unterscheidet, die offen ihre Beziehung zu jungen Männern zur Schau stellen. Der Spiegel dient Scarlet also zum sozialen Vergleich, aber auch zur Rückversicherung ihrer Identität, in der sie sich noch unsicher und wankelmütig fühlt.

Erika und Erik sind hin und her gerissen zwischen einem Wunschleben und der Wirklichkeit. Anders als Vevi führt es sie nicht in die Persönlichkeitsspaltung, sondern in ein zurückgezogenes Selbst. Sie flüchten vor der realen Welt in ein Traumgeschehen, in dem all ihre Wünsche möglich werden. Der Blick in den Spiegel lässt Erika erkennen, dass sie im Begriff ist, sich selbst untreu zu werden. Erst im Betrachten ihres Spiegelbildes wird ihr deutlich, dass ihr scheinbar glückliches (materiell erfülltes) Traumleben ihr nicht das gibt, was sie eigentlich sucht – nämlich immaterielle Werte wie Liebe und Geborgenheit. Die Identitätskrisen von Feuerfreund, Scarlet und Erika werden mit dem Motiv der Verwandlung verknüpft. Nach Mattenklott gehören „Verwandlungen [...] zu den ältesten und traditionsreichsten Gegenständen von Literatur und Kunst.“²⁴⁷ Verwandlungen machten die Menschenwelt für die Tier- und Pflanzenwelt bzw. Anderswelten durchlässig. Feuerfreund schlüpft während der Zirkusvorstellung seiner Freunde

²⁴⁴ Vgl. O' Sullivan 2003, S. 14.

²⁴⁵ In dieser prophezeit ein Seher dem schönen Jüngling Narkissos ein langes Leben, wenn er sich niemals selbst kennen lerne. Doch eines Tages blickt Narkissos in einen See. Verzückt und verliebt in sein eigenes Spiegelbild will er es küssen und umarmen. Aus Verzweiflung, dass er sich nicht selbst lieben kann, ohne mit sich selbst beisammen zu sein, wählt er den Freitod.

²⁴⁶ Vgl. Winfried Münch: *Märchenbilder und ihre Geheimnisse. Analytisches Verstehen und Selbstspiegelung im Märchen*. Frankfurt: Brandes & Apsel 2001, S. 33.

²⁴⁷ Mattenklott 2001, S. 15.

in die Rolle eines schwarzen Magiers, womit er sein schwarzes Gesicht zum positiven Attribut verwandelt. Bei Erika verstärkt die Theateraufführung ihren Identitätsverlust, bei Scarlet festigt es deren Selbstwert.²⁴⁸

Ein sekundäres Verkleiden verbirgt sich hinter der Namensgebung der Figuren. Lilleggs Helden tragen entweder Fantasienamen, die kindgemäße Rezeption positiv beeinflussen²⁴⁹ oder sie sind Ausdruck ihres Charakters.²⁵⁰ Die nach und nach eingeführten Nebenfiguren in *Die Spieldose* etwa haben lautmalerische, kindliche Namen wie „Hoho“ und „Frau Hehe“. Die Protagonistin Scarlet gibt sich selbst ihren Namen – ihr richtiger bleibt unerwähnt. Scarlets Freunde haben charakteristische Namen wie der Sandmann, Fundevogel, die Puppenmacherin, der Journalist und der Dichter. Vevi ist eine Abkürzung von Genoveva, der Schutzpatronin von Paris und deutet auf das Ende der Erzählung hin, in der Vevi ganz Frankreich von ihrem bösen Ebenbild befreit. Herr Nämlich und Peps entspringen wiederum charakteristischen Zuschreibungen. Herr Nämlich erhält seinen Namen aufgrund seiner Eigenart, jeden Satz mit „nämlich“ zu beginnen. Peps tauft sich so, weil er Vögel liebt und der Name ihn an das Piepsen eines Spatzen erinnert. Der Name Feuerfreund schließt auf die Schlüsselkompetenz des Protagonisten und fungiert somit als Träger der besonderen Fähigkeit.

3. Die Reise als Entwicklungsprozess

Der reisenden Figur ermöglicht das Unterwegssein, in einer Anderswelt Kompetenzen zu erwerben, mit der sie in der Primärwelt Konflikte behebt. In *Erika und Erik* löst die Traumreise deren Unzufriedenheit mit der Realität. Vom Aufbau ähnlich wie in Maurice Sendaks Bilderbuch *Wo die wilden Kerle wohnen* (1963, dt. 1967) gelingt es den Geschwistern, Lebenswünsche auszuleben, die in der realen Welt nie möglich wären. Eine Reise kann der klaren Abgrenzung vom alten Leben (vor der Reise) und neuem Leben (nach der Reise) dienen. Meist machen die Protagonisten dabei einen Entwicklungsprozess durch, weil sie weit weg von ihrem alt bekannten Umfeld agieren. Dabei ist es irrelevant, ob die Helden tatsächlich reisen oder nur in ihrer Fantasie unter-

²⁴⁸ Vgl. Lexe 2003.

²⁴⁹ Die Ziege als „Frau Hehe“ in *Die Spieldose*.

²⁵⁰ Der Name Scarlet weckt Assoziationen zur literarischen Vorgängerin Scarlet O Hara; Sandmann erinnert an die gleichnamige Figur von E. T. A. Hoffmanns, obwohl er mit dessen Charakter nichts gemein hat. In seiner harmlosen „lieben“ Art ähnelt er eher der Figur aus Andersens Märchen.

wegs sind. Vevi und Feuerfreund gehen auf eine tatsächliche Reise – wobei in beiden Romanen zuweilen die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschwimmen. Zusätzlich zur „wirklichen“ Reise begibt sich Feuerfreund auf einen Weg durch sein Unbewusstes. Erika und Erik reisen in ihrer Fantasie. Allen gemeinsam ist die wachsende Sehnsucht nach einem oder ihrem Zuhause. Die Reise erweist sich als Mittel zum Zweck. In allen Fällen kann sie als eine Initiation gesehen werden. Die Figuren kommen geläutert, verändert, gereifter von ihrer Reise nach Hause zurück. Die Rückkehr wird dabei freiwillig angetreten. Feuerfreunds Heimweh drückt sich in seiner Sehnsucht nach seiner verschollenen Mutter aus. Vevi verlässt ihr geografisches Zuhause, um bei ihrem emotionalen Zuhause (dem Bruder) zu sein. Martin in *Die Spieldose* stellt sich, weit weg von seinem Esel, seinem Heimweh in der sehr schön formulierten Frage: „Wieso spüre ich den Esel in meinem Herzen?“ (S. 118).

Die Reise der Charaktere erfolgt nicht nur zu Fuß, sondern schließt viele Verkehrsmittel ein. Bei Feuerfreund und Vevi spielt das Auto eine wichtige Rolle. Erika und Erik traben auf einem Pferd davon. In Vevi fungiert das Fliegen auf der Kanonenkugel zum einen als fantastische Schwelle zum anderen als Entwicklungsträger. Auf der „dicken Berta“ fliegend erlebt Vevi ein neues Gefühl von Freiheit und lässt ihr altes Leben hinter sich.

Die Entwicklung der einzelnen Figuren schlägt sich in der Landschaftsdarstellung nieder. Vevi braucht ihr Wurzel-Ich, um im Freien umher streifen zu können. Lillegg steigert das Motiv zur, wie Heidi Lexe es formuliert, „selbstverständlich erscheinenden Möglichkeit einer Kommunikation zwischen den Kind-Figuren und Tieren.“²⁵¹ Vor allem in Feuerfreund kommt den Tieren eine Schlüsselfunktion zu: Sie relativieren die ernste Lage, indem sie komische Parts übernehmen.

In den *Scarlet*-Bänden und *Feuerfreund* wird besonders die emotionale Verfassung der Helden in der Landschaft reflektiert. Bei *Feuerfreund* zieht ein Unwetter auf, das seine tosenden Gefühle über die Mutter symbolisiert, Scarlets Verliebtheit zeigt sich an blühenden Bäumen und Vogelgezwitscher. Alle Protagonisten Erica Lilleggs verbindet, dass sie aufbrechen, um sich selbst zu finden, sich selbst zu erkennen und sich selbst zu formen. Ihre Reise versinnbildlicht ihren Weg zur Selbsterkenntnis.²⁵²

²⁵¹ Lexe 2003, S. 95.

²⁵² Vgl. Oerter/Dreher 2002, S. 292. Oerter und Dreher verstehen unter Identitätsbeschreibungen, die „Grundbemühungen des Individuums, nämlich die Bemühung, sich selbst zu erkennen und das Bestreben,

Zusammenfassung

Alle Charaktere der beschriebenen Werke begreifen sich als Außenseiter. Es sind Waisen bzw. Kinder ohne sichtbare Eltern.²⁵³ Sie internalisieren eine besondere Fähigkeit²⁵⁴ oder fallen bereits in ihrem äußeren Erscheinungsbild auf.²⁵⁵ Lilleggs Helden befinden sich in einem Prozess der Identitätsfindung. Ihrer individuellen Entwicklung stehen gesellschaftliche Konventionen im Weg.²⁵⁶ Immer liegen die Gründe jedoch auch in der Unsicherheit über die eigene Identität. Lilleggs Figuren sind verwirrt über die in ihnen tobenden widerstreitenden und unerfüllten Wünsche. Sie sind unzufrieden mit sich (Scarlet) oder traurig (Erika und Erik), fühlen sich allein und unverstanden (Vevi), hässlich (Scarlet), von den Eltern verlassen und ausgegrenzt (Feuerfreund, Vevi). All diese Gefühle und Empfindungen stehen einer gesunden Entwicklung im Weg. Die Charaktere stehen außerhalb der Gesellschaft, weil sie sich selbst nicht hineinlassen. Es braucht einen Kompromiss²⁵⁷ oder ein Schlüsselerlebnis, damit sie sich selbst finden, annehmen und freiwillig in die Gesellschaft zurückkehren können. Bei Feuerfreund ist dieses Schlüsselerlebnis die Begegnung mit der Mutter, bei Erika und Erik die Traumreise, in der sie erkennen, dass selbst in einer Wunschwelt nicht alles schön ist. Scarlet wiederum wird erst wachgerüttelt, als sie die weitreichenden Folgen ihrer Eifersucht an ihrem Bruder erkennt. Den Schlüsselerlebnissen voraus geht die Suche nach der Identität, was durch das Motiv der inneren und äußeren Reise unterstrichen wird. Am Ende haben sich die Charaktere gefunden und werden auf der Erzähl- und Handlungsebene in die Gesellschaft zurückgeführt.

sich selbst zu gestalten, an sich zu arbeiten, sich zu formen. Damit sind Selbsterkenntnis und Selbstgestaltung die zwei Prozesse, die Identitätsentwicklung vorantreiben.

²⁵³ Vgl. *Vevi*, *Feuerfreund*, *Erika und Erik*.

²⁵⁴ Scarlets Schauspielertalent und Feuerfreunds Fähigkeit, Feuer zu entfachen.

²⁵⁵ Feuerfreunds schwarzes Gesicht oder die rote Haarfarbe von Erika und Erik.

²⁵⁶ Vgl. *Vevi* und *Scarlet*.

²⁵⁷ Bei Vevi ist das die gesellschaftliche Anpassung, ohne dass sie ihr ganzes Wesen aufgibt.

V. Illustrationen

Der Illustration in den hier analysierten Werken soll ein ganzes Kapitel gewidmet sein. Erica Lillegg hat viel Wert auf die Gestaltungsweise ihrer Bücher gelegt. Vera Nowak stellt fest, die „zeichnerischen Interpretationen“ der Illustratoren hätten erheblich „zur Besonderheit der Bücher“ beigetragen.²⁵⁸ Auch für Ernst Seibert geht die „besondere Faszination“ der Werke von deren Gestaltung aus: „Sie repräsentieren, im Falle von Vevi mit den Illustrationen von Dorothea Stefula, eine einzigartige Facette innerhalb der modernen Kinderliteratur.“²⁵⁹

Dem Gestalter eines Kinderbuchs kommt eine große Rolle zu. Damals wie heute entscheidet manchmal die Aufmachung über Erfolg und Nichterfolg. Wenn Autor und Illustrator mit dem Gros der Bilder übereinstimmen, kann daraus weltweiter Ruhm entstehen – vorausgesetzt, Text und Bild weisen die nötige Qualität auf. Ohne den literarischen Gehalt vom englischen Bestseller und Klassiker *Alice im Wunderland* (1887) bestreiten zu wollen: Seinen literarischen Durchbruch verdankt Autor Lewis Carroll sicher auch den gelungenen Litografien von Sir John Tenniel.²⁶⁰

Wie es um die Illustration des Kinderbuchs in der Nachkriegszeit bestellt war, skizziert ein Beitrag von Ernst Pacolt, der 1955 die nicht altersgerechten Zeichnungen in zahlreichen Kinder- und Jugendbüchern beklagt. So unterschieden sich die Illustrationen kaum von den Zeichnungen, die für erwachsene Leser bestimmt seien.²⁶¹

Die Illustration der Nachkriegszeit war zunächst zwangsläufig von demselben „Ausdruck eines verbreiteten Konservatismus“²⁶² betroffen, mit dem die meisten Kinderbuchschreiber der Zeit ihre Geschichten in Heile-Welt-Manier schrieben. Die Alltagsrealität blieb nicht nur in der Prosa ausgespart, auch in den Zeichnungen hielt man aktuelle und brennende Thematiken außen vor, wie etwa Krieg, Trümmer und Verlust der

²⁵⁸ Nowak 2008, S. 137.

²⁵⁹ Seibert 2008, S. 55.

²⁶⁰ Vgl. Bob Gill/John Lewis: *Illustration. Aspects and directions*. Aus dem Englischen von Antoinette Weick und Peter Schmitt. Hrsg. v. Hans Kuh. Ravensburg: Maier 1969, S. 82.

²⁶¹ Ernst Pacolt: *Der Einfluss der Illustration auf die Kinderzeichnung*. In: *Jugendliteratur 1/1955*. Hrsg. v. Richard Bamberger u.a. Wien u.a. 1955, S. 415.

²⁶² Gisela Erbslöh: *Bildsprache für Kinder in der Bundesrepublik Deutschland 1950-1990*. Ausstellung im Museum für Bilderbuch-Kunst der Stadt Troisdorf Burg Wissem. 30. Mai bis 21. Juli 1991, S. 3f.

Eltern. Das Heitere wurde bevorzugt.²⁶³ Mitte der 50er Jahre kam erstmals Veränderung in der Bildtechnik auf. War in den ersten Nachkriegsjahren die Illustration bevorzugt in Schwarz-Weiß²⁶⁴ gehalten, ging der Trend in Richtung Farbe.²⁶⁵ Dominierende Technik war die Zeichnung, gefolgt von den originalgrafischen Verfahren der Holzstiche und Litografien.²⁶⁶ Im Zusammenhang von Buchillustration, Verlag und Erica Lillegg erscheint bemerkenswert, dass sich gerade der Ellermann Verlag, der vier Werke von Erica Lillegg verlegte²⁶⁷ besonders im grafischen Bereich einen Namen gemacht hat.²⁶⁸

Wenn der Illustrator die Leistung des Autors steigert und dadurch noch zum Vergnügen des Lesers beiträgt, ist der maximale Wert dessen, was Literatur leisten kann, erreicht.²⁶⁹ Ausdruckskraft der Linie, die maßgeblich für jede Illustration ist²⁷⁰, kann besonders Edgars Jenés surrealistischen Litografien sowie die im gänzlich anderen Stil gehaltenen Zeichnungen von Franz Josef Tripp bescheinigt werden.

1. Illustration zu *Vevi*

Die insgesamt 58 Illustrationen auf 179 Seiten in *Vevi* machen gut ein Drittel des inhaltlichen Gesamtumfangs aus. Die Tuschzeichnungen von Dorothea Stefula verdeutlichen die Handlung und unterstützen die Rezeption beim Leser. Alle Abbildungen wurden mit schnellen und großzügigen Strichen angefertigt. Manche Bilder wirken platt und eindimensional, was



Abbildung 4:
Vevi's Flug auf der Kanonenkugel, S. 65
Illustration von Dorothea Stefula

²⁶³ Vgl. Hans Adolf Halbey: *Zur Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945*. In: *Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945*. Ein Handbuch. Hrsg. v. Wolfgang Tiessen. Bd. 1. 1945-1959, S. 8. Halbey stellt fest, dass Illustrationen zu komischen Sujets überwiegen. Halbey selbst spricht von „kritisch-satirischer Literatur“.

²⁶⁴ Die bevorzugten Schwarz-Weiß-Zeichnungen können auch an der anfangs schwierigen finanziellen Situation der Buchverlage und Druckereien begründet sein.

²⁶⁵ Vgl. Erbslöh 1991, S. 4ff; Halbey, S. 11.

²⁶⁶ Vgl. Halbey 1959, S. 11.

²⁶⁷ Beim Ellermann Verlag erschienen neben *Michel und das Milchpferd* beide *Scarlet*-Bände und *Vevi*.

²⁶⁸ Vgl. Halbey 1959, S. 10.

²⁶⁹ Vgl. Gill/Lewis 1969, S. 82.

²⁷⁰ Vgl. Gill/Lewis 1969, S. 44.

evtl. auch durch die Technik der Tuschzeichnung bedingt ist²⁷¹, andere wiederum sehr plastisch und liebevoll detailliert. Besonders die klein gehaltenen Illustrationen gelingen Stefula hervorragend, bspw. die Zeichnung des hochnäsigen Fräuleins (vgl. S. 89).²⁷²

Die Figur der Vevi wird sehr oft abgebildet – ihr Erscheinungsbild bleibt dabei stets das gleiche. Das hat Wiedererkennungswert für Leser und charakterisiert die meisten klassischen Helden wie Peter Pan im Blätterkleid. Stefulas Vevi trägt ein geblümtes Petticoat, Ballerinas und eine Haarschleife. Ihr Haar bildet als äußeres Zeichen ihr inneres „wildes“ Wesen ab: Stefula zeichnet die einzelnen Strähnen nach allen Seiten abstehend und unterstützt damit zeichnerisch den Text, der Vevis „unangepasste“ Seite betont. Die einzige Ausnahme in Vevis Erscheinungsbild stellt das Bild auf S. 159 dar.

Dieses zeigt ein burschikoses Mädchen mit kurz geschnittenem Haar und einer langen, die Taille betonten Hose. Vevis Outfit erinnert an die Mode der fünfziger Jahre. Trotz ihrer burschikosen Kleidung wirkt sie in der Zeichnung sehr weiblich, was mit den für typisch geltenden Merkmalen der betonten Taille, den nachgezeichneten Lippen, den großen Augen und der schmalen Nase erklärbar wird. Dieses Bild vermittelt, dass Vevi nicht mehr Kind und noch nicht Erwachsene ist, also am Beginn der Erwachsenenstufe steht. Es weist auf den Höhepunkt der Geschichte hin - Vevis Verfolgungsjagd auf das Wurzelmädchen - und impliziert eine doppelte Aussage. Da Vevi im Laufe der langen Suche nach dem Wurzelmädchen ins Gefängnis gesperrt wird, weil die Polizei Vevi für das Wurzelmädchen hält, beschließt Christian, dass Vevi sich verkleiden muss. Er schneidet ihr die Haare und steckt sie in Jungenkleidung. Nach der Prozedur findet Vevi sich „recht interessant“ (S. 160), was als ein offensichtlicher Hinweis auf ihre bestehende



Abbildung 5:
Vevi in Hosen, Cover von Dorothea
Stefula, Lizenzausgabe (1959)

Sympathie für ihr „wildes“ Auftreten gedeutet werden kann. Es ist interessant, dass Vevi das Wurzelmädchen erst fängt, nachdem sie sich derart „verkleidet“ hat. Ihr äußeres Erscheinungsbild passt sich ihrem inneren Wesen an.

²⁷¹ Doch hier gilt das Wort: „Über die Qualität einer Illustration kann niemals aufgrund der Technik ihrer Erscheinung geurteilt werden“ (Halbey 1959, S. 4).

²⁷² Z. B. Vevi schlafend zwischen den Füchsen (S. 55) oder der Flug auf der Kanonenkugel (S. 65).

Lilleggs Sprachwitz wird von Dorothea Stefula zeichnerisch verstärkt. Vevi fragt Christian zur Bedeutung des Wortes „Waise“. Dieser versucht ihr den Unterschied zwischen einer Halb- und einer Doppelwaise zu erklären. Stefula stellt Vevis wörtlich übernommene Vorstellung dar. Schade ist, dass die Illustrationen nicht nur der Handlungsausschmückung dienen, sondern vielmehr die Rezeption des Lesers lenken und einer

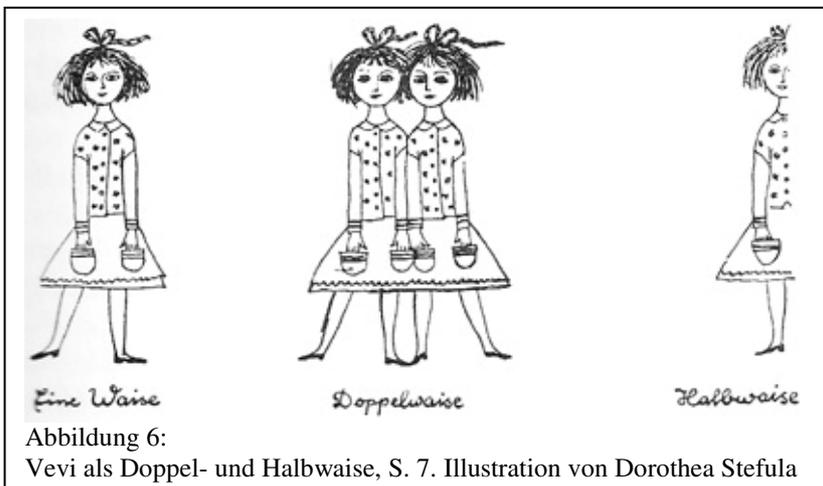


Abbildung 6:
Vevi als Doppel- und Halbweise, S. 7. Illustration von Dorothea Stefula

eigenen fantastischen Ausmalung entgegenwirken²⁷³

Besonders auffällig ist in diesem Kontext, dass keine fantastische Episode für sich steht, sondern stets eine Illustration dazu mitge-

liefert wird. So gibt es zu beiden surreal-fantastischen Kapiteln rund um die Figur der „dicken Berta“ allein vier Illustrationen, die sowohl Berta als auch die Kugeln veranschaulichen.

2. Illustration zu Feuerfreund

Ich danke Ihnen für diese Arbeit und ich glaube, wir schaffen etwas sehr Hübsches! Herr Tripp dürfte sich freuen, wenn er dieses Manuskript bekommt.²⁷⁴

Feuerfreund wurde von Franz Josef Tripp illustriert. Nach eigener Aussage war es dessen großer Wunsch „einmal ein Kinderbuch zu machen, von dem alle großen Leute sagen werden, es sei das Verrückteste, was je gedruckt wurde.“²⁷⁵ Tripp arbeitete als Gebrauchsgrafiker und schrieb selbst. Insgesamt 40 Abbildungen inklusive Umschlagbild sind in Feuerfreund abgedruckt. Das Cover zeigt einen schwarzgesichtigen Jungen mit blonden Haaren, grüner Mütze und einer Blume im Mundwinkel. Die Aufmachung des Umschlagbildes ist generell sehr kindgerecht gestaltet. Der Titel steht in Schreibschrift; knallige Farben ziehen die Aufmerksamkeit an. Im Konterfei Feuerfreunds wird

²⁷³ In diesem Punkt stimmt die Verfasserin mit Richard Bamberger überein, der erklärte, dass die Illustration mit dem „inneren Gehalt einer Dichtung übereinstimmen [solle]“ (vgl. Richard Bamberger (Hg.): *Der österreichische Jugendschriftsteller und sein Werk*. Sonderdruck aus „Die Barke“ 1965. Wien: Österreichischer Buchklub der Jugend 1965, S. 83).

²⁷⁴ Brief 1963, ÖLA.

²⁷⁵ Zit. n. W. Sch.: Zu den Zeichnungen. In: *Jugendliteratur* 3/1957. Hrsg. v. Richard Bamberger u.a., S. 420-421.

erkenntlich, dass sein Schöpfer im grafischen Bereich arbeitet. Manche der Bilder mu-
ten äußerst malerisch an, herausgehoben sei die Landschaftszeichnung, die Feuer-
freunds Heimatdorf verbildlicht (vgl. S. 9). Die riesigen Felsen im Hintergrund, Reh



Abbildung 7:
Die aufgebrachten Mütter, S. 21
Ill. von Franz Josef Tripp (Ausschnitt)

und Fuchs im Vordergrund, verdeutlichen,
dass das Dorf wirklich abgeschieden liegt.²⁷⁶

Tripp nimmt damit direkt auf den Text Be-
zug. Überhaupt scheint der Text-Bildbezug
stets präsent.

Tripp gelingt es besonders, die komisch-
satirischen Situationen und Charaktere auf
Papier zu bannen. Dabei überwiegt die gro-
teske Darstellung.²⁷⁷ So wölkt sich der Rauch
in der ersten Landschaftsdarstellung übertrie-
ben dicht um alle drei dargestellten Bergspit-
zen herum. Dies erzeugt zum einen in seiner

Übertreibung komische Wirkung, zum
anderen erhält es tiefere Bedeutung mit
dem Text, der auf die Besonderheit des
Feuers in Feuerfreunds Leben hinweist.
Ein Rezensent kritisiert die uncharak-
teristischen Zeichnungen zu den Kin-
dern und der Mutter, lobt aber die
seiner Ansicht nach gelungene Charak-
terzeichnung des Uhrendiebs.²⁷⁸ Herr-
lich komisch wirkt die Darstellung der
aufgebrachten Mütter, die jeweils ein
anderes typisches Haushaltsgerät in der

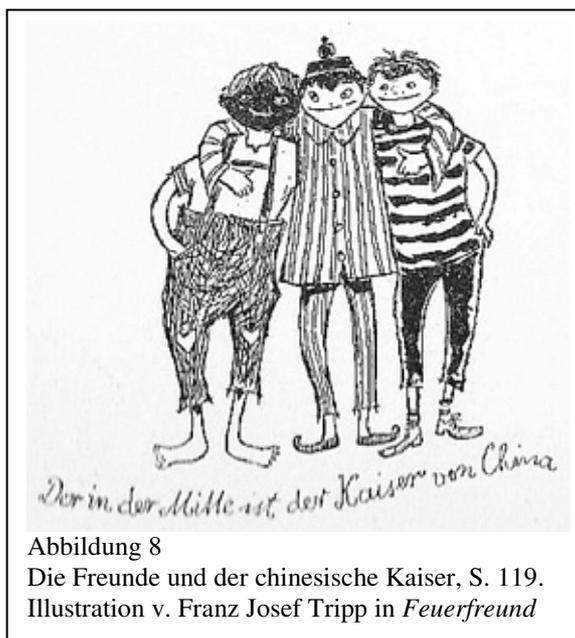


Abbildung 8
Die Freunde und der chinesische Kaiser, S. 119.
Illustration v. Franz Josef Tripp in *Feuerfreund*

Hand schwingen. Mit den für die Gesamtfiguren zu großen Händen und Füßen erinnern
sie an die Malweise eines Max Beckmann, welcher wiederum dem Existenzialismus
sehr zugetan war.²⁷⁹ Auch der kleine afrikanische Junge erhält eine karikative Note, weil
er mit den als typisch geltenden physiognomischen Merkmalen seiner Ethnie – einem

²⁷⁶ Mit den beiden Tieren assoziiert man die Redewendung „Wo Fuchs und Has’ sich Gute Nacht sagen.
Dass hier ein Fuchs und ein Reh abgebildet sind, tut dem Eindruck keinen Abbruch.

²⁷⁷ W. Sch. 1957, S. 420.

²⁷⁸ W. Sch. 1957, S. 421.

²⁷⁹ Der wiederum dem Existenzialismus sehr zugetan war.

breitlippigen Mund und riesigen Ohrringen – überzeichnet wird. Eine schöne Kombination aus Sprach- und Wortwitz gibt die kleine Zeichnung mit Feuerfreund, Männchen und dem chinesischen Kaiser wider. Die drei Jungen sind klar voneinander unterscheidbar, da Tripp sie mit jeweils unterschiedlichen Attributen darstellt. Feuerfreund wird mit schwarzem Gesicht, Männchen mit einem Streifenhemd und den Kaiser mit Schlitzaugen dargestellt. Der Schriftzug unter dem Bild „Der in der Mitte ist der Kaiser von China“ bietet hier eine belustigende Ergänzung zum Text.

Gerade mit Blick auf die durchweg hervorragenden, Atmosphäre versprühenden, ganzseitigen (teilweise auch doppelseitigen) Abbildungen (z.B. S. 78), ist es schade, dass manche Zeichnungen so klein ausfallen. Der Verlag hätte gut daran getan, dies etwas großzügiger zu gestalten. Der Rezensent fasst zusammen, dass Tripp „der sorglosen Fantasie und Fabulierkunst der Verfasserin folgen konnte [...] und sicher dazu beiträgt, Wärme und Humor, Einfall und Laune adäquat in seiner eigenen Dimension fortzusetzen.“²⁸⁰ Dem ist nichts hinzuzufügen.

3. Illustration zu den Scarlet-Bänden

Edgar Jené illustrierte beide Scarlet-Bücher. Seine Litografien haben eine surrealistisch-expressionistische Note. Den Eindruck von Skizzen rufen vor allem die schwungvollen Linien und kurzen hektischen Striche hervor. Menschliche Figuren werden durch flüchtige Linien, Farbkleckse und geometrische Formen nur schemenhaft angedeutet. Dadurch wirken die Abbildungen selbst wie aus einem undeutlichen Traum entstiegen. Dass sein künstlerisches Merkmal in der scheinbaren



Abbildung 9: Der Kuss, S. 141
Ill. von Edgar Jené in *Scarlet und die Eifersucht* (1958)

²⁸⁰ W. Sch. 1957, S. 421.

Irrealität und dem verbildlichten Unbewussten in der Darstellung liege, bescheinigt ihm auch ein unbekannter Autor in einer Beurteilung, die sich in Lilleggs Nachlass befindet. Literarisches, dem Traum Verhaftetes vermische sich mit Metamorphosen. Die Perspektiven verschwänden.²⁸¹ Die - für die Adressatengruppe und vor allem die Jugendbücher der Zeit eher unüblichen - Illustrationen stören nicht den Text. Im Gegenteil, die Bilder

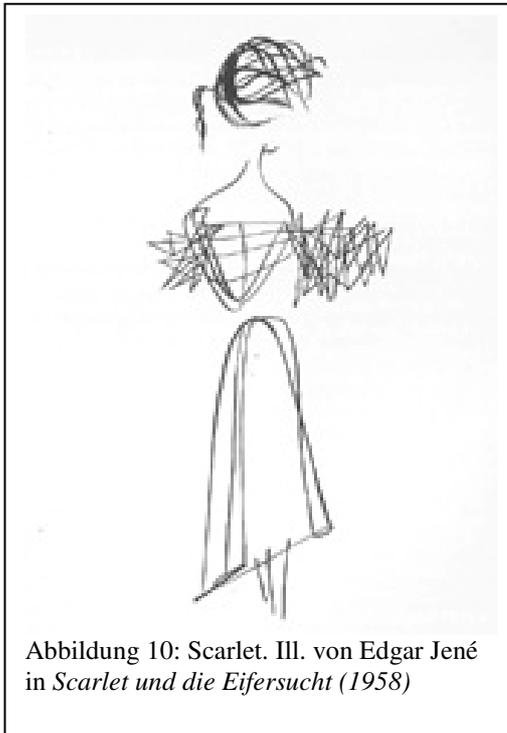


Abbildung 10: Scarlet. Ill. von Edgar Jené in *Scarlet und die Eifersucht* (1958)

laden zum Nachdenken und Verweilen ein. Der Betrachter begibt sich mit der Ich-Erzählerin Scarlet auf eine Reise der Empfindungen und philoso-phischen Betrachtung.

Rudolf Hauser, Mitglied der surrealistischen Bewegung in Wien, attestiert Jené eine große Bedeutung für die spätere Wiener Schule des fantastischen Realismus. Der Wiener Journalist Otto Basil schreibt über Jenés Bilder, dass sie durch Unmittelbarkeit überraschten. Jené verinnerliche eine ökonomische Farbgebung, die in einem „gedämpften Kolorit“²⁸² gehalten sei. Ein unbekannter *Zeit*-Journalist

wertet die an „die abstrakten Marionetten von Harry Kramer (Paris) “ erinnernden Zeichnungen vom „Meister (Edgar Jené!) selbst“ positiv: „Ein handwerklich sauber gemachtes Buch von und für Mädchen.“²⁸³

²⁸¹ Vgl. ID 39/88 – BA 12/88, ÖLA.

²⁸² Vgl. ÖLA.

²⁸³ Vgl. O.O.1989, S. 35f.

4. Illustration zu Erika und Erik

Das Titelbild von Susanne Riha greift bereits die wesentlichen Figuren und Handlungsorte der Erzählung vorweg. Zu sehen sind zwei rothaarige Kinder, die beiden Protagonisten Erika und Erik. Zwischen ihnen ragt der Kopf ihrer Katze Min-Min heraus. Umrahmt wird dieses ungewöhnliche Selbstdritt von einem Kreis, der die fantastische Schwelle im Buch (das Heidekraut) versinnbildlicht.

Außerhalb dieser hervorstechenden Kreisfiguration ist links der Papagei Mohamet aus Erikas Traumwelt zu sehen und rechts die Wikingerschiffe aus Eriks Traumleben. 35 kleinere Zeichnungen zieren die 121 Seiten. Wie die Geschichte selbst muten sie verträumt an. Das bewirken die verschnörkelten Vignetten und weiten Landschaften.²⁸⁴ Rezensent Piber lobt die ästhetisch wertvollen Bilder. Es seien „sehr detailliert ausgeführte, oft originell zum Text in Bezug gesetzte Illustrationen“, die das Lesen reizvoll machten.²⁸⁵ In einer anderen Rezension werden die „atmosphärisch dichte“ Geschichte und die „klaren Vignetten“

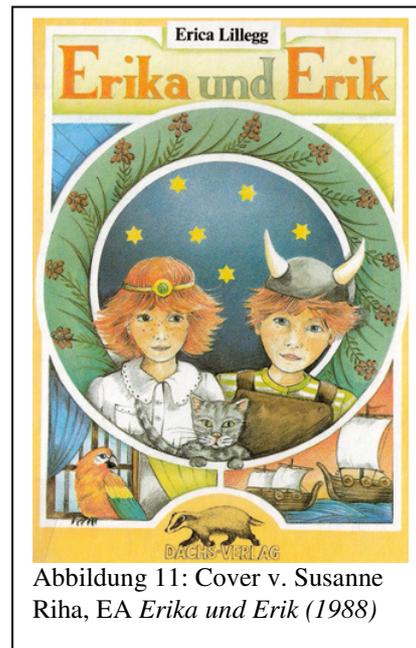


Abbildung 11: Cover v. Susanne Riha, EA *Erika und Erik* (1988)

herausgestellt.²⁸⁶ Susanne Riha greift bewusst die im Text dargestellten Traumsequenzen in ihren Zeichnungen auf, verbildlicht jedoch nicht die wesentlichen fantastischen Gestalten wie Frau Hexe und Hunar. Der Leser kann sie sich in seiner Fantasie selbst ausmalen. Nur ein Kobold lugt in einer Vignette hinter dem Buchstaben hervor. Hier nimmt die Illustratorin direkten Bezug auf den Text: Erika und Erik sind gerade aus ihrer Traumwelt zurückgekehrt und auf dem Heidekraut erwacht. Beide fühlen sich, als hätten sie schlecht geträumt. Sie erinnern sich daran, dass im Heidekraut Kobolde wohnen (S. 119). Die Zeichnungen von Riha sind reine Textverschönerung. Sie bleiben dezent im Hintergrund und vermitteln nicht den Eindruck, die Fantasie des Lesers lenken zu wollen. Die einzelnen Bilder sind eine Art Kulisse, die den Leser bei seiner Lektüre begleiten. Sie zeigen Landschaften oder Utensilien aus den Traumwelten von Erika und Erik.²⁸⁷

²⁸⁴ Z. B. Die Zeichnungen auf S. 3, S. 14, S. 61 und S. 92.

²⁸⁵ Piber 1989, S. 55.

²⁸⁶ Monika Wolter: ekz Infodienst, ÖLA [o.J.].

²⁸⁷ Z.B. eine Maske (S. 30), die Erikas Schauspieler-Dasein verbildlicht oder Lanze und Helm, die symbolisch für Eriks Wikingerleben stehen (S. 105).

VI. Lilleggs Gesamtwerk in der Literaturgeschichte

Das Œuvre Erica Lilleggs enthält einige Bezüge zur wirtschaftlichen Situation der Nachkriegszeit und typische gesellschaftliche Codes. Feuerfreund wäscht sich in einer alten Wanne mit kaltem Wasser. Es gibt weder Dusche noch Warmwasserleitung.²⁸⁸ Vevi klaut eine Füllfeder, da sie selbst zu arm ist, um sich eine zu kaufen. Ein Auto können sich nur höher gestellte Personen wie der Bürgermeister leisten. Scarlet lebt ohne Telefon. Michel karrt die Milch auf einem Pferdewagen durch die Gegend. Auch Peps kauft Milch mit dem Pferdekarren beim Bauern. Und an Weihnachten freuen sich die Kinder statt auf Süßigkeiten oder Spielzeug auf Äpfel und Nüsse.²⁸⁹

Lilleggs Erstling *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder* erscheint 1948. Es folgen auf mehrere Jahre verteilt acht weitere Werke. Das zehnte und letzte Kinderbuch *Erika und Erik* kommt 1988 auf den Markt. Erica Lillegg schreibt also innerhalb von 40 Jahren zehn Bücher. Die kinder- und jugendliterarische Szene durchläuft in dieser Zeitspanne einen starken Wandel, der mit politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen einhergeht. Die Jahre zwischen 1948 und 1988 standen im Zeichen des Aufbruchs. Zunächst des Aufbruchs in eine neue politische Ära, die den Schrecken des nationalsozialistischen Regimes vergessen machen sollte. Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs erlebte die Kinder- und Jugendliteratur keine „Stunde Null“²⁹⁰ oder einen Neuanfang. Vielmehr knüpften Autoren wie Verleger an die 30er Jahre an.²⁹¹ „Zeitgleich mit der Niederlage des Nationalsozialismus brach in der österreichischen Gesellschaft das große Vergessen aus.“²⁹²



Abbildung 12:
Cover der Lizenzausgabe
*Jakob war ein Schusterjunge und
andere Geschichten für Kinder*
(1948)

²⁸⁸ Im Roman *Feuerfreund* wird Wasser als sehr kostbar empfunden. Feuerfreunds Pflegemutter „richtete ihm ein großes Becken heißen Wassers, gab ihm Seife und Bürste“ (S. 33).

²⁸⁹ „Als die Heilige Nacht gekommen war, die Kinder die Gaben an getrockneten Äpfeln, Birnen und Zwetschgen, die der Knecht Ruprecht gebracht, voll Jubel entdeckt hatten und dann ins Bett geschickt worden waren, die Erwachsenen aber in die Mitternachtsmesse gingen“ (*Feuerfreund*, S. 19).

²⁹⁰ Vgl. Isa Schikorsky: *Schnellkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Köln: Dumont 2003, S. 136.

²⁹¹ Vgl. Peter Malina: *Zu sehen, was zu sehen ist. Zur Erinnerungsarbeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945*. In: *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers/Ernst Seibert. Wien: Uebereuter 1997, S. 158-164, hier S. 158.

²⁹² Vgl. Malina 1997, S. 158).

Darstellung des Krieges

Der Krieg und vor allem die Auseinandersetzung mit diesem blieb in den Büchern der Nachkriegszeit zunächst vollkommen ausgespart.²⁹³ Auch in Deutschland mangelte es an einer „sprachlichen Inventur.“²⁹⁴ Die Kinder- und Jugendliteratur brachte „neue, aber keine neu orientierten Erzählungen“²⁹⁵ hervor. Die Autoren versäumten, ihre schriftstellerischen Arbeiten zu reflektieren und die vergangene politische Diktatur zu thematisieren. Dennoch gab es bereits nach dem Krieg Werke, die sich im Inhalt subtil auf die überstandene Zeit beziehen. Dazu zählt Erich Kästners *Die Konferenz der Tiere* (1949), eine Tierfabel, in der eine ganze Arche voller Tiere Frieden einfordert und am Ende tatsächlich einen Waffenstillstand durchsetzt. Auch in Erica Lilleggs *Vevi* (1955) findet der Krieg Eingang. So steht die Figur „dicke Berta“ als „Synonym für die Bombardierung von Paris.“²⁹⁶ Die Kugeln zu denen Vevi fliegt, fragen das Mädchen, ob denn wieder Krieg sei: „Was willst du denn hier? Habt ihr vielleicht schon wieder Krieg, und kommst du uns holen?“ (S. 67). An anderer Stelle beschwert sich Vevi über die Kugeln: „Ihr zerstört Häuser, tötet Menschen und macht überall noch viel größere Löcher, ihr Kugeln! Ist das vielleicht fein?“ (S. 70). Daraufhin antwortet Berta: „Das tun wir ja nicht freiwillig, sondern nur, wenn wir von euch geschossen werden.“ (S. 70).

Obwohl Lillegg in ihren Werken die Kriegszeiten nicht explizit verarbeitet, weisen also nebensächliche Informationen auf das vergangene Übel und die Schwierigkeiten der Nachkriegszeit hin. Im Roman ihrer österreichischen Zeitgenossin Mira Lobe *Insel Pu* (1951) wird dies noch deutlicher: Durch den Krieg mitgenommene Kinder sollen „auf Betreiben des Präsidentensohnes im benachbarten Land aufgenommen werden.“²⁹⁷ Wie Lillegg schreibt Lobe „ohne Hang zur Idylle [...] aber mit Bezug zur Realität.“²⁹⁸ Auf deutscher Seite stehen Margot Benary-Isbert (*Die Arche Noah*, 1948), Lise Gast (*Die Haimonskinder*, 1950) und Willi Fähmann (*Das Jahr der Wölfe*, 1962; *Es geschah im Nachbarhaus*, 1968). Auch Hans Peter Richter (*Und damals war es Friedrich*, 1961) thematisiert die NS-Zeit anhand des Schicksals einer jüdischen Familie.

²⁹³ Vgl. Malina 1997, S. 158.

²⁹⁴ Winfred Kaminski, S. 299.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Seibert 2005, S. 440.

²⁹⁷ Cevela [o.J.], S. 11.

²⁹⁸ Cevela [o.J.], S. 11.

Unmittelbar nach Ende des Nationalsozialismus fand Kindheit als Zeit, das Leben spielerisch zu entdecken, nicht statt. Kinder mussten für den Unterhalt der Familie mit aufkommen. Wohnraum und Lebensmittel waren knapp. Da der Vater oft fehlte, hatten Kinder viel Freiraum; ein Phänomen, das von Heinrich Wolgast mit dem Begriff der „Kindheitsautonomie“ bezeichnet und von Hans-Heino Ewers weiterentwickelt wurde.²⁹⁹ Das pädagogische Grundverständnis wandelte sich. Die alte Autoritätsstruktur in der Familie, die Väter als Patriarchen legitimierte, brach auf. Anstelle des dominierenden autoritären Erziehungsstils trat jetzt Selbstvertrauen, Kritik und Durchsetzungsfähigkeit. Dieser Erziehungsstil ist in dem Begriff der „antiautoritären Erziehung“ zusammengefasst und schlägt sich in einer eine Idylle beschreibenden „Heile-Welt-Literatur“ nieder. Autoren dieses Erzählstils sind in den 20er und 30er Jahren geboren und weitgehend um ihre Kindheit als unbeschwerte Zeit betrogen worden. Deshalb wird Kindheit von ihnen gerne inszeniert.³⁰⁰ Erica Lillegg dagegen, die zwei Weltkriege miterlebte und als Halbwaise aufwuchs, schildert keine heile Welt. Sie schließt die Probleme der Jugendzeit nicht aus, sondern geht auf sie ein.

Literatur der Kindheitsautonomie

Für Hans-Heino Ewers beginnt mit der Erfindung von Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* (1945, dt. 1949) die Literatur der Kindheitsautonomie. Wie viele Kinder in der Nachkriegszeit wächst Pippi ohne Eltern auf und bleibt dadurch autonom und resistent gegenüber Erziehungsversuchen. In dieses Kind-Schema passen auch Karl Immermanns *Münchhausen* (1838/1839), Erich Kästners *Das doppelte Lottchen* (1949) und viele Nonsens Geschichten. Zur „Lindgren-Ära“³⁰¹ zählen Ja-



Abbildung 13:
Ausschnitt des Umschlagbildes von Dorothea Stefula
Für die Erstausgabe *Vevi* (1955)

mes Krüss, Josef Guggenmos, Otfried Preußler, Michael Ende und auf österrei-

²⁹⁹ Vgl. Hans-Heino Ewers: Der österreichische Beitrag zur Theorie des ‚guten Jgendsbuchs‘. Anmerkungen zur Kinderliteraturtheorie Richard Bambergers. In: *Ders./ Ernst Seibert: Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart*. Wien: Ueberreuter 1997.

³⁰⁰ Vgl. Seibert 2005, S. 9.

³⁰¹ Cevela [o.J.], S. 17.

chischer Seite Karl Bruckner, Vera Ferra-Mikura, Mira Lobe und Erica Lillegg. Oft mit Pippi gleichgestellt und dem Vorwurf ausgesetzt, eine Replik zu sein, ist Erica Lilleggs *Vevi*. Cevalas Kommentar, das Buch beschreibt einen „massiven Rollenbruch“ ist nur einer von vielen. Mit *Vevi* passt Erica Lillegg sehr gut in die selbstbestimmende Mädchenliteratur. *Vevi* widersetzt sich der biedereren Tante, die Gehorsam und Ordnung verkörpert, indem sie einer Wurzel erlaubt, sich ihr Aussehen zu Eigen zu machen. Die Wurzel mimt als Ebenbild *Vevis* das brave Mädchen, während die echte *Vevi* vergnügt durch die Wälder zieht. Erst als *Vevi* dem „bösen“ Wurzel-Ich abschwört, gelingt ihre Integration in die Gesellschaft als angepasstes Mädchen. *Vevi* gleicht Pippi im Kampf um die Bewahrung des autonomen Raumes. Sie ist jedoch nicht zu allen Erwachsenen im Vorhinein respektlos wie Pippi, sondern ordnet sich ihrer Tante Isabella und ihrem Bruder unter. Im Gegensatz zu ihrem literarischen Pendant kehrt *Vevi* ins geordnete Leben zurück. Sie bekommt jedoch eine „Ahnung von wilder Freiheit und ihren selbstbestimmenden Kräften.“³⁰²

Mädchenliteratur

Mädchenbücher sind in den Jahren der Nachkriegszeit im Trend. Neben klassischen Abenteuergeschichten wie Robert Louis Stevensons *Die Schatzinsel* oder Daniel Defoes *Robinson Crusoe* wird im Bereich der Mädchenliteratur ebenfalls Altes aufgelegt.

Lilleggs *Scarlet* in *Scarlet und die Eifersucht* (1958) steht ganz in der Tradition der Backfischliteratur. Der Roman unterscheidet sich jedoch handlungsdynamisch von literarischen Vorgängern wie Emmy von Rhoden (*Trotzkopf*, 1885) und Else Ury (*Nesthäkchen-Serie*, 1925), selbst vom zeitlichen Pendant der *Kati-Trilogie* (dt. 1952-54) Astrid Lindgren hebt sie sich ab.³⁰³ So führt Lillegg ihre Protagonistin im zweiten Band *Scarlet. Ihr Weg zum Theater* (1961) nicht in die Ehe. Vielmehr darf *Scarlet* unbeirrt ihren Traum weiterverfolgen. Der Roman behandelt zwar typische Themen wie Sehnsüchte und Träumereien einer jungen Frau, die mit einer verstiegenen und sentimental Sprache zum Ausdruck gebracht werden. Mit der inhaltlichen Wende (der Trennung *Scarlets* von ihrem Freund Fundevogel) trifft Lillegg jedoch den Puls ihrer Zeit. Indem *Scarlet* sich gegen die Heirat und für ihren Beruf entscheidet, thematisiert Lillegg die

³⁰² Vgl. Cevala [o.J.], S. 25.

³⁰³ Vgl. Cromme 1996, 190f. In *Kati* mutet vor allem die Thematisierung von Scheidung und die offensichtliche Parteinahme für betroffene Frauen progressiv an, weil sie damit einen Teil des Paradigmenwechsels der 70er Jahre vorwegnimmt. Das Motiv der berufstätigen bzw. studierenden und damit unabhängigen Frau findet sich in *Scarlet* sogar noch gesteigert, indem *Scarlet* den Beruf über die Heirat stellt. Somit erweist sich *Scarlet* in puncto Heirat als fortschrittlicher als ihr schwedisches Pendant.

sich ändernde gesellschaftliche Rolle der Frau. Damit legt sie einen fortschrittlichen Mädchentypus vor und gleicht Autoren wie Renate Welsh und Christine Nöstlinger, die das selbstbestimmende Mädchen in den Mittelpunkt ihrer Romane rücken. Auch in Werken von Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura und Gerta Hartl agieren selbstbestimmende Mädchen. Vor allem Nöstlinger thematisiert die Veränderung des Rollenverständnisses zwischen Mann und Frau, die von Feminismus und sexueller Revolution angeregt wurde. So schildert sie in *Olfi Obermeier und der Ödipus* (1984), der jedoch erst 30 Jahre später [!] als Lilleggs *Scarlet* erschien, die Selbstverwirklichung einer Mutter.³⁰⁴

Neue alte Abenteuerbücher

In die bestimmende Gattung der 50er Jahre, der Abenteuerliteratur und des Reiseromans³⁰⁵, kann Lilleggs *Feuerfreund* (1957) eingereiht werden. *Feuerfreund* ist ein Junge, der vor den Spöttereien über sein schwarzes Gesicht in die weite Welt flieht. Auf der Suche nach jemandem, der sein Gesicht wieder weiß macht, trifft er auf seine verschollene Mutter. Die Erzählung ist durchsetzt mit fantastischen Elementen und weit

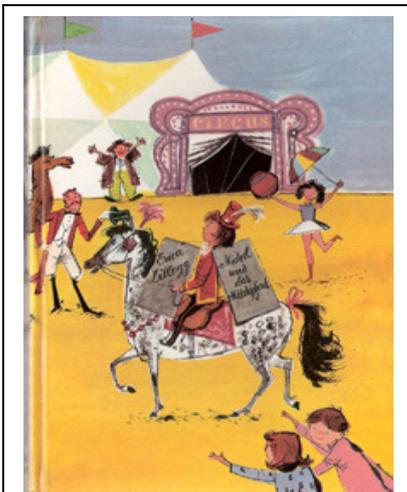


Abbildung 14:
Cover von Ulrik Schramm
Michel und das Milchpferd (1957)

noch märchenhafte Züge auf. Im Letzten handelt es sich um einen fantastischen Roman, da er eindeutig die zwei Welten in sich vereint, von denen die Pionierin der Zwei-Weltentheorie Anna Krüger schreibt. Die Figuren spielen nicht – wie beim Märchen – in nur einer Welt, sondern sie verlassen das reale Geschehen und treten nicht überraschend in das fantastische Geschehen ein. *Feuerfreund* unterhält und bietet Spannung, aber auch viel Komisches. Der Einordnung der Germanistin Andrea Weinmanns zufolge zählt er damit zur Gruppe der fantastischen Erzählungen, die „kindliche Lesebedürfnisse nach

Abenteuer, Unterhaltung, äußerer Spannung und aktionsreicher Handlung auf der einen, nach Spiel und freier Komik auf der anderen Seite befriedigen“.³⁰⁶ Weinmann konstatiert innerhalb der Fantastischen Literatur eine „Psychologisierung der Fantastik“, die auf „reale kindliche Probleme und auf manifeste und latente Kinderwünsche“ reagiert.

³⁰⁴ Vgl. Cevela [o.J.], S. 28.

³⁰⁵ Cevela [o.J.], S. 12.

³⁰⁶ Andrea Weinmann/Jörg Steinz: *Kinderliteraturtheorie*. In: Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 97-136, hier S. 106.

Diese Gruppe stelle kinderliteraturgeschichtlich ein Novum dar und solle den kindlichen Leser trösten und entlasten. Außer Astrid Lindgrens *Im Wald sind keine Räuber* (schwed. 1949, dt. 1952) und *Mio mein Mio* (schwed. 1954, dt. 1955) u.a. fügt Weinmann als deutschsprachiges literarisches Beispiel Lilleggs *Vevi* (1955) an [!]. Den Merkmalen Weinmanns folgend müssten zusätzlich zu *Vevi* auch die Erzählungen *Feuerfreund* und *Erika und Erik* zur psychologischen Fantastik gerechnet werden.³⁰⁷ Auch die Figur Michel in *Michel und das Milchpferd* (1957) hat sich dem Abenteuer verschrieben. Der Waisenjunge Michel ist es leid, tagtäglich mit seinem Pferd die Milch zu holen. Er beschließt, in die Welt hinaus zu reiten und kehrt nach einer turbulenten Reise zufrieden und geläutert nach Hause zurück. Wie Michel und Feuerfreund drängen *Der alte und der junge und der kleine Stanislaus* (1962) von Vera Ferra-Mikura aus einem „geordneten [...] Alltag [...] in fantastisch[e] Abenteuer.“³⁰⁸ Rostige Fundstücke werden zu Zauberschlüsseln, Papierschiffe zu begehbaren Booten.³⁰⁹

Kindgemäßes Erzählen

In *Die Spieldose* wird das neue Kindheitsbild erkennbar, für das auch Maurice Sendaks zehn Jahre später erscheinendes Bilderbuch *Wo die wilden Kerle wohnen* (1967) steht. Der Waisenjunge Martin schleicht sich als blinder Passagier auf ein Schiff ein und freundet sich mit dem Mädchen Sylvia an. Bald ist er bei der ganzen Mannschaft beliebt. Als er zwei Matrosen mit unlauteren Absichten dingfest macht (sie wollten der kleinen Sylvia deren diamantene Spieldose stehlen) avanciert er zum Helden. Seine Abenteuerlust ist gestillt, und er kehrt nach Hause zu seiner Pflegemutter Frau Beißwasser zurück. Im Letzten sind die Kinder im Buch die Weisen, weil sie die Bösewichte erkennen. Dadurch, dass sie die Wahrheit aussprechen, stehen sie über den Erwachsenen und gerade Martin erweist sich als Retter der letzten Stunde. Lucia Binder bescheinigt für *Die Spieldose* echte „sprachliche Ausdruckskraft und „starke Bildhaftigkeit der Spra-

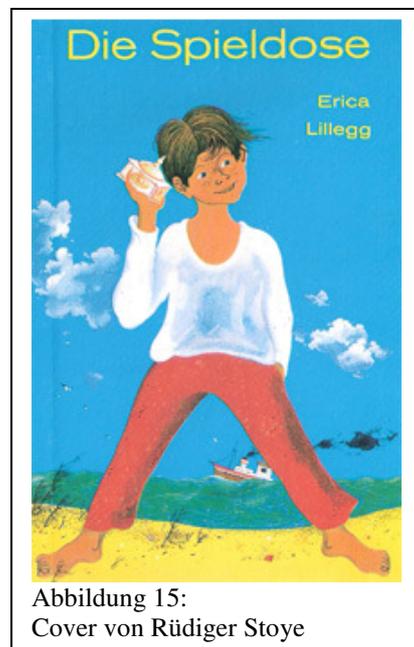


Abbildung 15:
Cover von Rüdiger Stoye

³⁰⁷ Da die psychologische Deutung auf den vorangegangenen Seiten in den Einzel-Analysen bereits verdeutlicht wurde, wird sie an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt.

³⁰⁸ Cevela [o.J.], S. 14.

³⁰⁹ Ebd., S. 15.

che“, die bewirke, dass die Erzählung „schon für ungeübte Leser leicht lesbar“ sei. Sie

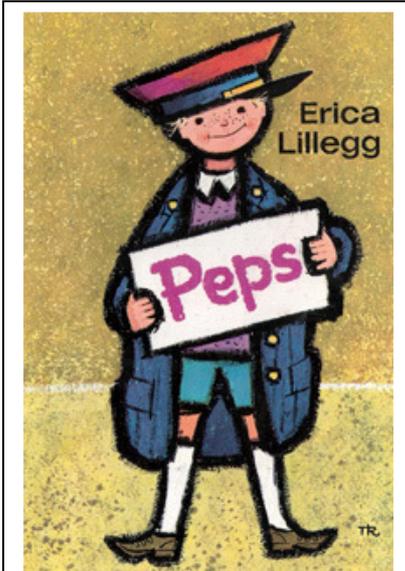


Abbildung 16: Cover von Franz Josef Tripp, *Peps* (1964)

attestiert dem Buch eine kindgemäße Sprache: „Dem jungen Leser kommt vor allem die Eigenart entgegen, dass Lillegg ihre Sätze so formuliert, als ob sie vor den Kindern sitzen und ihnen persönlich erzählen würde.“³¹⁰ Gleich diesem französischen Bilderbuch fungiert auch in *Erika und Erik* (1988) die fantastische Reise als Kompensation für unerfüllte Wünsche in der Realität. Beide Bücher illustrieren ein neues Kindheitsbild, das mehr und mehr in die Literatur aufgenommen wird und nach Ewers die Theorie des "guten Jugendbuchs" beschreibt.³¹¹ Diese Theorie basiert auf den neuen Erkenntnissen von

Entwicklungspsychologen wie Jean Piaget. Erziehung sollte fortan die individuelle Entwicklung fördern. Kinder sollten sich ganz ungestört und unbelastet von den gesellschaftlichen Anforderungen des Erwachsenenlebens entwickeln können. Literatur, die ihre Leser erreichen will, muss den kindlichen kognitiven Fähigkeiten gerecht werden, d.h. kindgemäß sein.³¹²

Weinmann beschreibt, wie diese neue Kinderliteratur zu sein hat: „Signifikante Merkmale einer am Geschichtenerzählen orientierten Kinderliteratur sind die fiktive mündliche Erzählsituation mit häufiger Leseranrede, übersichtliche Handlungskonstruktion, Handlungsdominanz, einprägsame Figurengestaltung und ein positives Ende.“³¹³ Alle Bücher Lilleggs weisen

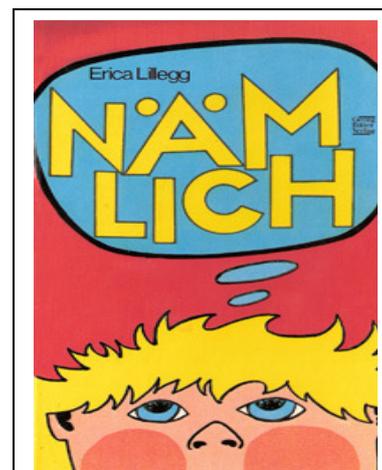


Abbildung 17: Cover von Heinz Willemsen, *Nämlich... das sind die Geschichten von Herrn Nämlich* (1973)

diese Merkmale auf, vor allem *Die Spieldose*, *Peps* und *Herr Nämlich* sind herausragende Beispiele für kindgemäßes Erzählen.

³¹⁰ Lucia Binder: *Erica Lillegg - Die Spieldose*. In: TueB 1/1969, S. 50.

³¹¹ Vgl. Hans-Heino Ewers: Der österreichische Beitrag zur Theorie des ‚guten Jugendbuchs‘. Anmerkungen zur Kinderliteraturtheorie Richard Bambergers. In: Ders./ Ernst Seibert: *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart*. Wien: Ueberreuter 1997, S.

³¹² Vgl. Anna Krüger: *Die Gestalt des künstlerisch durchgeformten Jugendbuchs*. In: *Jugendliteratur* 5. H. 11/ 1959, S. 487-497; hier S. 487.

³¹³ Andrea Weinmann: *Die bundesrepublikanische und österreichische Kinderliteratur der Nachkriegszeit in der Literaturgeschichtsschreibung*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1997/98*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers u.a. Stuttgart: Metzler 1999, S. 91-120; hier S. 104.

1964 erscheint Lilleggs *Peps*. In der Erzählung reihen sich einzelne Episoden aneinander und erzählen aus dem Leben eines aufgeweckten Lausbubs, der im Laufe der Geschichte in die Ferien zu seinem Onkel fährt. Pointenreich schildert Lillegg hier die Lebenswelt eines nach kindlicher Logik agierenden kleinen Jungen, der in einem sich für ihn Zeit nehmenden erwachsenen Umfeld aufwächst. Es wird sehr kindgerecht in kurzen Sätzen und häufiger direkter Rede erzählt. Peps wird fortschrittlich und liebevoll erzogen. Die Schilderung der sich am Kind orientierenden Erziehung wirkt authentisch. Herrlich komponiert sind die Schlusspointen am Ende jeder Kurzgeschichte. Zentraler Auslöser der Pointe ist meist Peps selbst, der durch seine kindliche Logik die Wirklichkeitsebene unterläuft und damit Komik erzeugt.³¹⁴ Durch seine in den Augen der Erwachsenen merkwürdigen Einfälle, droht Peps bei seinem Onkel jedoch der Verlust seines Ansehens. Das ganze Dorf macht sich über ihn lustig. Erst als es ihm gelingt, den entlaufenen wilden Stier wieder einzufangen, den keiner einzufangen gewagt hatte, steigt er zum Held des Dorfes auf.

Die Literatur der 70er Jahre überwand Tabus, richtete sich gegen Autoritäten und konfrontierte ihre Leser mit gesellschaftlichen Problemen. Hans-Heino Ewers beobachtet für diese Zeit einen Paradigmenwechsel in der Kinderliteratur, die sich am Bild der gleichberechtigten Kinder festmacht. Laut Schikorsky entwickelte sich ein „relativ ungestörte[s]“ Nebeneinander von fantastischer und realistischer Kinder- und Jugendliteratur, „wobei sich die Themen der sozial kritischen Kinderbücher den gesellschaftlichen Veränderungen anpassten.“³¹⁵ Erzähltexte über soziale Probleme, wie Christiane Fs. autobiografisches Buch *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1979) stehen neben fantastischen Erzählungen wie *Die Wawuschels mit den grünen Haaren* (1967) von Irina Korschunow, *Urmel aus dem Eis* (1969) von Max Kruse oder Tilde Michels *Kleiner König Kalle Wirsch* (1969) sowie die Geschichte um das Sams von Paul Maar, angefangen vom ersten Band *Eine Woche voller Samstage* (1973).³¹⁶ Erica Lilleggs *Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich* (1973) passt weder zur Kategorie der fantastischen Erzählung noch zu den sozialkritischen Texten. Buch, von dem auch eine Hörspielfassung existiert, kann hingegen hervorragend mit der Theorien des kindgerechten Erzählens erfasst werden. Es schildert einen Vater, der zu sehr mit sich und zu wenig mit seinem Sohn beschäftigt ist. Der Protagonist Herr Nämlich, so genannt,

³¹⁴ Andrea Weinmann: *Die bundesrepublikanische und österreichische Kinderliteratur der Nachkriegszeit in der Literaturgeschichtsschreibung*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1997/98*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers u.a. Stuttgart: Metzler 1999, S. 91-120, hier S. 104.

³¹⁵ Schikorsky 2003, S. 171.

³¹⁶ Vgl. Cevela [o.J.], S. 22.

weil er jeden Satz mit „nämlich“ beginnt, löchert den Vater mit Fragen über die Welt. Wie *Vevi* schildert das Buch die kindliche Psyche eines eigenwilligen Kindes, das sich mit seiner Umwelt auseinandersetzt. Erica Lillegg hat mit ihrem deutschen Kollegen Otfried Preußler gemeinsam, dass sie zunehmend gegen die Zeit anschreibt. Preußlers Geschichte vom Waisenjungen *Krabat* (1971) „vereint Motive aus Sage, Legende und Märchen“³¹⁷, und ist eher rückgewandt als vorwärtstreibend. *Momo* (1973) von Michael Ende trifft als „Parabel über soziale Kälte“³¹⁸ schon eher den Ton der Zeit, während Lilleggs letzte Erzählung nicht so recht einzuordnen ist. *Erika und Erik* (1988) scheint sich ganz der Fantastik verschrieben zu haben. Zwei Geschwister suchen ihre Katze. Auf dem Feld trennen sie sich und werden von einer Hexe und einem Zauberer in unterschiedliche Welten versetzt. Ihre Anderswelt können beide nur verlassen, wenn sie sich aneinander erinnern. Es ist eine fantastische Geschichte über den Wert von Geschwisterliebe und Identitätsfindung. Doch sie entspricht keineswegs den Geschichten der Zeit. Im Vergleich zu Endes fantastischen Romanen wirken dieses Spätwerk von Lillegg verstaubt und unzeitgemäß. Erica Lillegg selbst attestiert Zeitgenossen wie Christine Nöstlinger weitaus mehr schriftstellerisches Können, mit der sie gemein hat, dass sie ein Nebeneinander von fantastischen Welten und Realität schafft.³¹⁹

Dass Lillegg seit 1968 in ihrer Schaffenskraft stark nachlässt, kann mehrere Gründe haben. Erstens findet die über 60jährige Autorin seltener Zeit zum Schreiben. Lillegg und ihr Mann empfangen viele Besucher. Beim Schreiben schmerzt eine Arthritis; Jené erkrankt schwer. Zweitens wird es für Lillegg immer schwerer, einen Verleger zu finden. Sie selbst beschreibt in einem Brief, wie wenig die österreichischen Verlage auf ihre Bücher eingehen:

Österreich ignoriert mich mit gerade für Österreich erstaunlicher Konsequenz. Und das seit immer. ‚Vevi‘, mein erstes Buch wurde vom Verlag ‚Jugend und Volk‘ höchst unfreundlich abgelehnt, von ‚Feuerfreund‘ [...] gar nicht zu reden. Nur ein einziger Verlag brachte ein späteres, ‚Die Spieldose‘ heraus, doch so billig, dass es wieder nicht zur Kenntnis genommen und fast umgehend aus dem Buchhandel gezogen wurde. Vielleicht liegt es daran, dass ich nicht im Lande lebe, hat übrigens auch keine wesentliche Bedeutung.³²⁰

Erica Lillegg publiziert in Deutschland. Dies führt jedoch dazu, dass sie fälschlicherweise als deutsche Autorin eingeordnet und mit deutschen Autoren verglichen wird.³²¹

³¹⁷ Schikorsky 2003, S. 163.

³¹⁸ Schikorsky 2003, S. 163.

³¹⁹ Vgl. Cevla [o.J.], S. 32.

³²⁰ Vgl. Brief 1979, ÖLA.

³²¹ In einem Artikel in *Die Zeit* von 1966 ordnet Walter Seherf Erica Lillegg als deutsche Autorin ein. Auch Winfried Kaminski sieht Deutschland als Herkunftsland von Lillegg.

Erklärungen für ihr Vergessen suchen Vera Nowak und Ernst Seibert. Eine Erklärung sieht Seibert darin, dass bis 1999 Kinder- und Jugendliteratur in Österreich nahezu kein Gegenstand universitärer Forschung war. Erica Lillegg sei kein Einzelfall. Im Gegensatz zu ihren deutschen Zeitgenossen, wurden viele österreichische Autoren nicht weiter rezensiert.³²² Ein weiterer Grund liegt in den zurückgehenden Verkaufszahlen von Lilleggs Werken. So schreibt Richard Weitbrecht vom Thienemann Verlag im Juli 1973, dass *Peps* und *Herr Nämlich* sich nicht gut verkauften.³²³ 1980 kommt von Weitbrecht die Information, aus dem Projekt *Feuerfreund* und *Peps* sei nichts geworden.³²⁴ Dies ist vermutlich eine Antwort auf die Bitte von Erica Lillegg, die Bücher neu aufzulegen. Im Mai 1973 informiert Christa Spangenberg vom Heinrich Ellermann Verlag, der Absatz von *Vevi* sei gesunken. Spangenberg kündigt an, den Restbestand einem Antiquariat zu übergeben und tröstet Lillegg, dass diese stolz darauf sein könne, dass das Buch überhaupt solange im Handel war.³²⁵

Eine weitere Ursache für das schnelle Vergessen Erica Lilleggs könnte daran liegen, dass der deutschsprachige Buchmarkt noch nicht offen für die fantastischen Erzählungen war. Im Gegensatz zu Deutschland haben laut Gerhard Haas andere europäische Länder wie Frankreich, England, Polen und Russland eine Fantastik-Diskussion geführt. In Deutschland jedoch habe es lange keine kohärente Theorie gegeben. Haas führt dieses Phänomen auf den Literaturpapst Johann Wolfgang Goethe zurück, der das fantastische Erzählen abgelehnt hatte. Auch der in der Literatur der 60er Jahre auffindbare „aufklärerisch[e] Impetus“³²⁶ ist für Haas ein Grund, dass die deutsche fantastische Literatur zunächst ein Stiefkind der Kinder- und Jugendliteratur war. Winfred Kaminski betont ebenfalls, dass die „Anfeindungen gegen dieses Genre groß [waren]“.³²⁷ Erklärungen dafür sieht Kaminski im pädagogischen Einfluss auf die Kinder- und jugendliteratur der Zeit, die hauptsächlich erzieherisch sein sollte. In Deutschland wurden bis zum Erscheinen von *Pippi Langstrumpf*, so Kaminski, fantastische Elemente nur im Märchen und in Fabeln akzeptiert.³²⁸ Verlegerbriefe bestätigen die Theorie von Kaminski und Haas. Im Nachlass Erica Lilleggs existiert eine interessante Korrespondenz zwischen Lillegg und Verleger Heinrich Ellermann. Ellermann schreibt, dass er *Michel und das Milchpferd*

³²² Vgl. Seibert 2005, S. 54.

³²³ Vgl. Weitbrecht 1973, ÖLA.

³²⁴ Vgl. Weitbrecht 1980, ÖLA.

³²⁵ Vgl. Spangenberg 1973, ÖLA.

³²⁶ Vgl. Haas 2003, S. 35.

³²⁷ Kaminski 1998, S. 94.

³²⁸ Vgl. Kaminski 1998, S. 94.

herausbringen will und lobt die „viele[n] entzückenden Einfälle“.³²⁹ Er bittet Lillegg jedoch um eine Änderung. Sie soll, so Ellermann, die Episode mit der tönernen Sparkasse umschreiben. Er spricht die Textpassage in der fantastischen Erzählung an, die von einer Roboter-Tante handelt, von der Michel sich Geld borgen möchte und für diesen Zweck ihren Nacken aufschrauben muss. Ellermann nun lehnt diese Element als „etwas Makabres“ ab, das „sich den Kindern vielleicht auf die Seele legen könnte“.³³⁰

Vera Nowak stellt bei ihrer Durchsicht von Lektorengutachten zu *Vevi* fest, dass die fantastischen Elemente des Romans auf teilweise heftige Ablehnung stießen. In der Lizenzausgabe von *Vevi* des Obelisk-Verlag wurden ganze Textpassagen mit fantastischen Einschlägen, wie *Vevis* Besuch bei den Kugeln, ersatzlos gestrichen. Wo auch immer die Ursachen von Lilleggs nachlassender Produktivität liegen: Erica Lilleggs Spätwerk³³¹ liegt nicht mehr im Trend der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur. Dass sie dennoch ein zeitgenössisches Kindheitsbild verarbeitet, äußert sich nur zwischen den Zeilen und wird durch veraltete Ausdrücke und eine überholt anmutende Beschreibung des kindlichen Umfelds verdeckt. Eine Rezension zu *Herr Nämlich* greift dieses „veraltete Erzählen“ an.³³²

Obwohl sie von österreichischen Verlagen kaum unterstützt wurde, verfolgt Lillegg den literarischen Markt in Österreich auch nach ihrer Emigration nach Frankreich. Das wird aus einem Brief deutlich, in dem sie Christine Nöstlinger erwähnt.³³³ Wie Nöstlingers Schreiben verliert sich Erica Lilleggs fantastisches Erzählen nicht in eskapistischen Avancen, sondern beschreibt – wenn auch subtiler und zwischen den Zeilen – die mitunter schwierige Lebenslage von Kindern. Damit steht Lillegg in der Tradition zahlreicher europäischer Autoren, die sich in ihrem Schaffen ernsthaft mit den Anliegen des Kindes auseinandersetzen. Neu bei Lillegg ist die Verknüpfung zwischen fantastischem Erzählen und der real beschriebenen psychischen Wirklichkeit des Kindes, das zwischen Kindsein und Erwachsenwerden steht und seinen Platz in der Welt sucht.

³²⁹ Ellermann 1957, ÖLA.

³³⁰ Ellermann 1957, ÖLA.

³³¹ Das Spätwerk umfasst nach Meinung der Verfasserin die beiden Werke *Nämlich* und *Erika und Erik*.

³³² o.O.: *Erica Lillegg – Nämlich*. In: TueB 3/1973: „Leider ist das Büchlein nicht ganz so originell, wie man vielleicht erwartet, denn es bleibt vielfach doch im Klischee stecken: das Mädchen, das sich vor Mäusen fürchtet, die Buben, die gern raufen usw. Außerdem wirken die Berichte des Kindes stellenweise ein wenig konstruiert.“

³³³ Vgl. N.N: *Erica Lillegg – Nämlich*. In: TueB 3/1973.

VII. Schlussbetrachtung

Lilleggs Werk kann zu einer Kinder- und Jugendliteratur³³⁴ gezählt werden, die für eine am Kind orientierte Erziehung eintritt³³⁵ und den Leser zum individuellen Leben ermutigt.³³⁶ Dennoch weist ihr Gesamtwerk an vielen Stellen noch antipädagogische Züge auf.³³⁷ In ihren äußerst differenziert gestalteten Charakteren versteckt Lillegg gesellschaftskritische Aussagen. Die Ich-Erzählerin Scarlet wendet sich gegen spießbürgerliche Werte. Sie hinterfragt die Ausgrenzung unehelich geborener Kinder und die gesellschaftlich normierte Rolle der Frau. Das Spätwerk *Erika und Erik* richtet sich implizit gegen mediale Überfrachtung und gegen eine am Konsum orientierte Gesellschaft. Munno in *Scarlet und die Eifersucht* wendet sich gegen Schmutz und Schund; eine intertextuelle Stelle preist die ästhetische Erziehung nach Schiller. Zeitgenössisches findet sich vor allem in der Tatsache, dass den Helden der Vater fehlt.³³⁸

Von einem Cross-over der Adressatengruppen bzw. einer doppeladressierten Literatur kann bei Erica Lillegg nur bedingt gesprochen werden. In *Vevi, Peps* und *Herr Nämlich* spricht die Autorin insofern erwachsene Vermittler an, als dass diese ihr eigenes Erziehungskonzept mit dem im Buch beschriebenen vergleichen.³³⁹ Alle anderen publizierten Kinder- und Jugendbücher Lilleggs sind intentionale und sankionierte Kinder- und Jugendlektüre.³⁴⁰ Dies zeigt sich sowohl an der Illustration als auch in der Themengestaltung. Lillegg bevorzugt jugendorientierte Themen wie die Identitätsfindung. Ihre Protagonisten suchen ihren Platz in der Gesellschaft. Sie streben nach persönlicher Zufriedenheit und erkennen, dass dies nicht ohne Entwicklung und Reifung vor sich geht. Einzelne Motive wie die Elternferne, der Spiegel, die Reise, erste Liebe und Freundschaft dynamisieren und verstärken die authentisch dargestellten, existenziellen Erschütterungen der Charaktere. Allerdings verdeckt die akzentuiert humorvolle Erzähl-

³³⁴ Dass ihre Bücher so kindgerecht sind ist umso erstaunlicher, da Lillegg kinderlos blieb. Sie pflegte jedoch einen guten Kontakt zu den Kindern ihrer Liebblingsschwester Sylvia Gmeiner.

³³⁵ Vgl. *Vevi, Erika und Erik, Peps, Herr Nämlich*.

³³⁶ Vgl. *Vevi, Feuerfreund, Scarlet*, Martin in *Die Spieldose* und Michel in *Michel und das Milchpferd*.

³³⁷ Unpädagogische Stellen können an einem moralisierenden Erzähler festgemacht werden.

³³⁸ Vgl. *Vevi, Feuerfreund, Michel, Scarlet, Spieldose, Erika und Erik*. Nur in *Peps* und *Herr Nämlich* gibt es einen Vater.

³³⁹ Anhand der gegensätzlichen Erzieher-Figuren – der positiv geschilderten Vorbilder Christian und Isabella und der negativ dargestellten Tante – wird dem erwachsenen Leser der Vorteil einer liebevollen, dem Kind Freiräume lassenden Erziehung vorgeführt.

³⁴⁰ Vgl. Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Fink 2000, S. 18ff.

haltung den Ernst der Handlung. Erica Lillegg unterscheidet sich von ihren europäischen Zeitgenossen weder durch ihre fantastische Gestaltung, noch durch ihre pädagogischen Aussagen. Der besondere Reiz ihrer Bücher liegt vielmehr darin, dass sie verschiedene Genres miteinander mischt und sich insbesondere bei *Vevi* auch an komplizierte Erzählperspektiven wagt.³⁴¹ Lillegg verwendet märchenhafte und fantastische Elemente und ein breites Spektrum an komischen Formen, angefangen bei Situationskomik über Figurenkomik bis hin zum Sprachspiel mit doppelbödigen Aussagen und Nonsens. Auffällig ist die surrealistische Note³⁴² in ihren Werken, die sich auf allen Ebenen ausdrückt und sogar in den Illustrationen mit Esprit Eingang findet.³⁴³

Erica Lillegg als Revolutionärin der fantastischen Literatur des gesamten deutschsprachigen Raumes zu bezeichnen führt insofern vielleicht zu weit, als dass es im deutschsprachigen Raum bereits vor ihr Autoren gab, die Fantastisches vorlegten, man denke an Erich Kästners *Der 35. Mai oder Konrads Reise in die Südsee* (1932) oder Lisa Tetzners *Hans Urian* (1931). Auch Béla Balázs schrieb 1925 ein fantastisch anmutendes Werk namens *Das richtige Himmelblau*.³⁴⁴ Ein weiterer Name ist Friedrich Rosenfeld (alias Friedrich Feld), dessen Buch *Der Flug ins Karfunkelland* märchenhafte Passagen als Traumgeschichte beschreibt.³⁴⁵

Lillegg recherchierte gründlich, wie ein Briefwechsel mit der Universitätsbibliothek in Wien illustriert.³⁴⁶ Es liegt nahe, dass Lillegg dieselbe Gründlichkeit in der Vorarbeit bei all ihrem schriftstellerischen Tun an den Tag legte und ausländische fantastische Kinderliteratur wie *Pippi Langstrumpf* (1945) gelesen hatte. Ein intensiver Vergleich von Erica Lilleggs Gesamtwerk mit dem Kontingent an fantastischen Büchern in Europa, kann helfen, ihren Beitrag zu diesem Genre zu bestimmen. Daher wäre zu untersu-

³⁴¹ In *Vevi* erschweren wechselnde Erzählperspektiven und Handlungsstränge das Leseverständnis.

³⁴² Vgl. Ellermann 1957, ÖLA: Im Nachlass bezeugt ein Brief des Verlegers Ellermann, dass Erica Lilleggs Schaffen durchaus den Blicken surrealistischer Anhänger standhielt: „Von Kurt Wolff, dem großen Verleger des dichterischen Expressionismus, kam aus New York ein Schreiben, das ein einziges Kompliment für Sie darstellt.“

³⁴³ Lilleggs Erzählen spiegelt ihre geistige Nähe zur surrealistischen Bewegung wider. Sie verkehrte in Künstlerkreisen, die sich der Bewegung verschrieben hatten; ihr Mann Edgar Jené malte surrealistische Bilder; sie selbst übersetzte surrealistische Texte und war begeistert von Lewis Carrolls *Alice* (vgl. Nowak 2008).

³⁴⁴ Nach Einschätzung von Dolle-Weinkauff bewegt sich Balázs auf die zu seiner Zeit erst allmählich im deutschsprachigen vordringende fantastische Kinderliteratur zu. Es wäre zu untersuchen, welcher Art die fantastischen Einschlüsse in seinem Werk sind (vgl. Bernd Dolle-Weinkauff: *Der brave Maschinenknabe. Proletarische Kinder- und Jugendliteratur in Österreich (1895-1938)*. In: Hans-Heino Ewers/Ernst Seibert (Hg.): *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart*. Wien: Ueberreuter 1997, S. 104).

³⁴⁵ Nach Dolle-Weinkauff lesen sich diese Passagen als „absichtslose Fantastik“ (vgl. S. 104).

³⁴⁶ Der Antwortbrief der Universitätsbibliothek gibt wissenschaftliche Auskunft über Sterne, die Lillegg vermutlich in ihrem Bühnenstück *Sternenhaus* verwendete.

chen, inwieweit sich im Einzelnen intertextuelle Stellen finden, die auf die skandinavische und angloamerikanische Fantastik-Tradition verweisen. Ernst Seibert betont stets die Eigenständigkeit einer österreichischen Literatur. Auch hier könnte eine nationale Forschung Aufschlüsse geben. Interessantes Material für literarische Analysen steckt in Lilleggs allgemeinliterarischen Werken. Die zahlreichen Drehbücher³⁴⁷, Romane³⁴⁸ und Bühnenbearbeitungen³⁴⁹ warten noch auf ambitionierte Literaturanalytiker. Lilleggs unveröffentlichte Kinderliteratur, ihre Kinderschauspiele³⁵⁰ und Kurzgeschichten³⁵¹ bieten Potenzial für weitere Auswertungen. Auch die gründliche Durchsicht der vielen erhaltenen Zeitungsartikel³⁵² und ihr Beitrag als Übersetzerin³⁵³ könnte Erica Lillegg stärkere Konturen geben. Eine erneute Auswertung ihrer Tagebücher und Briefe würde Vera Nowaks und die hier vorgelegte Arbeit ergänzen.

Kinder- und Jugendbuchautoren wie Otfried Preußler und Michael Ende sind heute eine feste Größe in der Kinder- und Jugendliteratur. Die Österreicherin Erica Lillegg nicht mehr – und dies vor allem in ihrer Heimat. Die Beurteilung zum Roman auf der Hans-Christian-Andersen Urkunde vom 10. Mai 1958³⁵⁴ formuliert die Hoffnung auf globale Rezeption. Das Buch sei exemplarisch für alle kinderliterarischen Publikationen. Diese hoffnungsfrohen Zeilen drücken aus, was nichts von seiner Berechtigung eingebüßt hat:

Good example of children's Publications. It makes a valuable contribution to contemporary childrens literature. We hope it will go out to the children of many hands and so help to further International Understanding Through Children's Books.³⁵⁵

Nicht nur Lilleggs Roman *Vevi* ist ein interessantes Werk. Wenn man die sprachlichen Eigentümlichkeiten³⁵⁶ vernachlässigt, bleibt der von Lillegg verarbeitete Themenkomplex in ihren anderen Werken ebenfalls zeitlos: Es geht um Identitätskrise und Selbstverwirklichung und die Frage nach dem Glück, die heute noch genauso aktuell ist wie vor 50 Jahren.

³⁴⁷ Z.B. *Der Wasserspiegel*, ÖLA.

³⁴⁸ Z.B. *Wiegenlied für Elorn*, ÖLA.

³⁴⁹ Z.B. Bühnenbearbeitung zu Dostojewskis *Onkelchens Traum*, ÖLA.

³⁵⁰ Z.B. *Der treue Joachim*. Das Manuskript für dieses Theaterstück richtet sich im Titel explizit an Kinder (ab 7 Jahre) und wurde für den Schulfunk geschrieben. Der Süddeutsche Rundfunk beschreibt es in einem Schreiben als Märchen. Es gilt damit als intendierte Kinderlektüre (vgl. ÖLA).

³⁵¹ Beltz & Gelberg erwähnen eine Kurzgeschichte namens *Mick und Mack* (Gelberg 1971, ÖLA).

³⁵² Z.B. *Artikel 1960*, ÖLA.

³⁵³ Dass sie als Dolmetscherin Großartiges leistete, bescheinigt ihr Henri Pastoureau 1955 (vgl. Brief 1955, ÖLA).

³⁵⁴ Vgl. Andersen 1958, ÖLA

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ D.h. Mundart bzw. Austriazismen, veraltete Ausdrücke, sentimentale Dialoge.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Lillegg, Erika [sic!]: *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder*. Zeichnungen von Helga Schenker. Wien: Ilse Luckmann Verlag 1948.

Lillegg, Erica: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt von Erica Lillegg*. Schutzumschlag und Zeichnungen von Dorothea Stefula. Hamburg: Verlag Heinrich Ellermann 1955.

Lillegg, Erica: *Feuerfreund*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. Stuttgart: K. Thiennemanns Verlag 1957.

Lillegg, Erica: *Michel und das Milchpferd*. Gezeichnet von Ulrik Schramm. Hamburg/München: Verlag Heinrich Ellermann 1957.

Lillegg, Erica: *Scarlet und die Eifersucht*. Der Zeichner und Maler Edgar Iené [sic!]. Umschlagbild und Blätter im Buch sind gemalt und gezeichnet von Edgar Iené [sic!]. Hamburg/ München: Verlag Heinrich Ellermann 1958.

Lillegg, Erica: *Scarlet. Ihr Weg zum Theater*. Umschlagbild und Blätter im Buch von Edgar Iené [sic!]. Hamburg/ München: Verlag Heinrich Ellermann 1961.

Lillegg, Erica: *Peps*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1964.

Lillegg, Erica: *Die Spieldose*. Umschlagzeichnung: Rüdiger Stoye in Hamburg. Illustrationen: Emmy-Claire Haag in Stuttgart. Stuttgart: Thienemanns Verlag 1968.

Lillegg, Erica: *Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich*. Einbandentwurf und Illustrationen von Heinz Willemsen. Recklinghausen: Georg Bitter Verlag 1973.

Lillegg, Erica: *Erika und Erik*. Illustrationen und Umschlag von Susanne Riha. Wien: Dachs Verlag 1988.

Weitere Auflagen, Lizenzausgaben und Übersetzungen

Lillegg, Erica: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt*. [2. Aufl.] Schutzumschlag und Zeichnungen von Dorothea Stefula. Deutsche Hausbücherei 1956.

Lillegg, Erica: *Vevi* [niederl.]. Vert. Til Brugman; Hans Mertineit. Tekeningen van D. Stefula. Amsterdam: Van der Peet 1956.

Lillegg, Erica: *Feuerfreund*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. [2. Aufl.] Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1958.

Lillegg, Erica: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt*. Zeichnungen von Dorothea Stefula. Berlin: Holz 1958.

Lillegg, Erica: *Scarlet und die Eifersucht*. Illustrationen und Schutzumschlag von Dorothea Stefula. Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris. Hamburg: Heinrich Ellermann 1958.

Lillegg, Erica: *Vevi* [schwed.]. Övers. av Stina Hergin. Ill. av Ylva Källström. Stockholm: Raben & Sjögren. 1959.

Lillegg, Erica: *Michiel en het melkpaard* [niederl.]. Vert. Beatrik van Voorst. Met Ill. van Ulrik Schramm. Doorn: Reinalda 1959.

Lillegg, Erica. *Vuurvriend. Kern-Pockets voor de jengd* [niederl.]. Vert. Lidy van Eijsselsteijn. Tekeningen F[rantz] J[osef] Tripp. Amsterdam: De Kern 1959.

Lillegg, Erica: *Zolfanello. Il Martin pescatore* [ital.]. Trad. di Isa Costanzi. Ill. di F[rantz] J[osef] Tripp. Firenze: Vallecchi 1959.

Lillegg, Erica: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt*. Zeichnungen von Dorothea Stefula. Büchergilde Gutenberg 1959.

Lillegg, Erica: *Feuerfreund*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. [3. Aufl.] Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1957.

Lillegg, Erica: *Gentofte* [Vevi, dänisch]. Overs. Af Holger Juul. Ill. af Dorothea Stefula. Kobenhavn: Hernov 1961.

Lillegg, Erica: *Peps*. Illustrated by F.J. Tripp. Copyright and published in Japan by KAISEI-SHA Co. Ltd., Tokyo, with arrangements by Orion Press, Tokyo 1964.

Lillegg, Erica: *Peps*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. [2. Aufl.] Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1964.

Lillegg, Erica: *Peps*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. Zürich: Ex Libris 1965.

Lillegg, Erica: *Feuerfreund*. Illustriert von F[rantz] J[osef] Tripp. [4. Aufl.]. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1957.

Lillegg, Erica: *Scarlet. Jej droga do teatru* [polnisch]. Tlumaczyla: J.Karczmarewicz-Fedorowska. Ilustrowala: Olga Siemaszkowa. Earszawa: Nasza Ksiegarnia 1967.

Lillegg, Erica: *Feuerfreund. Fünf drollige Gefährten ziehen in die Welt*. Ausgezeichnet mit einem Sonderpreis zum Deutschen Jugendbuchpreis. Ungekürzte Lizenzausgabe des K. Thienemanns Verlags, Stuttgart. 1.Auflage als Arena-Taschenbuch 1968.

Lillegg; Erica: *Vevi. Für Mädchen und Buben erzählt von Erica Lillegg*. Zeichnungen von Dorothea Stefula. Berechtigte Lizenzausgabe für Österreich. Wien: Obelisk Verlag 1969.

Lillegg, Erica: *Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder*. Entwurf des Umschlages: Emanuela Wallenta. Illustrationen zum Inhalt: Sieglinde Meder.

Wien: Öster-reichischer Bundesverlag Jugend & Volk 1970. [Die Goldene Leiter Nr. 69].

Lillegg, Erica: *Peps ciuffo biondo* [ital.]. Trad. di C. Cremisi. Illustrazioni die Claudio Solarino. Torino: Società editrice internazionale 1971.

Lillegg, Erica: *Der Tiergarten*. In: Ruck-Pauquët, Gina: *Kindergeschichten aus Österreich*. Mit Illustrationen von Arnhild Johne und Oskar Reiner. Frankfurt am Main: Fi-scher Taschenbuch Verlag 1978, S. 21-24.

Lillegg, Erica: *Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich*. Neu aufgelegt. Zeichnungen von Mary Rahn. München: dtv 1980.

Lillegg, Erica: *Vevi*. [ital.] Ill. di Dorothea Stefula. Firenze: Salani 1991.

Briefe und Dokumente von Erica Lillegg

Artikel 1960 Zeitungsartikel *Kater Petit Chou* von Erica Lillegg vom 09. 10. 1960. ÖLA 25/W19a.

Brief 1961/ Lillegg 1961 Brief von Erica Lillegg an Frau Cramer vom Ellermann Verlag vom 11. 12. 1961. ÖLA 25/W19a.

Brief 1979 Brief von Erica Lillegg an Ernst Seibert vom 25. 11. 1979. ÖLA 25/W19a.

Autobiografie [o.J]. Kurz- Autobiografie von Erica Lillegg. [o.J.]. ÖLA 25/W19a.

(Erica Lillegg: Typoskript. Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Erica Lillegg (ÖLA 25/W19a).

2. Sekundärliteratur

Bamberger, Richard (Hg.): *Der österreichische Jugendschriftsteller und sein Werk*. Sonderdruck aus „Die Barke“ 1965. Wien: Österreichischer Buchklub der Jugend 1965.

Bamberger, Richard (Hg.): *Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde. Leseunterricht. Literaturerziehung*. Wien: Verlag Jugend und Volk 1965, S.142-150.

Binder, Lucia: Erica Lillegg – Die Spieldose. In: *TueB 1/1969*, S.49.

Binder, Lucia/Pott, Gertrud (Hg.): *Das Kind im Spiegel seiner Lektüre*. Ergebnisse der 15.Tagung des Internationalen Instituts für Jugendliteratur und Leseforschung in Klagenfurt. Klagenfurt 1979.

Bradley, Fiona: *Kunst Basics. Surrealismus*. Dt. Ausgabe. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.

Breitenbach, Eva: *Mädchenfreundschaften in der Adoleszenz. Eine fallrekonstruktive Untersuchung von Gleichaltrigengruppen*. Opladen: Leske + Budrich 2000.

Cevela, Inge: *Thesen – Trends – Themen. Kinder- und Jugendliteratur in Österreich seit 1945*. www.bvoe.at/mediafiles/70/cevela.pdf. [o.J.].

Czech, Gabriele: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 2. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 862-887.

Cromme, Gabriele: *Astrid Lindgren und die Autarkie der Weiblichkeit*. Hamburg: Dr. Kovac 1996.

Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. überarbeitete u. erweiterte Auflage. Tübingen und Basel: Francke 1995.

Doderer: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder-, und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart*. 4 Bände. Weinheim u.a.: Beltz Verlag 1975-1982.

Dolle- Weinkauff, Bernd: Der brave Maschinenknabe. Proletarische Kinder- und Jugendliteratur in Österreich (1895-1938). In: Ewers, Hans-Heino/Seibert, Ernst (Hg.): *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart*. Wien: Ueberreuter 1997.

Dorn, Gabi: Auf der Flucht vor der Wirklichkeit? Zur Stellung der Kinderliteratur unmittelbar nach dem Krieg. In: *TueB 1/1995*, S. 30-41.

Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 2001.

Encyclopædia Britannica Online:
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/341050/Erica-Lillegg>
(Stand: 15. Feb. 2009).

Erbslöh, Gisela: *Bildsprache für Kinder in der Bundesrepublik Deutschland 1950-1990*. Ausstellung im Museum für Bilderbuch-Kunst der Stadt Troisdorf Burg Wissem. Troisdorf: 30. Mai bis 21. Juli 1991.

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

Ewers, Hans-Heino: Kinder brauchen Geschichten. Im kinderliterarischen Geschichten erzählen lebt die alte Erzählkunst fort. In: Ders. (Hg.): *Kindliches Erzählen – Erzählen für Kinder*. Weinheim/Basel: Beltz 1991, S. 100-114.

Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim und München: Juventa 1992.

Ewers, Hans-Heino: Der österreichische Beitrag zur Theorie des ‚guten Jgendsbuchs‘. Anmerkungen zur Kinderliteraturtheorie Richard Bambergers. In: *Ders./Ernst Seibert:*

Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart. Wien: Ueberreuter 1997.

Franz, Kurt/Lange, Günter/Payrhuber, Franz-Josef: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon.* Meitingen: Corion Verlag Heinrich Wimmer 1995-2007.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 5. Aufl. Stuttgart: Kröner 1999.

Gaiser, Ingrid: *Weibliche Adoleszenz in ausgewählten Romanen der frühen 60er Jahre.* Unveröffentlichte Magisterarbeit. Frankfurt am Main 1995.

Gill, Bob/Lewis, John: *Illustration. Aspects and Directions (1964).* Aus dem Englischen von Antoinette Wick und Peter Schmitt. Hrsg. v. Hans Kuh. Ravensburg: Maier 1969.

Grenz, Dagmar: Mädchenliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1. Grundlagen – Gattungen.* Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 332-353.

Groß, Ute: *Das Motiv des bösen Kindes in der (Kinder-) Literatur des 20. Jahrhunderts.* Unveröffentlichte Magisterarbeit. Frankfurt 1995.

Haas, Gerhard: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Überlegungen zu einer mehrperspektivischen Annäherung. In: Haas, Gerhard: *Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren.* Frankfurt/M. u.a.: Lang 2003.

Haas, Gerhard/Klingberg, Göte/Tabbert, Reinbert: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur.* In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch.* 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. v. Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam 1984, S. 267-284.

Halbey, Hans Adolf: Zur Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945. In: *Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945.* Bd. 1. Hrsg. v. Wolfgang Tiessen. [o.Ort]: Tiessen [o.J.], S. 3-18.

Hunt, Peter (Hg.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature.* London and New York: Routledge 1996.

Hürlimann, Bettina: *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten.* 2. erw. Aufl. Zürich: Atlantis 1963.

Jens, Walter: *Kindler Neues Literaturlexikon.* Bd. 11. München: Kindler 1990.

Jung, C. G.: *Der lange Fluss des Lebens.* Textauswahl von Franz Alt. Düsseldorf und Zürich: Patmos 2001.

Jung, Mathias: *Der Zauber der Wandlung. Harry Potter oder das Abenteuer der Ichwerdung.* Mit Illustrationen von Andrea Montermann. Lahnstein: emu 2007.

Kaminski, Winfred: *Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit.* 4. Aufl. Weinheim und München: Juventa 1998.

Kaminski, Winfred: Neubeginn, Restauration und Antiautoritärer Aufbruch. In: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Reiner Wild. Stuttgart: Metzler 1990.

Kaulen, Heinrich: Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends in der phantastischen Literatur. In: *Anderswelten in Serie*. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Tutzingen in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen vom 21. bis 23. Juni 2002. Hrsg. v. Roswitha Terlinden und Hans-Heino Ewers. Tutzingen: Evangelische Akademie 2003.

Killy, Walter (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 7. München: Bertelsmann 1990.

Klotz, Aiga: *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840-1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache*. Bd. III. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1994.

Koch, Friedrich: *Der Kaspar-Hauser-Effekt. Über den Umgang mit Kindern*. Opladen: Leske + Budrich 1995.

Köhler, Peter (Hg.): *Das Nonsens-Buch*. Stuttgart: Reclam 1999.

Krahé, Hildegard: Nochmals 'Feuerfreund'. In: *Jugendliteratur 4/1958*. Hrsg. v. Richard Bamberger/ Fritz Brunner/ Hans Cornioley u.a. Wien/ Bern u.a. 1958, S. 164-166.

Krahé, Hildegard: Scarlet. In: *Jugendliteratur 5/1959*. Hrsg. v. Richard Bamberger/ Fritz Brunner/ Hans Cornioley usw. Wien/ Bern u.a. 1959, S. 472-474.

Krüger, Anna: Das fantastische Buch. In: *Jugendliteratur 6/1960*, S. 343-363.

Krüger, Anna: Wunschträume der Kinder als Motive phantastischer Geschichten. In: *Gebt uns Bücher- gebt uns Flügel*. Oetinger Almanach. Bd. 3. Hamburg: Oetinger 1965, S. 47-56.

Krüger, Anna: Die Gestalt des künstlerisch durchgeformten Jugendbuchs. In: *Jugendliteratur 5/1959*, S. 487-497.

Lehnert, Gertrud: Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Oder die Dezentrierung des weiblichen Subjekts in zeitgenössischen Texten für junge Frauen. In: *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers. Weinheim/ München: Juventa 1994.

Lexa, Heidi: *Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*. Wien: Edition Praesens 2003.

Malina, Peter: Zu sehen, was zu sehen ist. Zur Erinnerungsarbeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945. In: *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers/ Ernst Seibert. Wien: Uebereuter 1997, S. 158-164.

Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Kröner 1991.

Mattenklott, Gundel: Konstruktion des Phantastischen. Matrix und ästhetische Verfahren der phantastischen Kinderliteratur. In: *Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Inge Cevela und Heidi Lexe. Wien: STUBE 2001, S. 4-17.

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

Mattenklott, Gundel: Leitbilder zwischen Mythos und Moderne. Geschlechterdarstellungen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: *TueB 1/2004*, S. 11-15.

Metzger, Juliane: Vom modernen Jugendbuch zurück bis Homer. In: *Die Zeit* 1958.

Montada, Leo: Die geistige Entwicklung aus der Sicht Jean Piagets. In: Rolf Oerter/Leo Montada (Hg.): *Entwicklungspsychologie*. 5., vollständig überarb. Aufl. Weinheim u.a.: Beltz 2002, S. 436-439.

Münch, Winfried: *Märchenbilder und ihre Geheimnisse. Analytisches Verstehen und Selbstspiegelung im Märchen*. Frankfurt: Brandes & Apsel 2001.

Nix, Angelika: *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Zur Entstehung der phantastischen Erzählung in der schwedischen Kinderliteratur*. Freiburg: Rambach, 2002.

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

N.N.: Erica Lillegg – Nämlich. In: *TueB 4/1973*.

Oerter, Rolf/Dreher, Eva: Identität: Das zentrale Thema des Jugendalters. In: Rolf Oerter/Leo Montada (Hg.): *Entwicklungspsychologie*. 5., vollständig überarb. Aufl. Weinheim u.a.: Beltz 2002, S. 290-317.

O' Sullivan, Emer: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: *Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 07*. Hrsg. v. Inge Cevela und Heidi Lexe. Wein: STUBE 2003.

Pacolt, Ernst: Der Einfluss der Illustration auf die Kinderzeichnung. In: *Jugendliteratur 1/1955*. Hrsg. v. Richard Bamberger u.a. Wien u.a. 1955, S. 415-420.

Peez, Erik: *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990.

Piber, Ingomar: Erica Lillegg - Erika und Erik. In: *TueB 3/1989*, S.55.

Rank, Bernhard: *Phantastik in der (Kinder- und Jugend) Literatur. Grundlagen und Unterscheidungen*. <http://ph-heidelberg.de/wp/rank/fantastik/download/thesen.pdf> (Stand März 2004).

Rank, Bernhard: Phantastik im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Unterhaltung. Ein Überblick über die Forschungsgeschichte der 90er Jahre: In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers u.a. Stuttgart: Metzler 2002, S. 101-125.

Sch. W.: Zu den Zeichnungen. In: *Jugendliteratur 3 /1957*. Hrsg. v. Richard Bamberger/Fritz Brunner/Hans Cornioley u.a.: Wien/Bern u.a. 1957, S. 420-421.

Schikorsky, Isa: *Schnellkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Köln: Dumont 2003.

Scholl, Joachim: *50 Klassiker. Deutsche Schriftsteller. Von Grimmelshausen bis Grass*. Dargestellt von Joachim Scholl unter Mitarbeit von Klaus Binder. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2007.

Schönfeldt, Sybil Gräfin: Zu leben lernen. In: *Die Zeit 49/1961*.

Schönfeldt, Sybil Gräfin: Der Kater aus Böhmen. In: *Die Zeit 47/1962*.

Schulz, Gudrun: Außenseiter als Thema der Kinder- und Jugendliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Medien, Themen, Poetik, Produktion, Rezeption, Didaktik*. Bd. 2. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000.

Seibert, Ernst: *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit – ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur*. Bd. 38. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.

Seibert, Ernst: Die stille Neuerin. Ihre Revolution war keine pädagogische, sondern eine poetische: Erica Lillegg (1907-1988) und das Fantastische in der österreichischen Kinderliteratur. Erinnerung an eine Vergessene. In: *Die Presse. Unabhängige Tageszeitung für Österreich*, 22. 12. 2007.

Seibert, Ernst: Eine Korrektur des Bildes kindlicher Phantasie. Außer der Reihe. Rezensionen ohne Kommission. In: *TueB 3/1989*, S.35-39.

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

Seibert, Ernst: Das Experimentelle des Phantastischen. Der Surrealismus in der österreichischen Kinderliteraturgeschichte. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers/Ulrich Nassen/Carola Pohlmann u.a.: Stuttgart: Metzler 2002, S. 82-89.

Seherf, Walter: Liebe Drachen. Auch Kinder von heute brauchen ihre Portion Phantastisches. In: *Die Zeit 47/1966*.

Simon, Tina: *Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003.

Steinz, Jörg/Weinmann, Andrea: Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 97-133.

Stockar, Denise von: Wenn wir sie brauchen, sind sie da. Phantastische Gefährten in der neueren Kinderliteratur. In: *TueB 3/1996*, S. 14-24.

SY: Die besten Bücher. In: *Die Zeit* 14/1958.

Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1. Hrsg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 2000, S. 187-200.

Tabbert, Reinbert: *Kinderbuchanalysen. Autoren - Themen - Gattungen*. Frankfurt am Main: dipa 1990, S.107-119.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kerstin, Senta Metz und Caroline Neubaur. Frankfurt: Fischer Taschenbuch 1992.

Wagner, Annette: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007.

Weinmann, Andrea/Steinz, Jörg: Kinderliteraturtheorie. In: Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S.97-136.

Weinmann, Andrea: Die bundesrepublikanische und österreichische Kinderliteratur der Nachkriegszeit in der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1997/98*. Hrsg. v. Hans-Heino Ewers u.a. Stuttgart: Metzler 1999, S. 91-120.

Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.

Wozilka, Jenny: *Komik und Gefühl in der Kinderkultur*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2005.

Zscheich, Yvonne: *Bildungsverlauf und Berufswahl in mädchenliterarischen Texten von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Frankfurt am Main 2004.

Österreichisches Literaturarchiv

Ellermann 1957	Brief von Heinrich Ellermann an Erica Lillegg vom 10. 01. 1957. ÖLA 25/W19a.
Andersen 1958	Beurteilung von Vevi zur Hans Christian Andersen Auszeichnung vom 10. 05. 1958. ÖLA 25/W19a.
Sonderprämie 1958	Urkunde zur Sonderprämie für Feuerfreund vom 16. 05. 1958. ÖLA 25/W19a.
Kornitzky 1961	Brief von Anna-Liese Kornitzky an Erica Lillegg vom 17. 01. 1961. ÖLA 25/W19a.
Weitbrecht 1963	Brief von Verleger Weitbrecht vom Thienemanns Verlag an Erica Lillegg am 11. 12. 1963. ÖLA 25/W19a.

- Mandl 1964 Glückwunschsreiben zum 60. Geburtstag an Edgar Jené von Vizebürgermeister Hans Mandl der Stadt Wien vom 02. 03. 1964. ÖLA 25/W19a.
- Gelberg 1971 Brief von Beltz und Gelberg an Erica Lillegg am 30. 04. 1971. ÖLA 25/19a.
- Spangenberg 1973 Brief von Christa Spangenberg (Ellermann Verlag) an Erica Lillegg, Mai 1973. ÖLA 25/W19a.
- Thienemann 1973 Brief vom Thienemanns Verlag an Erica Lillegg, 26. 07. 1973. ÖLA 25/W19a.
- Weitbrecht 1980 Brief von Richard Weitbrecht an Erica Lillegg vom 22. 11. 1980. ÖLA 25/W19a.
- Ellermann 1985 Brief von Verleger Heinrich Ellermann an Erica Lillegg vom 08. 03. 1985. ÖLA 25/W19a.
- Wimmer 1986 Brief von Elfriede Wimmer an Erica Lillegg vom 30. 08. 1986. ÖLA 25/ W19a.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Erica Lillegg im Kostüm, Foto	S. 6
Abbildung 2: Erica Lillegg und Edgar Jené mit Neffen und Nichten	S. 11
Abbildung 3: Die Katze im Milcheimer. Illustration v. Tripp in <i>Peps</i> .	S. 80
Abbildung 4: Vevis Flug auf der Kanonenkugel, S. 65. Ill. v. Stefula	S. 96
Abbildung 5: Vevi in Hosen. Cover der Lizenzausgabe (1959)	S. 97
Abbildung 6: Vevi als Doppel- und Halbweise, S. 7. Ill. v. Stefula	S. 98
Abbildung 7: Die aufgebrauchten Mütter, S. 21 Ill. v. Tripp	S. 99
Abbildung 8: Die Freunde und der chinesische Kaiser, S. 119. Ill. v. F. J. Tripp.	S. 99
Abbildung 9: Der Kuss, S. 141. Ill. v. Jené in <i>Scarlet und die Eifersucht</i>	S. 100
Abbildung 10: <i>Scarlet</i> . Ill. v. Edgar Jené in <i>Scarlet und die Eifersucht</i> (1958)	S. 101
Abbildung 11: Cover von Susanne Riha, EA <i>Erika und Erik</i> (1988)	S. 102
Abbildung 12: Cover v. <i>Jakob war ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder</i> (1948)	S. 103
Abbildung 13: Ausschnitt des Umschlagbildes v. Stefula, EA <i>Vevi</i> (1955)	S. 105
Abbildung 14: Cover von Ulrik Schramm, <i>Michel und das Milchpferd</i> (1957)	S. 107
Abbildung 15: Cover von Rüdiger Stoye, <i>Die Spieldose</i> (1968)	S. 108
Abbildung 16: Cover von Franz Josef Tripp, <i>Peps</i> (1964)	S. 109
Abbildung 17: Cover v. Heinz Willemsen, <i>Nämlich...das sind die Geschichten von Herrn Nämlich</i> (1973)	S. 109

Abkürzungsverzeichnis

EA	Erstausgabe
Hg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
Ill.	Illustrator, Illustrationen
ÖLA	Österreichisches Literaturarchiv in Wien
TueB	Tausend und ein Buch, österreichische Literaturzeitschrift

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass vorliegende Arbeit selbständig verfasst wurde und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

.....

Curriculum Vitae Teresa Engländer

Persönliche Angaben

Geburtsdatum	29.07.1982
Geburtsort	Frankfurt am Main
Staatsbürgerschaft	deutsch
Familienstand	ledig

Ausbildung

10/2002 - 06/2009	Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt/ Main Studium der Germanistik mit den Schwerpunkten Neuere deutsche Literatur und Kinder- und Jugendliteratur; in den Nebenfächern Psychologie und Ethnologie (M.A.)
07/1993 - 06/2002	Philipp-Reis-Schule, Friedrichsdorf Leistungskurse: Deutsch und Geschichte

Berufserfahrung

03/2004 - jetzt	Catholic Radio and Television Network, Königstein Deutsche Bearbeitung von Filmskripten; Katalogherstellung
09/2008 - 12/2008	Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung, Frankfurt Hilfswissenschaftlicher für die Kindergarten -Studie „IDeA“
03/2008 - 04/2008	Hessischer Rundfunk, Frankfurt/ Main Kinderredaktion HR2: Recherche, Interviews, Beiträge
03/2007 - 05/2007	Hertie- Stiftung, Frankfurt/ Main Projektarbeit für den Bundeswettbewerb <i>Jugend debattiert</i>
08/2003 - 10/2003	Werbeagentur Mediaberatung, Würzburg Erstellung verschiedener Fachzeitschriften
03/2003 - 04/2003	Christdemokraten für das Leben, Meschede Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
09/2002 - 10/2002	Taunus Zeitung, Bad Homburg Lokalredaktion: Artikel; Freie Mitarbeit für 6 Monate
09/2000 - 10/2000	Tagespost, Würzburg Feuilleton: Recherche, Artikel

Auslandsaufenthalte

09/2007 - 07/2008	Sigmund Freud Universität Wien, Österreich Studium und Recherche zur Magisterarbeit
09/2004 - 04/2005	Freiwilliges Soziales Jahr, Peru

Unterricht, Freizeitgestaltung, Betreuung von Waisen- und Straßenkindern

Zusatzqualifikationen

Sprachen Englisch, Spanisch *fließend*
Russisch, Französisch *erweiterte Grundkenntnisse*
Italienisch, Schwedisch *Grundkenntnisse*

PC MS Word, MS Excel, MS PowerPoint
Apple MacIntosh QuarkXpress

Fort- und Weiterbildung

10/2003 - 08/2005 **Bistum Fulda**
Volontärschulung für den Weltjugendtag

04/2003 - 07/2003 **Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt/ Main**
Praxisseminar Verlagswesen, Schwerpunkt Marketing

11/1997 - 11/2000 **Institut für Kirchenmusik, Mainz**
Ausbildung zur Chorleiterin

Ehrenamtliche Tätigkeiten

12/2005 - jetzt **Dom-Gemeinde St. Bartholomäus, Frankfurt/ Main**
Abende in Fortführung der Weltjugendtage

06/2004 - 08/2004 **Dom-Gemeinde St. Bartholomäus, Frankfurt/ Main**
Zweisprachige Touristenführungen

11/1997 - 12/2002 **Leitung einer Pfadfindergruppe, Königstein**
Erlebnispädagogische Gruppenstunden und Sommerlager

09/1997 - 06/2002 **Leitung einer Ministrantengruppe, Burgholzhausen**
Gruppenstunden für 12-17jährige

Auszeichnungen

02/2006 - 06/2006 **Fraport AG, Hörspielwettbewerb, Frankfurt am Main**
Sonderpreis für „Illustration und Musik“

Interessen

Reisen, Cello, Besuch von Kunstausstellungen