



UPPSALA  
UNIVERSITET

**Julia Röpcke**

**"Erstaunlich, dass es früher schon Väter gegeben haben soll, die sich auf die verrückte Erlebniswelt aufgeweckter Mädchen einlassen konnten."**

Analyse der weiblichen Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1987

Institutionen för moderna språk / tyska

Examensarbete på magisternivån (D)

Handledare: Thomas Grub

Vårterminen 2018

## **Inhalt**

1. Einleitung	3
2. Der Kinder- und Jugendbuchautor Kurt Wölfflin	4
3. Ziel der Arbeit	4
4. Entwicklung der weiblichen Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur	5
4.1 Weibliche Figuren in der historischen Literatur für junge Leserinnen	5
4.2 Weibliche Figuren in der nationalsozialistischen Kinder- und Jugendliteratur	8
4.3 Weibliche Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur seit dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1970er Jahre	10
4.4 Weibliche Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur ab den 1980er Jahren bis heute	11
5. Zu Forschungsmethode und -theorie	13
6. Beurteilungs- und Analysekriterien	15
6.1 Charakteristik der weiblichen Figuren	16
6.2 Charakteristika der Nebenfiguren und Aspekte der Helferfigur	17
6.3 Verhalten zwischen den Geschlechtern	18
6.4 Darstellung der Erwachsenen – Die Mütter und Väter der Mädchen	19
7. Analyse der weiblichen Figuren in Wölfflins Kinder- und Jugendliteratur 1967 bis 1999	20
7.1 <i>Miki</i> (1972)	20
7.2 <i>Miki und die Seeräuber</i> (1973)	24
7.3 <i>Hanne und Andy</i> (1973)	27
7.4 <i>Safari vor deiner Tür</i> (1974)	30
7.5 <i>Das Glück hat zwei Gesichter</i> (1975)	33
7.6 <i>Oma, gib Gas!</i> (1978)	37
7.7 <i>Feriensafari. Abenteuer zu Wasser und zu Lande</i> (1981)	40
7.8 <i>Der Chef ist die Oma</i> (1986)	43
7.9 <i>Micha und Schwarzer Wolf</i> (1987)	47
8. Resümee	50
Literaturverzeichnis	59

## 1. Einleitung<sup>1</sup>

Der Österreicher Kurt Wölfflin (d.i. Kurt Wölflingseder, 1934-1998), in Wien geboren und in Österreich und Holland aufgewachsen (vgl. Weixelbaumer 1999), war Lehrer und Kinder- und Jugendbuchautor. Die Bücher schrieb er bis zu seiner Pensionierung neben seiner Arbeit als Lehrer. Kurt Wölfflins Bücher erschienen u. a. in so renommierten Wiener Verlagen wie dem Österreichischen Bundesverlag, den Verlagen Carl Ueberreuter, Jugend & Volk, Breitschopf sowie im Dachs-Verlag, aber auch in christlichen Verlagen wie Benziger, Zürich u. Köln, Herder, Freiburg i. Br., Otto Müller, Salzburg, St. Gabriel, Mödling bei Wien (vgl. dazu Werkverzeichnis Kurt Wölfflin o.J.), und fanden zu seinen Lebzeiten eine kontinuierliche Verbreitung. Er war Autor von Kindergedichten und -reimen, Kunstmärchen, von phantastisch-abenteuerlicher und realistischer Literatur für Kinder und Jugendliche. Immer wieder auffallend sind die Gestaltungen der weiblichen Figuren in seinen Büchern.

Obwohl Kurt Wölfflins Bücher in renommierten Verlagen erschienen und sich nach Angaben der Witwe des Autors, Maria Wölflingseder, verhältnismäßig gut verkauften, sodass er, anders als viele Kinder- und Jugendbuchautoren, nie Probleme hatte, seine Texte zu publizieren, ist das Werk Kurt Wölfflins ein Desiderat der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Seine literarische Arbeit ist bisher nicht vertieft in Überblicksarbeiten, Handbüchern und Lexika behandelt worden. Auch monographische Studien sind bisher nicht veröffentlicht worden. Es gibt nur wenige Zeitschriftenartikel und Rezensionen zu seinen Texten. Maria Wölflingseder verwaltete bisher dessen Nachlass, der in naher Zukunft an das Salzburger Literaturarchiv (Universität Salzburg) übergeben wird. Frau Wölflingseder gab mir freundlicherweise Einblick in ausgewählte Texte des Nachlasses, in biographische Skizzen und zwei archivierte Seminararbeiten von österreichischen Studierenden pädagogischer Disziplinen. Mein Aufsatz, der die weiblichen Figuren in ausgewählten Kinder- und Jugendbüchern des Autors behandelt, möchte einen kleinen Beitrag zur Kurt-Wölfflin-Forschung leisten. Ich verstehe diese Arbeit als eine Fortführung meiner bereits begonnenen Arbeit zu Kurt Wölfflin. In meinem Aufsatz *Analyse der abenteuerlichen Elemente in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1992* (2016) hatte ich im Resümee darauf hingewiesen, dass in der Literatur Kurt Wölfflins besonders die starken weiblichen Hauptfiguren auffallen, die jedoch stets einen Bezug zu einer dominierenden männlichen Figur haben, etwa zum Vater oder zum besten Freund. So findet es ein Rezensent von Kurt Wölfflins Micki (1972) in der Rückschau aus dem begonnenen neuen Jahrtausend erstaunlich, "dass es früher schon Väter gegeben haben soll, die sich auf die verrückte

---

<sup>1</sup> Teile der Einleitung sind identisch mit jener in meinem Aufsatz *Analyse der abenteuerlichen Elemente in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1992* (2016)

Erlebniswelt aufgeweckter Mädchen einlassen konnten" (Meyn-Schwarz o.J.). Es erscheint mir daher lohnend, die weiblichen Hauptfiguren in der Literatur Kurt Wölfflins gesondert zu untersuchen.

## **2. Der Kinder- und Jugendbuchautor Kurt Wölfflin<sup>2</sup>**

Die Voraussetzung zur literarischen Neigung und Begabung hat sich bei Kurt Wölfflin schon im Kindes- und Jugendalter gezeigt. Später, als angehender junger Schriftsteller wurde Wölfflin, nachdem er dort Texte eingereicht hatte, im Jahre 1965 zu den in Innsbruck stattfindenden ‚Österreichischen Jugendkulturwochen‘ eingeladen. Erste offizielle Veröffentlichungen der ausgewählten Werke entstanden durch die Dokumentation der 16. österreichischen Jugendkulturwoche 1965. Es folgten Veröffentlichungen in Form von Gedichten und Kurzgeschichten in Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien. Die Hinwendung zur Kinder- und Jugendliteratur ergab sich durch seinen Beruf als Lehrer und als Vater von sechs Kindern. Er begann mit dem Schreiben von Sprüchen, Gedichten und Texten für Kinder im Krippen- und Kindergartenalter. Die Zielgruppe änderte sich parallel zum voranschreitenden Alter seiner eigenen Kinder. Bereits 1969 und nochmals 1975 stand er auf der Ehrenliste des Österreichischen Staatspreises, und weitere Preise folgten, 1976 und 1982 der Rauriser Förderungspreis und 1998 der Kinder- und Jugendliteraturpreis des Landes Steiermark (vgl. Weixelbaumer 1999 u. Luginer 2009, S. 2).

Kurt Wölfflin war tief im christlichen Glauben verwurzelt (vgl. Weixelbaumer 1999). Große, christlich geprägte Anliegen ziehen sich durch das gesamte Werk. Kurt Wölfflin wurde in Österreich häufig zu Vorträgen an Pädagogischen Akademien und Lehranstalten für Kindergartenpädagogik, sowie zu diversen Fortbildungswochen bzw. Familienwochen eingeladen. Dort hielt er neben Lesungen auch Vorträge zur Literaturpädagogik und zum Thema Kinderbuch und Leseförderung. Forschend beschäftigte er sich mit seinem Lieblingsthema Märchen. Das Märchen war für ihn Grundlage jeder Literatur. (Vgl. Weixelbaumer 1999)

## **3. Ziel der Arbeit**

Es ist auffällig, dass Kurt Wölfflin gerne weibliche Figuren agieren lässt. Mutmaßlich begründen lässt sich dies daraus, dass Kurt Wölfflin seine Literatur meist für seine Töchter geschrieben hat. Ich interessiere mich besonders für die Frage, ob sich diese Figuren im Laufe der Werkentwicklung verändern. Ich möchte schauen, in wieweit die Charakteristika der

---

<sup>2</sup> Diese biographische Skizze habe ich aus meinem Aufsatz *Analyse der abenteuerlichen Elemente in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1992* (2016) übernommen.

weiblichen Hauptfiguren charakteristisch sind bezogen auf die historische Entwicklung weiblicher Hauptfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur.

Meine These ist, dass sich die Entwicklung der weiblichen Figuren in Kurt Wölfflins Büchern relativ synchron in Relation zur Entwicklung weiblicher Hauptfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur der 1970er und 1980er Jahren verhält, z.B. hat er im Zuge der emanzipatorischen Wende der Kinder- und Jugendliteratur Ende der 1960er, Anfang 1970er Jahre seinen weiblichen Figuren emanzipatorische Züge gegeben.

Für meinen Aufsatz werde ich Titel der Erscheinungsjahre 1972 bis 1987 analysieren. Die Kriterien der Analyse sind an Hand der kinder- und jugendliteraturtheoretischen Diskurse zur weiblichen Hauptfigur der vergangenen beiden Jahrzehnte entwickelt. Jeder Titel wird anhand dieser Kriterien einzeln analysiert, wobei ich die Besonderheiten und spezifischen Charakteristika jeweils berücksichtigen möchte.

Es werden alle im Untersuchungszeitraum erschienen Titel Kurt Wölfflins analysiert, mit Ausnahme des Buches *Die Prinzessin auf dem Schneevogel* (1981), da es sich dabei um ein Kunstmärchen handelt. Dem würde nur eine märchenspezifische Analyse gerecht werden können, die jedoch den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde. Der Untersuchungszeitraum wurde gewählt, da in dieser Zeit in der Kinder- und Jugendliteratur des deutschsprachigen Raums allgemein signifikante Änderungen in den Darstellungen der weiblichen Figuren zu verzeichnen sind.

Abschließend werde ich die Charakteristika dieser Entwicklung benennen und die Entwicklung der weiblichen Hauptfiguren der untersuchten Titel Wölfflins noch einmal zusammenfassend beurteilen.

#### **4. Entwicklung der weiblichen Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur**

##### 4.1 Weibliche Figuren in der historischen Literatur für junge Leserinnen

Bis in die 1960er Jahre wurde der Buchmarkt im Prinzip beherrscht von einer Einteilung der Lektüre in spezifische Jungen- und Mädchenliteratur. In der Jugendliteratur waren weibliche Figuren per se untergeordnet und ‚minderwertig‘. Die Betrachtung der Entwicklung der weiblichen Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur fokussiert hier also zunächst auf die spezifische Mädchenliteratur. Die Entstehung einer spezifischen Mädchenliteratur ist auf die Aufklärung zurückzuführen. Den bürgerlichen Mädchenbüchern im späten 18. Jahrhundert wird ein besonderer Einfluss auf ihre jungen Leserinnen zugeschrieben, da sie eine enge Beziehung zur Pädagogik aufweisen. Moralische Erziehung und Kinder- und Jugendliteratur ist zunächst durch die Theologie und dann durch die Pädagogik fundiert. Die Absicht der Literatur von Philantropen wie Campe oder Weisse lag darin, „sozialerzieherisch auf junge

Leser einzuwirken, Wertvorstellungen wie Selbstbeherrschung zu vermitteln und die neue Form der bürgerlichen Kleinfamilie mit ihrer emotionalen Binnenstruktur zu stärken.“ (Jacobi 2013:3-4) Da den Mädchen der Besuch staatlicher weiterführender Schulen bis zum Ende des 19. Jahrhundert weitestgehend verwehrt blieb, wurde versucht, sie durch Mädchenbücher erzieherisch zu erreichen. Die pädagogischen Ziele, sozusagen die Orientierungspunkte der Mädchenliteratur – die bis in die 1960er Jahre anhielten –, bestanden aus der „Anpassung an die gesellschaftlich geforderte Rolle der Frau“, Ziel war „der behutsame Aufbau einer standesgemäßen Liebesbeziehung beziehungsweise die Gründung einer Familie“. (Jacobi 2013:3-4) Rollen traditioneller Weiblichkeit, wie die der Ehefrau und *Mutter*, wurden weitgehend unverändert überliefert. Dies lässt sich daran begründen, dass Adressatinnen und Protagonistinnen des deutschen Mädchenbuches in der Hauptsache dem Bürgertum zuzuordnen waren und sind.

Die geschlechtsspezifische Differenzierung in der Kinder- und Jugendliteratur richtet sich zunächst an das ‚junge Frauenzimmer‘ oder an die ‚erwachsene weibliche Jugend‘ aus bürgerlichem Stand, um sie auf die ehelichen Pflichten vorzubereiten. Im Unterschied zur Literatur für ältere Mädchen ist die Literatur für jüngere Mädchen im 18. Jahrhundert zunächst nicht von der übrigen Kinderliteratur getrennt. Eine eigene Literatur, die sich explizit an jüngere Mädchen richtet, entwickelt sich erst Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts. Mädchenliteratur als ein eigenständiger Sektor in der Kinder- und Jugendliteratur ist auf das zwischen 1780 und 1810 entwickelte Paradigma des Geschlechtscharakters zurückzuführen. Die Vorstellung, dass Männern und Frauen von Natur aus nicht nur unterschiedliche physiologische, sondern auch psychologische Eigenschaften zukommen, führt zu einer geschlechtsspezifischen Kinderliteratur, die je nach Geschlecht eine eigene Sittenlehre benötigt. (Wortmann 2007:11-13)

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet die fiktionale Literatur den Hauptanteil in der Mädchenliteratur. Inhaltlich lässt sich bei den moralischen Erzählungen eine Tendenz zur stärkeren Psychologisierung der Figuren und Handlungen feststellen. Aufgrund der fiktionalliterarischen Elemente werden die Geschichten aber nicht nur unterhaltsamer, zugleich wird die didaktisch-normative Struktur weniger greifbar und die didaktische Aussage weniger angreifbar. Daraus resultiert die später oft kritisierte unterschwellige Vermittlung der gesellschaftlichen Werte und Normen, die den Mädchen nicht mehr, wie noch im 18. Jahrhundert, offen dargelegt werden. Unter dem Einfluss des Biedermeier entsteht Mitte des 19. Jahrhunderts die Backfischliteratur, mit der sich eine Gattung für junge Mädchen konstituiert, die es bis dahin in der Kinder- und Jugendliteratur noch nicht gegeben hat. Die geschlechtsspezifische Trennung innerhalb der Literatur für Kinder und Jugendliche erreicht mit dieser Gattung eine neue Stufe, da dieses Genre nur in der Mädchenliteratur zu finden ist. (Wortmann 2007:13-14) Die Backfischliteratur ist eine Art Pubertätsliteratur, die sich aus

den Erzählungen und Novellen für die reifere weibliche Jugend der Biedermeierzeit entwickelt hat und mehrheitlich ein Liebesroman ist. Auch im 20. Jahrhundert hat sich das Backfischbuch erfolgreich verkaufen lassen, und noch heute zählen einzelne Werke zu den sogenannten Klassikern der Mädchenliteratur. (Wortmann 2007:15)

In der Romantik, die sich bewusst als Gegenbewegung zur Kinderliteratur der Aufklärung sah, wurde seit Beginn des 19. Jahrhunderts für einen Teil der Kinderliteratur die Befreiung von unmittelbaren Erziehungszwecken erreicht (Kümmerling-Meibauer 2003:36), und zwar durch die von den geschichtsphilosophischen Reflexionen Johan Gottfried Herders, Jean-Jaques Rousseaus und William Wordsworth vorbereitete, von den Romantikern aufgegriffene Idee der Kindheitsautonomie. Trotz des Wandels des Kindheitsbildes blieb die Kinderliteratur jedoch weiterhin an die Aufgabe gebunden, auf zukünftige gesellschaftliche Aufgaben vorzubereiten. (Kümmerling-Meibauer 2003:38)

In den zahlreichen literarischen Ratgebern des 19. Jahrhunderts für junge Mädchen und Frauen überwiegt die Überzeugung, Leserinnen von Mädchenliteratur sollten nicht primär ihren Wissensschatz erweitern und mit literarischen Kenntnissen versehen werden, sondern moralisch belehrt und in ihren ‚weiblichen‘ Tugenden bestärkt werden. (Kümmerling-Meibauer 2003:104-106)

Die moralische Bestimmung des Geschlechterverhältnisses wird im 19. Jahrhundert zunehmend indirekter. Freiraum bekommt die Psychologisierung und Erotisierung der Geschlechterbeziehung, besonders zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Erkennen lässt sich dies in modernen Mädchenbüchern wie denen von Else Ury. Die Abhängigkeit der Frau und die patriarchalische Herrschaft des Mannes, durch Studium und Berufstätigkeit der bürgerlichen Frau teilweise in Frage gestellt, sind nun Teil der männlichen und weiblichen Psyche, auf deren Unterschiedlichkeit die erotische Anziehung der Geschlechter beruht.

Diese Art der Verinnerlichung der Geschlechterrollen ist Folge des bereits im Mittelalter beginnenden Prozesses der Zivilisation. Das brachte mit sich, dass die Widersprüche in den von der Mädchenliteratur entworfenen Weiblichkeitsbildern vehement die ganze Person der Frau in die an sie gestellten Rollenanforderungen einbezogen. Ansprüche, die an die Frau nun erhoben werden, gelten nun nicht mehr nur der Unterwerfung aufgrund des Gebotes Gottes, nicht mehr nur der freudigen Ergebung aus moralischer Pflichterfüllung, auch nicht nur der ‚schönen‘ Haltung der Ergebenheit; die Ansprüche besagen, dass die Frau den Mann aufgrund ihrer Natürlichkeit, Lebendigkeit und Kindlichkeit erotisch anzieht. Gleichzeitig, soll sie jedoch nur das wollen, was er von ihr als Ehefrau und Hausfrau verlangt. Die schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Mädchenliteratur wie auch in der allgemeinen Jugendliteratur ‚erlaubte‘ Erotik dient nicht dazu, dem Mädchen mehr Möglichkeiten der Selbstverwirklichung zu geben. Die Erotik bleibt vielmehr eingebunden in ein klares Oben-Unten-Gefälle, aus der sich allererst die erotische Spannung zwischen den Geschlechtern

ergibt. Die Frau, die nicht bereit ist zur liebenden Unterwerfung unter den Mann, ist erotisch auch nicht begehrenswert. (Grenz/Wilkending 1997:212)

Ebenso bleibt von der dem Mädchen zugestandenen Natürlichkeit nur so viel übrig, wie sie braucht, um dem ernsten, vom entfremdeten Berufsalltag geprägten Mann attraktiv zu erscheinen. Die Widersprüche und Konflikte in der Mädchenliteratur werden verhüllt, indem sie den Leserinnen den Anschein geben, dass es möglich sei, angepasste Ehefrau zu sein und die eigene Spontanität zu bewahren. Gleichermaßen wird die Illusion präsentiert, dass Anpassung und Glück miteinander gekoppelt sind. Als Beispiel vergleiche man E. Urys *Studierte Mädel* (1906) mit Fontanes *Effi Briest* (1895) und Ibsens *Nora* (1879), in denen Geschlechterpolarität das Verhältnis von Mann und Frau prägt: Das Bild der Frau als Kindwesen, das gegen die gesellschaftlichen Normen verstößt und die Vorstellung vom Mann, der verantwortungsbewusst auf der Seite der Realität und der herrschenden Normen steht. Diese Mädchenliteratur, die sich harmonisierend und wirklichkeitsverfälschend gestaltet, mag teilweise den Wünschen, Gefühlen und Träumen der Leserinnen entgegengekommen sein, stellte die Mädchenliteratur doch gerade jene Normen als glücksverheißend dar, nach denen sie seit der frühesten Kindheit geformt worden waren und mit denen zu brechen große Energie und die Bereitschaft zu etwas völlig Neuem, Ungewissen kostete. Das ist auch die Begründung für die weite Verbreitung der trivialen Frauenliteratur, denn sie schaffte es, der vom Rollenkonflikt belasteten Frau wenigstens momentan – wenn auch nur durch einer Illusion – Befriedigung zu gewähren. (Grenz/Wilkending 1997:213)

Die Rebellion der Protagonistin im Adoleszenzroman um 1900, die sich gegen die Eltern richtet, wird zum Teil versteckt in heimlichen Bildungsbestrebungen, Reisen aber auch Auseinandersetzungen. Der Lebenszweck ist der Weg der Bildung oder das Ausleben künstlerischer Ambitionen, die zur Selbständigkeit führen könnte. Die Protagonistin gerät jedoch dabei in den Zwiespalt der Unvereinbarkeit subjektiver, individueller Lebensvorstellungen mit konservativen Rollenimplikationen des bürgerlichen Frauenbildes. Wehren muss sie sich gegen innere Widerstände des Zweifels an der Richtigkeit ihres Handelns, aber auch gegen äußere Widerstände, die in der Ablehnung ihres Verhaltens durch das soziale Umfeld repräsentiert werden. Das die Heldin, als Konsequenz der Abkehr vom traditionellen, frauentypischen Rollenmuster und der ausbleibenden Heirat, zunehmend und unumkehrbar in eine gesellschaftliche Außenseiterposition gerät, lässt sie meist in einem tragischen Ende münden. (Cordes 2011:311-327)

#### 4.2 Weibliche Figuren in der nationalsozialistischen Kinder- und Jugendliteratur

In der NS-Kinder- und Jugendliteratur sind Unterschiede erkennbar, die sich von der vorangegangenen Literatur abheben, indem sie anscheinend eine tendenzielle Auflösung der



traditionellen weiblichen Rolle darstellen. Während das Nesthäkchen mit der Eigenschaft des beglückenden, strahlend-hübschen Kindwesen, das aufgrund seines liebevollen Herzens, seiner Spontanität und Lebensfreude von allen anderen Figuren herzlich geliebt wird, gekennzeichnet ist, ist die Eigenschaftsverteilung bei den Hauptfiguren der NS-Kinder- und Jugendliteratur eine andere. Sie besteht bei ihnen aus der Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Aussehen, Härte gegenüber sich selbst und andere, zähem Wille, kämpferischer Aktivität, Arbeit als Lebenserfüllung und die Teilnahme am öffentlichen Geschehen. Es sind Eigenschaften, die seit dem 18. Jahrhundert dem männlichen ‚Geschlechtscharakter‘ zugeordnet werden und sich den Eigenschaften des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ gegenüberstellen. Die erotische Ausstrahlung des Mädchens, die in der Backfischliteratur als den Mann beglückende Spontanität der Kindfrau galt, spielt auch keine Rolle. Eine größere Wirklichkeitsnähe macht sich in der Kinder- und Jugendbuchwelt dadurch breit, dass die Hauptfiguren jetzt auch aus kleinbürgerlichen und bäuerlichen Schichten statt dem höheren Bürgertum kommen. Wichtige Themen werden jetzt, wenn auch nur bestimmte Formen davon, Arbeit und Politik. Selbst auf das Happy End, im Backfischbuch mit dem Ausblick auf die zukünftige Ehe zusammenfallend, wird häufig verzichtet, oder es wird abgeschwächt. (Grenz/Wilkending 1997:231)

Nun stellt sich die Frage, ob der Nationalsozialismus zur Emanzipation der Frau beitrug. Die Übernahme von bisher männlichen Eigenschaften durch die Frau kann sicherlich nicht als oberster Maßstab für Emanzipation gelten. Eher aber, inwieweit den Frauen eine Spannweite an Möglichkeiten der Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung zugesprochen wurde im Verhältnis zu vorher. Die Vorstellung von dem ausschließlich aufs Muttertum ausgerichteten NS-Frauenbild von Kinder- und Jugendliteratur wird zwar im Nationalsozialismus widerlegt, gleichzeitig trifft aber die gegenteilige These von der Emanzipation, deren die Frauen im 3. Reich angeblich teilhaftig geworden sind, in keiner Weise zu. (Grenz/Wilkending 1997:232)

Das Frauen eben gerade nicht Selbstbestimmung zugestanden wurde, sondern sie als verfügbare Masse behandelt und sie dort, wo sie gerade gebraucht, eingesetzt wurden, wird anhand der unmittelbaren Abhängigkeit des Frauenbildes der Kinder- und Jugendliteratur von den jeweiligen ideologischen, politischen und ökonomischen Erfordernissen deutlich. D.h. es ist lediglich das politische Interesse, was das ideologisch festgefügte Frauenbild lockert und sich für andere, bisher als männlich tabuisierte Eigenschaften, öffnet. Das eigentliche Ziel der Partei bleibt das Bild der Frau als *Mutter* und unbezahlte Arbeitskameradin des Mannes. Der Nationalsozialismus legt die Frau auf der einen Seite stärker als vorher auf ihre Funktion der Gebärerin und Mutter fest, zugleich aber ist er die historische Phase, die die Vorstellung von einer angeblich naturgemäßen oder biologischen Bestimmung der Frauenrolle am deutlichsten Lügen straft: Auf die Art und Weise, wie das dargestellte Mädchenbild von den ideologischen Vorstellungen und den politisch-ökonomischen Notwendigkeiten abhängig gemacht wird, hat

es so direkt in der Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur noch nicht gegeben. (Grenz/Wilkending 1997:232)

Das Mädchen darf zwar traditionell männliche Eigenschaften annehmen, klar bleibt jedoch, dass der Platz der Frau dem des Mannes immer nachgeordnet ist. Selbst in den wenigen Büchern, wo das nicht der Fall ist, „wo das Mädchen unbeirrt auch von der Liebe zum Vater ‚ihren‘ Weg bis in den Tod geht, kann man höchstens von einer Angleichung der Geschlechterrollen sprechen, nicht jedoch von Emanzipation. Statt ihrer ‚weiblichen Natur‘ oder den gesellschaftlichen Normen, wie eine Frau zu sein hat, folgt sie jetzt der ‚Stimme des Blutes‘ oder der Macht des Schicksals“. (Grenz/Wilkending 1997:233)

#### 4.3 Weibliche Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur seit dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1970er Jahre

Die Kinder- und Jugendliteratur der 1950er Jahre ist von der deutschen Nachkriegszeit geprägt, insbesondere der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und der zeitgenössischen Gegenwart sowie der Sehnsucht nach Geborgenheit und materieller Sicherheit. (Grenz 2011:361)

Nachdem der Zweite Weltkrieg der eigenständigen deutschen Frauenbewegung ein vorläufiges Ende gesetzt hatte, entstand Ende der 1960er Jahre eine neue, autonome Frauenbewegung. In den 1950er und 1960er Jahren tritt die Verdrängung der Emanzipation jedoch erst einmal wieder ein, denn die Phase des kriegsbedingten Mangels an Arbeitskräften war nun überstanden. Frauen in den 1960er Jahren erfahren sogar als ‚Doppelverdienerinnen‘ wieder wachsende Diskriminierung in der Arbeitswelt, indem sie ihre Arbeitsplätze verlieren oder in schlecht bezahlte bzw. unqualifizierte Stellen abgedrängt werden. (Wortmann 2007:39)

Indem der großen Koalition eine politisch wichtige Opposition fehlt, erwächst 1967 aus einer politisch-sozialen Protestbewegung die sogenannte Außerparlamentarische Opposition und kurze Zeit danach die Studentenbewegung. Die Diskussionen und Auseinandersetzungen der Studentenbewegung galten nicht alleine dem Hochschulbereich, sondern auch innen- und außenpolitischen Problemen. Gefordert wird nun u.a. der Abbau aller autoritären Strukturen, eine antiautoritäre Erziehung und eine liberale Einstellung zur Sexualität. Durch den emanzipatorisch-soziologischen Diskurs der 68er-Generation, insbesondere von der zweiten Frauenbewegung, entsteht eine emanzipatorische Kinder- und Jugendliteratur. (Grenz 2010:48) Deren Grundstein wird durch die Entstehung einer ‚antiautoritären‘ Kinder- und Jugendliteratur gelegt, „deren pädagogisches Ziel vor allem die Befreiung von Vorurteilen, traditionellem Rollenverständnis und -verhalten, Ängsten, Autoritätsgläubigkeit, und die Befreiung zur Selbst(Ich)findung, Toleranz, Kooperation und Zivilcourage ist“ (Wortmann

2007:43-44). Durch die Emanzipationsbewegung erscheinen nun erstmals selbstbewusste, protestierende Mädchen, die die geschlechtsspezifischen Werte und Normen der Gesellschaft in Frage stellen und sich damit von der geläufigen Literatur abheben. Statt des Anpassungsprozesses an die Sozialisation wie im traditionellen Mädchenbuch, der mit einem Ehemann belohnt wird, ist der Verlauf des Erwachsenwerdens ein Selbstfindungsprozess, „mit dem die Frage ‚Wer bin ich? Was möchte ich?‘ in den Mittelpunkt rückt“ (Wortmann 2007:43-44).

Das vorher wahrgenommene Verhältnis zwischen der Frau als Opfer und dem Mann als Feind wird in den 1970er Jahren in der Kinder- und Jugendliteratur aufgebrochen. Das gezeichnete Frauenbild wendet sich von der Opferrolle ab. Frauenfiguren werden als handelnde Subjekte dargestellt, die für Chancengleichheit in allen Bereichen sorgen. Überhaupt kommt es in den 1980er Jahren zu einem Wandlungsprozess in den Auffassungen, Vorstellungen und Zielsetzungen von Emanzipation. Emanzipation wird nicht mehr nur als politischer Kampf verstanden, sondern man kommt zu der Erkenntnis, dass ökonomische Eigenständigkeit und gleiche Rechte zwar wichtige Voraussetzungen sind, das größte Problem der Emanzipation allerdings in der Verinnerlichung gesellschaftlicher Werte und Normen liegt, die es zu überwinden gilt. (Grenz 2010:48)

Zu diesem emanzipatorisch-soziologischen Diskurs gehört ganz wesentlich auch eine neue Sexualmoral, nämlich das Recht auch der jungen und unverheirateten Frau auf eigene Sexualität. Sexuelle Erfahrungen, Verliebtheit und Liebe erscheinen nun als wichtige Erfahrungen der weiblichen Adoleszenz in der Jugend- und Adoleszenzliteratur. Die junge Protagonistin kann in der Literatur wie im ‚wahren‘ Leben ihr sexuelles Leben selbst bestimmen und muss keine Angst vor unerwünschter Schwangerschaft haben. Auch das Männerbild in der Kinder- und Jugendliteratur ändert sich: Nicht nur die junge Frau, sondern auch der junge Mann will dem anderen Geschlecht durch Schönheit gefallen. Christine Nöstlingers *Pfui Spinne!* (1980) ist ein Beispiel für ein Jugendbuch, in dem die Darstellung der sexuellen Befriedigung sehr radikal ist. (Grenz 2011:367-368)

#### 4.4 Weibliche Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur ab den 1980er Jahren bis heute

Ab den 1980er Jahren schafft der immer offener werdende Umgang mit Tabuthemen, wie Sexualität, Essstörungen oder homosexueller Liebe, eine thematisch-inhaltliche Vielfalt, die durch variantenreiche Erzählformen untermalt wird. Neben der Integration von phantastischen aber auch realistischen Elementen, der Auswahl an unterschiedlichen Erzählsituationen und der psychologisierenden Erzählweise verändert sich das textstrukturelle Potential, die Kinder- und Jugendliteratur nähert sich Romanstrukturen der Gegenwart an und ihr Abstand zur Erwachsenenliteratur verringert sich. (Wortmann 2007:43-44)

In der allgemeinen Kinder- und Jugendliteratur gibt es seit den ausgehenden 1970er Jahren den erkennbaren Entwicklungstrend einer Abkehr von realistischer Problemorientierung und Aufklärung hin zur phantastischen Erzählung.

Wichtig in der Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur dieser Jahre ist die Herausbildung einer spezifischen Adoleszenzliteratur. Als Forschungsgegenstand in der Kinder- und Jugendliteratur gibt es sie erst seit Ende den 1980er Jahren, mit endgültiger Etablierung in den 1990er Jahren. Unter dem Begriff ‚Adoleszenzliteratur‘ werden Texte des 20. Jahrhunderts verstanden, die sich mit der Thematik des Erwachsenwerdens auseinandersetzen. Die Merkmale der Adoleszenzliteratur unterscheiden sich von denen problemorientierten und auch emanzipatorischen Kinder- und Jugendliteratur. Die Adoleszenzphase ist der Prozess einer umfassenden Identitäts- und Sinnsuche und gestaltet sich in Form von Krisenerfahrungen oder Initiationserlebnissen, die sich auf Problembereiche beziehen. Dieser Prozess der Identitätsfindung findet jedoch in der Adoleszenzliteratur keine positive und endgültige Lösung, sondern zeichnet sich als ein unabschließbarer und offener Vorgang aus. Konkrete Lösungsvorschläge für persönliche Probleme, Handlungsanweisungen oder politische Alternativmodelle werden also in dieser Literatur nicht geboten. Die Figuren und Handlungskonstellationen in der Adoleszenzliteratur verhalten sich nicht typisiert, wie dies in den 1970er und 1980er Jahren oft in problemorientierter Jugendliteratur der Fall ist, in der die alten Konturen des moralischen Verhaltens erkennbar sind, sondern die Jugendlichen werden als unverwechselbare Individuen äußerst differenziert und nuanciert dargestellt. Durch eben die Fixierung auf die psychische Innenwelt der Hauptfiguren, „sollen die in ihren Krisen und Verwicklungen für den Leser als in sich widersprüchliche, komplexe Individuen erfahrbar gemacht werden“ (Wortmann 2007:73). Die Innenwelt wird durch das psychologische Erzählen, wie der personalen Ich-Erzählung, des inneren Monologs, der erlebten Rede oder der Darstellung von Traumsequenzen, die bis dahin der Erwachsenenliteratur vorbehalten war, nachvollziehbar gestaltet. Der Unterschied zur emanzipatorischen Jugendliteratur besteht darin, dass es weniger um Gleichberechtigung geht, sondern vielmehr um die Möglichkeit, die weibliche Geschlechtsidentität zu entwickeln, ohne männliche Eigenschaften übernehmen zu müssen oder sie kategorisch abzulehnen. (Wortmann 2007:74)

In der Kinder- und Jugendliteratur finden sich seit den 1980er Jahren Themen wie Sexualität, erste Liebe und Auseinandersetzung mit den Eltern. Die Akzentuierung liegt in der Adoleszenzliteratur allerdings auf der Gefühlsambivalenzen des Mädchens. Durch die Darstellung ihrer Emotionswelt, die von Hass, Aggression und Omnipotenzgefühl geprägt ist, liefert diese Literatur eher selten eine positive Identifikationsfigur. (Wortmann 2007:74)

Im Verlauf der 1990er Jahre bilden sich postmoderne Formen der Kinder- und Jugendliteratur, die die veränderten Sozialisationsbedingungen und die Lebensverhältnisse heutiger Heranwachsender reflektieren, „die sich neuerdings in einer verwirrenden Pluralität

von Wertmustern und Sinnangeboten zurechtfinden müssen, bei der klare Orientierungsmaßstäbe - und damit stabile Selbst-bilder und Ich-Entwürfe - nur schwer zu gewinnen sind“ (Wortmann 2007:74). Statt der Suche nach der eigenen Identität, wie in der modernen Jugend- und Adolesliteration, liegt der Schwerpunkt der postmodernen auf der Suche nach neuen Erlebnissen und Anreizen. Benjamin von Stuckrad-Barre (*Soloalbum* 1998), Christian Kracht (*Faserland* 1995) und Alexa Hennig von Lange gehören z.B. zu den deutschen Vertretern des postmodernen Adoleszenzromans. (Wortmann 2007:73-75)

Seit Anfang der 1990er Jahre hat die Kinder- und Jugendliteraturforschung die Ergebnisse der zeitgenössischen Adoleszenzforschung rezipiert und sich von neueren Entwicklungen der feministischen Forschung leiten lassen, die unter dem Blickwinkel der Geschlechterdifferenz nach den Möglichkeiten weiblicher Identitätsbildung fragen, und sich teilweise den neuesten Tendenzen der feministischen Forschung, nämlich der In-Frage-Stellung von kulturellen und biologischen Festschreibungen der Geschlechteridentitäten durch die gender studies geöffnet. (Grenz/Wilkending 1997:277) Die Studien untersuchen die Kinder- und Jugendliteratur unter der Perspektive des sozialpsychologischen-psychoanalytischen Diskurses. Die literaturwissenschaftlichen Analysen zeigen dahingegen, dass nur die Oberflächenstruktur des Textes postmoderne jugendliche Subkultur darstellt, in der Tiefenstruktur dagegen Züge der Trivilliteratur und des Modells des Mädchen-Entwicklungsromans enthält. In nur wenigen Titeln wird das Aufgreifen aktueller zeitgenössischer Befindlichkeiten auch erzählerisch umgesetzt. (Grenz/Wilkending 1997:278)

In der postmodernen Kinder- und Jugendliteratur seit den 1990er Jahren sind die Geschlechterrollen stärker individualisiert und pluralisiert als noch in den 1970er und 1980er Jahren. Aufgrund der Ungleichzeitigkeit der Veränderungen auf der Ebene des Psychischen und den Veränderungen in der Realität sind allerdings auch die traditionellen Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder noch wirksam. Die Protagonistinnen haben in der Literatur kein Problem damit, beides nebeneinander stehen zu lassen: im postmodernen Sinne wird das Neben- und Gegeneinander verschiedener Teilidentitäten hingenommen. (Grenz 2011:372-373)

## **5. Zu Forschungsmethode und -theorie**

Eine quantitative Analyse als Methode wird nicht in Betracht gezogen, da die hier in dieser Arbeit zu analysierenden Textinhalte und die Bedeutungen, die ihnen zugeordnet werden, keine objektiv messbaren Parameter sind. Literarische Inhalte und literarische Handlungen sind immer mit Bedeutung belegte sinnhafte Gebilde (Jacobi 2013:45) und sollen in dieser Arbeit entsprechend ihrer Implikationen für die Mädchen- und Frauenfiguren in den

Quellentexten betrachtet werden. Zur Untersuchung der Fragestellung wird also ein qualitativer Ansatz genutzt.

Die qualitative Inhaltsanalyse arbeitet mit symbolischem Material, hier also mit Texten. Die Kommunikation liegt dementsprechend protokolliert, also festgehalten vor. Gegenstand der Analyse ist somit fixierte Kommunikation. Die qualitative Inhaltsanalyse geht dabei regel- und theoriegeleitet, sowie systematisch vor. Sie orientiert sich an einem Kategoriensystem, da durch dieses die Aspekte der Nachvollziehbarkeit sowie der Intersubjektivität gewährleistet werden können. (Gärtner 2014:58) Weiter hat die qualitative, sinnverstehende Forschung, „den Anspruch, die Lebenswelten von innen heraus aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben und somit zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit beizutragen“ (Grigat 2014:36). Mein qualitativer Ansatz analysiert die Texte anhand eines Analyserasters, welches aus allgemeinen themenbezogenen Kriterien besteht, das im Prinzip auch für andere als den hier analysierten Autor verwendet werden könnte. Das Ziel der Verwendung des Analyserasters ist es, ein Entwicklungsmuster in den einzelnen Werken und im Verlaufe der Entwicklung der Autorschaft aufzuzeigen.

Desweiteren habe ich mich bei der Analyse und Beurteilung der weiblichen Figuren im Werk Wölfflins gegen eine Orientierung an postmodernen Gendertheorien entschieden. Ich verfolge einen Ansatz, der sich an den Theorien der „traditionellen“ Frauenbewegung, an den psychologischen und soziologischen Theorien der Moderne, am Humanismus und der kritischen Anthropologie orientiert.

Bis in die 1960 Jahre galt ‚Geschlecht‘ als körperlich bestimmt, als naturgegeben, eindeutig und unveränderlich, als nicht austauschbar. (Baltes-Löhr 2017) Seit Anfang der 1990 Jahre stellt Judith Butler mit ihrer Identitätskritik (Ristola 2015) die vermeintlich biologische Determiniertheit von Geschlecht durch die Annahme der sozialen Konstruiertheit von Geschlecht und den Geschlechterverhältnissen infrage (Baltes-Löhr 2017). Butler zufolge kann das kulturbedingte und die Biologie nicht voneinander abgekoppelt werden (Ristola 2015), denn das anatomische Geschlecht gilt nicht mehr (nur) als angeboren, sondern als in sozialen Konstruktionsprozessen hergestellt. (Baltes-Löhr 2017) Sie sieht Gender als performativ darin, dass Identitäten durch Taten entstehen. (Ristola 2015)

Obwohl nach wie vor jene Kinder- und Jugendbücher, die Geschlechterklischees vermitteln, marktführend sind – seit den 1970er Jahren vermehrt Kinderbücher publiziert werden, die ein neues Rollenverständnis bieten und gängige Gender-Erwartungen unterlaufen. Der Wandel der Mädchenfiguren, vom schüchternen, zurückhaltenden zum starken und frechen Mädchen, ist dabei weiter fortgeschritten als der Wandel der Jungenfiguren, die noch heute selten als sensibel und einfühlsam dargestellt werden. (Janschitz 2014:3)

Die Gründe für das bewusste ‚Wegwählen‘ der postmodernen Gendertheorien sollen hier, um den Rahmen dieser Abhandlung nicht vollkommen zu sprengen, nur kurz erläutert

werden. Wie bereits dargelegt, wird in postmodernen Theorien auf Phänomene von Intersexualität und auf ein sogenanntes drittes Geschlecht orientiert. In den Büchern Wölfflins ist dieses relativierende dritte Geschlecht jedoch nicht vorhanden. Im übrigen sind Bestimmungen eines dritten Geschlechts, wie Magnus Klaue hervorhebt, ohnehin recht problematisch. Denn der Sexus sei keine Option, sondern bezeichne in all seinen Ausdrucksformen einen Widerspruch: Heterosexualität und Homosexualität wie die sexuellen Perversionen sind Vermittlungsversuche des Individuums, die auf die Erfahrung dieses Widerspruchs reagieren, denn anatomische und psychosexuelle Geschlechteridentität fallen ohnehin nie zusammen, es sei denn um den Preis der Auflösung von Geschlechtlichkeit. Der Begriff des Triebes ist jedoch psychoanalytisch betrachtet gar kein unabwendbares, feststehendes Schicksal sondern dessen Gegenteil. Das Freudsche Triebchicksal sei, so Klaue, „die nur individuell nachvollziehbare, in ihrer Individualität aber allgemeine Psychohistorie der Sexualität als Vollzugsform und nie endgültig fixierbares Resultat der Vermittlung zwischen erster und zweiter Natur, Trieb und gesellschaftlichem Subjekt“ (Klaue 2018). Die postmodernen Gendertheorien und der sich auf diese beziehende sogenannte Queerfeminismus zielten demgegenüber jedoch auf nichts anderes als auf die Auflösung des Triebchicksals: In der Überbetonung von Intersexualität propagiere der Queerfeminismus die Zwangsanpassung des psychosexuellen Identität ans vorgefundene Geschlecht, also an nichts anderes als an rohe, grobe Natur. Und auch in der Überbetonung der Bedeutung von Transsexualität unterstütze der Queerfeminismus die vollkommene Anpassung der ersten Natur an die je subjektive Willkür. Es entstehe eine zwangsförmige Herstellung von Identität. Jede Erfahrung der Nichtidentität von Selbst und Selbstgefühl werde, so Klaues Fazit, zum Verstummen gebracht. (Klaue 2018)

## **6. Beurteilungs- und Analysekriterien**

Um herauszufinden, welche Charakteristika die weiblichen Figuren in der Literatur Kurt Wölfflins aufweisen und in wieweit sie bezogen sind auf die zeitgenössische Entwicklung weiblicher Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur, ziehe ich für meine Analyse eine Zusammenstellung von Kriterien heran, die in Grigat 2009 (S. 6-7), Gärtner 2014 (S. 56) und Haller 2015 (S. 3 ff.) anhand von Analysen zeitgenössischer weiblicher Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur entwickelt werden. Dabei sind diese Kriterien nicht als strikt abzuhandelnde Punkte, sondern als ein Orientierungsrahmen für die Analyse zu verstehen. Folgende Gesichtspunkte, die ich hier anschließend noch genauer erläutern werde, werden in meinen Analysen in jeweils titelspezifisch unterschiedlicher Gewichtung behandelt:

- Geschlecht und Alter der Hauptfigur(en), Sozialisation (geschlechtsspezifisch? Neutral?)
- Charakteristik der Hauptfigur: positiv und negativ besetzte Eigenschaften, Stärken und Schwächen, Verhalten (aktiv / passiv), Konfliktlösungsstrategien, Aufgaben, Verantwortungsbereiche, Interessen, Hobbys, Äußeres.
- Charakteristik der Nebenfiguren. Helferfigur?
- Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht
- Sozialer Kontext der Hauptfigur / familiärer Hintergrund: Familienkonstellation, AlleinerzieherInnen, Aufbrechen traditioneller Familienstrukturen, finanzielle Verhältnisse. Darstellung der Erwachsenen: Vorbilder / Identifikationsfiguren für die Protagonistin / den Protagonisten, Mutter- / Vater-Beziehung, Berufstätigkeit Mütter / Väter? Art der Berufstätigkeit

### 6.1 Charakteristik der weiblichen Figuren

Wie verhält sich die Charakteristik der weiblichen Figuren in Hinblick auf mögliche Geschlechterstereotypen? (Grigat 2009:6-7):

Klassische weibliche Geschlechterstereotypen sind, dass Mädchen sich eher passiv verhalten, Jungen werden dementsprechend eher als Mädchen in spannenden und abenteuerlichen Rollen und unabhängiger dargestellt, Mädchen stattdessen für ihre Schönheit bewundert. Mädchen werden isolierter dargestellt als Jungen, die kameradschaftlich spielen oder gemeinsam Abenteuer erleben. Arbeiten, die gefährlich sind oder körperlichen Einsatz verlangen, werden von Männern verrichtet, Mädchen werden hingegen kleinen Kindern zugeordnet und übernehmen die Mutterrolle. Mädchen sind äußerlich durch schmückende Merkmale gekennzeichnet, zum Beispiel einem Kettchen, einer besonderen Frisur.

In Büchern, in denen die traditionellen Rollenbilder aufgebrochen werden, äußert sich das Verhalten von Mädchen und Jungen anders (Grigat 2009:6-7): Die Mädchen verfügen über Attribute, die früher als stereotyp männlich galten: Sie sind mutig, stark, unabhängig und unternehmungslustig, können sich durchaus selbst behaupten. Es sind starke, selbstverantwortliche Charaktere, die ihr Leben selbst in die Hand nehmen – sie tragen Verantwortung und definieren ihr Handeln. Sie geben nicht auf, auch wenn es schwierig wird - sei es, dass sie für sich selbst kämpfen, sei es, um anderen zu helfen. Wenn sie nicht schon grundsätzlich Tatkraft und Mut besitzen, entwickeln sie diese spätestens dann, wenn es ‚darauf ankommt‘. (Haller 2015:4) Jungen können und dürfen hingegen auch Gefühle zeigen, häufig sind sie auf Mädchen angewiesen, es entsteht ein gleichberechtigtes Verhältnis der Geschlechter zueinander. (Grigat 2009:6-7)



Zwei „Typen“ von Weiblichkeitsdarstellungen lassen sich bei den Hauptfiguren erkennen: die selbstbewusste Offensive und die zurückhaltende Außenseiterin. Für die verschiedenen Mädchentypen stehen unterschiedliche Entwicklungsaufgaben bereit: Das tatkräftige dominante Mädchen durchläuft einen Lernprozess hin zu mehr Empathie und weniger Egoismus, die schüchterne Außenseiterin entwickelt Mut, Initiative und mehr Selbstbewusstsein – Initialzündung ist hierbei meist ihr Bedürfnis, anderen zu helfen. (Haller 2015:8)

Ist die Protagonistin in ihrer grundsätzlichen Charakterdisposition mit stereotyp männlichen Attributen wie stark, dominant, durchsetzungskräftig ausgestattet, liegt ihre Entwicklung darin, klassische weibliche Eigenschaften dazu zu entwickeln – wie Feinfühligkeit und Mitgefühl. Ist die weibliche Hauptfigur am Beginn der Erzählung jedoch tendenziell weiblich konnotiert – also nachdenklich, sensibel, zurückhaltend, dann liegt ihre Entwicklungsaufgabe darin, zusätzliche ‚männliche‘ Eigenschaften und Verhaltensweisen zu integrieren – wie Durchsetzungsfähigkeit und Selbstbewusstsein. In manchen Büchern ist wiederum keine Entwicklung der Figuren festzustellen. Etwa in Texten, in denen zwei oder mehrere Freundinnen gleichzeitig als tragende Charaktere geführt werden. Hier finden sich sehr unterschiedliche Weiblichkeitsmuster statisch in gleichberechtigtem Nebeneinander. (Haller 2015:8-9)

## 6.2 Charakteristika der Nebenfiguren und Aspekte der Helferfigur

Was für eine Funktion hat die Nebenfigur und welcher Charaktereigenschaften sind zu erkennen? Und besteht in Wölfflins Büchern der Trend der 60er und 70er Jahren, einer heranwachsenden Figur eine Helferfigur beizusetzen? Etwa eine Figur wie ein Elternteil / Großelternteil oder einen besten Freund / Freundin?

- *Die beste Freundin*

Die Figur der besten Freundin übernimmt den Part der ‚natürlichen Ergänzung‘ zur Protagonistin. Sie übernimmt die Aufgabe, Charaktereigenschaften zu präsentieren, über die die Protagonistin nicht verfügt. Damit verbunden ist eine Erweiterung des Spektrums von weiblichen Attributen und Verhaltensweisen. (Haller 2015:18-19)

- *Der beste männliche Freund des Mädchens*

Der beste Freund des Mädchens ist grundsätzlich nett und liebenswert, hilft der Protagonistin, steht ihr mit bedingungsloser Loyalität zur Seite - ohne Wenn und Aber.

Er ist der Ansprechpartner und Gesprächspartner des Mädchens. Auf Augenhöhe mit der Heldin ist er dabei aber nicht. Der Junge kommt aufgrund seines Äußeren und seines Verhaltens meist nicht als Objekt von Verliebtheit in Frage. Es kann aber auch sein, dass die Hauptfigur einfach keinen Platz in ihrem Leben hat für Verliebtheiten. Nur selten wird aus Freundschaft mehr. Hat die beste Freundin des Mädchens die Aufgabe, Eigenschaften zu verkörpern, über die die Protagonistin nicht verfügt, so hat der beste Freund des Mädchens den Job, ihr als Helfer bedingungslos zur Seite zu stehen. In manchen Fällen dient er auch dazu, die Dominanz und Überlegenheit der Heldin herauszustreichen. (Haller 2015:20-22)

- *Die Gegenspieler des Mädchens*

Ist der Junge ein Gegenspieler des Mädchens, wird erst recht das Klischee des äußerlich attraktiven, aber in Wahrheit charakterlich ‚bösen Buben‘ bemüht. Bisweilen ist der negativ gezeichnete Charakter aber einfach auch nur die scherenschnittartige Verkürzung eines Klischees. Das ist bei den Gegenspielerinnen der Mädchen noch viel stärker der Fall – diese Rolle ist nahezu fix vergeben. Und zwar an die äußerlich attraktive, jedoch sehr unbedarfte Klassenkameradin in der ‚Tussi-Rolle‘. Diese Gegenspielerinnen der Mädchen haben mal mehr, mal weniger Bedeutung – aber sie haben immer eine Funktion: Die überdeutliche Abgrenzung der Protagonistin von allem, was die Antagonistin verkörpert. Je klischeehafter – dumm, eitel, gefallsüchtig, blond – die Gegenspielerin gezeichnet ist, umso deutlicher wird betont, dass die Heldin dies nicht ist. (Haller 2015:22-24)

### 6.3 Verhalten zwischen den Geschlechtern

Die Protagonisten und Protagonistinnen zeichnen sich im Umgang mit dem anderen Geschlecht vorzugsweise als unerfahren aus, sind meist schüchtern und alles andere als offensiv. In der Altersgruppe acht bis zwölf Jahre gibt es in der Kinderliteratur keine Darstellungen von Sexualität, weder explizit noch implizit. Der körperliche Aspekt von Verliebtheit wird in den Büchern komplett ausgespart – bzw. er überfordert die Protagonistin noch. (Haller 2015:24) Der Umgang zwischen Mädchen und Jungen ist unschuldig im a-sexuellen Sinn, kindlich und spielerisch. Verliebt zu sein, verwirrt gleichermaßen die Mädchen und die Jungen – diese Gefühle stellen auch für sie unbekanntes Terrain dar. Die Unerfahrenheit in Beziehungen zum anderen Geschlecht als Charakteristikum der Protagonistin bzw. des Protagonisten zeichnet nicht nur die HeldInnen in den Büchern für die jüngeren Altersgruppen aus, sondern auch die Hauptfiguren in Titeln ab 11 Jahren. Es gehört

zu den Entwicklungsaufgaben der als schüchtern figurierten Protagonistin, selbstbewusster zu werden. Der Weg bis zu dem Punkt, an dem sich die Protagonistin ihre Gefühle eingesteht und die Verliebtheit des Jungen annehmen kann, ist mitunter ein steiniger. Da wird der Junge auch schon mal schonungslos der Lächerlichkeit preisgegeben. Umgekehrt konnte von Haller in den untersuchten Titeln keine Belegstelle gefunden werden, in denen ein Junge die Hauptdarstellerin auf ähnliche Art bloßstellen würde – auch hier zeigt sich eine gewisse Korrelation der tendenziellen weiblichen ‚Überlegenheit‘. Neckereien und leicht durchschaubares Leugnen der Gefühle zählen also zum Standardprogramm, mit dem in Kinderbüchern dieses Alterssegments das Verhältnis zwischen den Geschlechtern beschrieben wird. (Haller 2015:25-29)

Die große Unerfahrenheit im Kontakt zum anderen Geschlecht führt zu beträchtlichen Kommunikationsschwierigkeiten. Eine nahezu klassische stereotype Kommunikationssituation: Das Mädchen quasselt und der Junge hört nicht mal zu, geschweige denn, dass er etwas zum Gespräch beiträgt. (Haller 2015:29-30)

Eine besondere Ausformung im Verhältnis der Geschlechter: Jungen retten Mädchen aus prekären Situationen. Dieses klassische Rollenverhalten zeigt sich insbesondere in Büchern des Genres ‚Mädchenliteratur‘. (Haller 2015:31)

Auch in einem anderen Punkt kann es zu einem Bruch mit der hohen Eigenverantwortlichkeit und eigenständigen Handlungskompetenz des Mädchens kommen: Wenn es sich in seinem Handeln maßgeblich von der Beziehung zu einem Jungen beeinflussen lässt. Der Junge wird entscheidungs- und handlungsrelevanter Faktor, das Mädchen setzt Prioritäten auf der Beziehungsebene. (Haller 2015:31-32)

Es sind oft die ‚bösen Buben‘, die für die Mädchen attraktiv sind – doch nicht für die klugen Hauptdarstellerinnen. Sie durchschauen die coole, lässige Attitüde. Sich davon beeindruckt zu lassen, ist den weniger intelligenten, negativ gezeichneten Nebenfiguren vorbehalten, den ‚Tussis‘. (Haller 2015:32-33)

#### 6.4 Darstellung der Erwachsenen – Die Mütter und Väter der Mädchen

Die Zeiten, in denen die Mütter als Hausfrauen agieren, sind im Kinderbuch Vergangenheit. Sämtliche Mütter der Hauptfiguren in den von Haller (2015) untersuchten Büchern sind berufstätig. Sie können dabei sogar ihren Mann karrieremäßig überflügeln. Beruflicher Erfolg und Familie können sich als unvereinbar herausstellen. Darunter ist die berufliche Konkurrenzsituation zwischen den Ehepartnern und die Unvereinbarkeit zwischen Familie und Beruf angesprochen.

Die Figur der alleinerziehenden Mutter ist in der Kinder- und Jugendliteratur gewissermaßen ‚modern‘. Derartige Brüche mit klassischem weiblichem bzw. mütterlichem

Rollenverständnis positiv zu belegen, ist vergleichsweise neu in der Kinderliteratur. Der Grund dafür, warum die Mutter alleinerziehend sind, kann an der Trennung der Eltern liegen, aber auch dass der Vater verstorben oder beruflich im Ausland ist.

Auch alleinerziehende Väter sind zu finden. Sie haben eines gemeinsam: Sie sind extrem liebevolle, positiv gezeichnete Figuren. Sie sind für ihre Kinder der Fels in der Brandung ihres schwierigen Lebens. Dabei können sie entweder sehr ungeschickt und in Haushaltsdingen eher unpraktisch veranlagt sein oder gar das schiere Gegenteil: begnadete Köche. Diese Väter verkörpern den Inbegriff bedingungsloser väterlicher Liebe, die Freiraum und Stütze gleichermaßen bietet. Die Abwesenheit der Mutter kann mit deren Tod begründet werden, kann aber auch mit einem berufsbedingten Auslandsaufenthalt zu tun haben. Der Fall, dass die *Mutter* die Familie verlässt, weil sie einen neuen Partner hat, kam in der von Haller (2015) untersuchten Titel-Stichprobe nicht vor. Bei Vätern kann das jedoch durchaus der Fall sein.

Im Vergleich mit den oft problematisch gezeichneten alleinerziehenden Müttern, die wie oben beschrieben durchaus problematische Figuren darstellen können, kommen die alleinerziehenden Väter bedeutend positiver weg. Sie sind oft so bruchlos positiv gezeichnet, dass man nahezu von Idealisierung sprechen könnte.

## **7. Analyse der weiblichen Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1987**

### 7.1 *Miki* (1972)

#### 7.1.1 Zum Inhalt<sup>3</sup>

Die Erzählung *Miki* aus dem Jahre 1972, erschienen im Verlag Carl Ueberreuter, Wien, von Wölfflin geschrieben als auktorialer Erzähler, hat 96 Seiten und wendet sich an Kinder im späten Grundschulalter, die bereits längere Texte lesen können. Der Text ist mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Rolf Rettich illustriert. Die Sprache des Textes ist sehr direkt, und ihr Stil orientiert sich an der gesprochenen Alltagssprache. Der Erzähler wendet sich des öfteren an den Leser, anfangend mit einer Einführung zu den Hauptpersonen und den Verhältnissen der Geschichte, bis hin zu kurzen, aufschlussreichen Erklärungen zu den verschiedenen Kapiteln.

---

<sup>3</sup> Die folgenden Abschnitte zu den Inhalten der Bücher *Miki* (1972), *Oma, gib Gas!* (1978), *Feriensafari. Abenteuer zu Wasser und zu Lande* (1981), *Micha und Schwarzer Wolf* (1987) und *Das Löwenzahnkamel* (1992) sind Übernahmen aus meinem Aufsatz *Analyse der abenteuerlichen Elemente in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1992* (2016).

In der phantastisch abenteuerlichen Erzählung können zwei Handlungsräume unterschieden werden: Zum einen der diesseitige, alltägliche Raum zu Beginn und am Ende der Erzählung, in dem die *Protagonisten* in der alltäglichen Welt einer Akademikerfamilie leben, in der auf das eigene gesellschaftliche Ansehen und die Meinung anderer Leute geachtet wird, in der kein Platz für Späße oder Abenteuer ist. Zum anderen der Raum des Außergewöhnlichen, Abenteuerlichen und Phantastischen. Diese zweite Dimension wird ausgelöst, nachdem die *Familienmutter* verreist ist und die Tochter Miki die Struktur des gewöhnlichen Haushaltsplans nach ihren Vorstellungen umgestaltet (S. 8 ff.; vgl. dazu auch Wölflingseder 1985, S. 12 f.).

Die *Protagonistin* Miki und ihr *Vater*, Universitätsprofessor Ricardo Ehrenwert, genannt Paps, bleiben in den Ferien allein zu Hause, als Mikis *Mutter* für drei Tage zur kranken Tante fährt. Damit Miki und ihr *Vater* allein im Haushalt zurechtkommen, hat die *Mutter* eine „Tagesordnung“ auf einem Zettel erstellt. Die *Hauptfiguren* Miki und Paps versuchen, den Plan einzuhalten. Dabei geschehen einige Missgeschicke, die dazu führen, dass sie ihren eigentlich sonst tristen Alltag mit abenteuerlichen Elementen gestalten. Sie schlüpfen aus ihrem Alltag in abenteuerliche Figuren/Rollen, wodurch dann auch der phantastisch-abenteuerliche Raum der Handlung entsteht: Sie rauchen nach Indianerart eine Friedenspfeife (S. 18 ff.), und die *Vaterfigur* erzählt seiner Tochter von seiner Jugend und seinen abenteuerlichen Reisen nach Afrika (S. 21). Für den Leser wird deutlich, dass durch die Erzählung des *Vaters* in der Rahmenhandlung nun ein magisch-phantastischer Raum erzeugt wurde, denn alle Uhren der Wohnung sind um zwölf Uhr Mitternacht stehengeblieben. Nachdem der *Vater* in dieser Nacht von Seeräubern träumt und Miki eine neue Tagesordnung geschrieben hat, u.a. mit den Punkten „Mit Miki in die Luft gehen“ und „Abenteuer mit Paps“ (S. 23 f.), vollziehen die beiden *Protagonisten* auch eine äußere Verwandlung, der *Vater* setzt einen blauen Zylinderhut auf und Miki trägt einen ausgefallenen Strohhut. Die neue Tagesordnung ist zugleich eine ironische Anspielung auf eine christliche Form der Lebensführung, denn es sind „ZEHN GEBOTE FÜR PAPS UND MIKI“ (S. 24), die sich im Nachhinein für den Leser als sich selbst erfüllende Prophezeiungen darstellen. Mit dem Verlassen ihrer Wohnung befinden sich die *Protagonisten* weiterhin in ihrer magisch-phantastischen Abenteuerwelt, denn die Welt sieht zwar immer noch genauso aus wie ihre frühere alltägliche, in der sich von nun an aber nach und nach in aufeinanderfolgenden Episoden sehr ungewöhnliche und abenteuerliche Dinge ereignen. Die Verwandlung der äußeren Alltagswelt in eine magisch-phantastische wird dabei durch einen einfachen Namens- und damit Rollenwechsels des *Vaters* initiiert, denn vom Verlassen der Wohnung an agiert Mikis *Vater* in der Rolle des Professor Feuerfresser (ab S. 28 ff.) und wird bis zum Ende der Erzählung von den Figuren, die den beiden *Protagonisten* auf ihren Wegen begegnen, stets für einen Zirkusakrobaten gehalten. Die *Hauptfiguren* werden nun im Laufe der weiteren Handlung der Erzählung durch Passanten

oder andere Personen in teils skurrile, teils abenteuerliche Situationen hineingezogen: Miki und ihr *Vater*, als angeblicher Akrobat, bekommen den Auftrag, einen grünen Hund von einem hohen Turm zu retten. (S. 39 ff.) Miki isst in einem Eissalon zu viel Eis und gefriert. Sie wird vom *Vater* zu einer Puppe erklärt, die seine Glanznummer im Zirkus sei. (S. 60 ff.) Die *Protagonisten* richten in ihrer Wohnung mit Tropenhelm, Feldflasche, Hängematte, Moskitonetz, Lagerfeuer im Abfalleimer, Zelteingang und Tigerfell (Nylonplüsch) alles so her, als seien sie auf einer "echten Safari" (S. 65 ff.). Mit Zirkuskunststückchen beeindrucken sie den Amtsdirektor auf dem Hauptpostamt (S. 71 f.) und überführen im Warenhaus einen Taschendieb (S. 77 ff.). Sie fahren schließlich mit Rollschuhen an der mit Magnetfarbe gestrichenen Wohnungsdecke, von der sie in dem Moment herunterfallen, als die *Mutter*, von der Reise zur Tante zurück, den Raum betritt. Die phantastisch-abenteuerliche Welt ist plötzlich verschwunden, alles ist wieder so gewöhnlich wie am Beginn der Erzählung (S. 92 ff.).

### 7.1.2 Analyse

Miki ist ein *energetisches* Mädchen, das sowohl weiblich als auch männlich konnotierte Stereotypen vertritt. Sie befindet sich noch in einem eher kummerlosen Kindesalter. Sie zerbricht sich meist nicht sehr lange den Kopf über Fragen, die ihr in den Gedanken herumschwirren, sie ist eher noch praktisch veranlagt. (S. 13) Genau wie ihr *Vater*, ist sie durch und durch als eine *aktive* und *positive Figur* gezeichnet. Sie hat einen *Abenteuerdrang* und möchte mit ihrem *Vater* ihre Umwelt erforschen und ihre Ideen umsetzen. Da ihr *Vater* sie immer gewähren lässt, treten besonders Mikis anarchische und antiautoritäre Züge hervor. Dabei ist sie *mutig*, hat ein starkes *Selbstbewusstsein* und ist manchmal etwas *frech*, sodass ihr *Vater* in manchen Momenten auch mal angestrengt wirkt, weil er in eine unangenehme Situation gerät. Ihr Gemütszustand ist zwar überwiegend *unbeschwert* und *positiv*, wenn jedoch etwas geschieht, was sie verunsichert, kann sie auch von einem Augenblick zum nächsten *weinerlich* reagieren. Ihr überwiegend *chaotisch energetischer* Charakter braucht daher zwischendurch auch immer wieder die Beruhigung und Vergewisserung durch den *Vater*. Gerade das *Vater-Tochter-Verhältnis* sticht in der Geschichte hervor. Miki ist interessiert an ihrem *Vater*, möchte wissen, wie er selber als kleiner Junge war und achtet darauf, was ihr *Vater* von ihr hält indem sie sich erfinderisch immer etwas Neues ausdenkt, denn er kann es nicht leiden, wenn sie keine eigenen Ideen hat. Was Miki allerdings für etwas Kreatives hält, liegt meist ihrem kindlichen Wesen zu Grunde, denn einiges kann Miki noch nicht in ihrem jungen Alter. Da Miki dies aber noch nicht richtig einschätzen kann, hält sie ihr Lernen und ihre Missgeschicke für etwas Erfinderisches. Nicht nur ihren *Vater* möchte sie stolz machen, sondern auch sich selber, so klopft sie sich auch mal selber auf die Schulter. (S.

18) Mikis energetische und die von Haller (2015) als *selbstbewusst* und *offensiv* charakterisierte Weiblichkeitsdarstellung hält die gesamte Geschichte durch an. Spezifische Entwicklungsaufgaben sind im Text nicht sehr deutlich zu erkennen. Fasst wird Miki etwas verherrlicht dargestellt: Als sie in einem Restaurant begreift, wie schön sie es selber im Vergleich zu den armen Kinder hat, die sie im Warenhaus beobachtet hatte, spendiert sie den Kindern eine große Schüssel Eis und lässt viele bunte Servietten regnen. Tausende von Kinder jubeln ihr als Dank zu, rufen ihren Namen und tanzen vor Freude.

Die *Neben-* und zugleich *Helferfigur*, die Miki zur Seite steht, ist ihr *Vater*, Ricardo Ehrenwert – Paps genannt. Er ist ein berühmter Mann in dem Ort, in dem sie Wohnen, von Beruf ist er Universitätsprofessor. (S. 5-6) Die *Mutter* von Miki wird von Wölfflin in der Vorrede zwar als eine „Hauptperson in dem kleinen Haus von Professor Ehrenwert“ beschrieben, zählt aber nicht zur dritten Hauptperson in der Handlung selber. Ob Frau Ehrenwert Hausfrau oder auch berufstätig ist, geht nicht aus dem Text hervor, denn sie ist in der Geschichte nicht durchgehend präsent. Miki hat dementsprechend zwar beide Eltern in ihrem Leben, für diese Geschichte nimmt allerdings nur der *Vater* eine wichtige Rolle ein. Sein Charakter ist gut mit denen der von Haller (2015) beschriebenen „alleinerziehenden Väter“ zu vergleichen. Er wird als eine extrem *liebevolle* und *positive Figur* gezeichnet. Tatsächlich könnte man nahezu von Idealisierung sprechen. Für Miki ist er ein Fels in der Brandung und verkörpert den Inbegriff bedingungsloser väterlicher Liebe, die Freiraum und Stütze gleichermaßen bietet. Auch seine *Ungeschicklichkeit* und seine *unpraktische Veranlagung* in Haushaltsdingen sind charakteristisch für die *Vaterfigur* dieses Typus. Dabei wirkt er aber auf den Leser jedoch keinesfalls unsympathisch, im Gegenteil.

Ricardo Ehrenwert lässt in der Erziehung seine Tochter all das machen, wozu sie Lust hat. Mikis Ideen werden von ihrem *Vater* ohne Bedenken zugelassen, selbst wenn Miki dabei für Chaos sorgt. Sie nehmen sich gegenseitig nichts übel. Es macht Miki nichts, dass ihr *Vater* nicht kochen kann, und wenn Miki selber etwas anstellt oder sogar den eigenen *Vater* bloßstellt, bleibt der *Vater* auch weiter gelassen. Seine eigenen Missgeschicke, die eher den Haushaltstätigkeiten zuzuschreiben sind, um die sich anscheinend sonst typischerweise die Frau kümmert, machen ihn nur *sympathisch*. Zu Mikis Vergnügen spielt Richardo den Clown. Nicht nur seine Einfälle sind raffiniert und humoristisch zugleich, sondern er ist auch noch akrobatisch begabt. Dass der *Vater* eigentlich gar nicht beim Zirkus arbeitet, fällt niemandem auf. Miki ist begeistert von ihrem *Vater*, äußert sich häufig darüber wie „prima“ (S. 11) er ist und fällt ihm um den Hals. Wenn Miki sanftere Zuneigung benötigt, weil sie Angst hat oder beunruhigt ist, vertritt er auch die liebevolle väterliche Seite. So schaukelt er seine Tochter sanft in den Schlaf. (S. 67)

Der *Gegenspieler* von Miki und Paps ist der Warenhausdieb Schlutz Schludersack, der sich als Frau verkleidet und im Warenhaus stiehlt. (S. 85) Er ist der Bösewicht der Geschichte, den

Miki der Polizei ausliefert. Charakterlich ist Schlutz in *Miki* (1972) nicht näher beschrieben. Eine eher zentralere Rolle spielt er wiederum in dem Buch *Miki und die Seeräuber* (1973).

Der am Beginn der 1970er Jahre sich abzeichnende Trend, emanzipatorische Elemente und *dominante, selbstbewusst agierende weibliche Figuren* in die Kinder- und Jugendliteratur aufzunehmen, zeigt sich in Wölfflins *Miki* (1972) sehr deutlich. Das Verhalten der *Hauptfiguren*, besonders das der starken Mädchenfigur, hat anarchische und antiautoritäre Züge. Ungewöhnlich bezogen auf die Entwicklung der übrigen Kinder- und Jugendliteratur am Anfang der 1970er Jahre, in der kinder- und jugendliterarischer Realismus dominierte, ist jedoch, dass Wölfflin in dieser Erzählung phantastische und abenteuerliche Elemente mischt. Eine didaktische Wirkabsicht des Autors ist zwar dahingehend zu erkennen, als er offenbar an die antiautoritären und emanzipatorischen Ideen der zeitgenössischen Kinderliteratur der frühen 1970er Jahre anschließt. Der Autor mischt in dieser Erzählung diese antiautoritär-emanzipatorischen Elemente jedoch – für den kinderliterarischen Trend dieser Zeit eher untypisch – mit phantastischen und abenteuerlichen Elementen.

## 7.2 *Miki und die Seeräuber* (1973)

### 7.2.1 Zum Inhalt

Die Erzählung *Miki und die Seeräuber* aus dem Jahre 1973, erschienen im Verlag Carl Ueberreuter, Wien, von Wölfflin geschrieben als auktorialer Erzähler, hat 96 Seiten und wendet sich an Kinder im späten Grundschulalter, die bereits längere Texte lesen können. Genau wie in dem ersten Buch *Miki* (1972) ist der Text mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Rolf Rettich illustriert. Die Sprache des Textes ist sehr direkt, und ihr Stil orientiert sich an der gesprochenen Alltagssprache. Vor den verschiedenen Kapiteln sind aufschlussreichen Erklärungen aufgezeichnet.

Die phantastisch abenteuerliche Erzählung beginnt damit, dass Miki den Besitzer eines Trödlerladens, Abraham Eisenbart, vor einem Mann rettet, der wie ein Seeräuber aussieht. Zum Dank darf sich Miki etwas in dem Trödlerladen aussuchen. Ihr Hund Spinat, der zwar weiß ist, aus dem jedoch grüne Funken und Rauch herausquellen, verleitet Miki dazu, sich eine Flasche und eine alte Pistole auszusuchen. In der Flasche findet Miki eine alte Schatzkarte. Da ihre Eltern ihr zuerst nicht glauben wollen, dass sie Karte tatsächlich zu einem Schatz führt, wendet sie sich wieder an den Trödler Abraham. Dieser schickt sie zum Direktor des Reisebüros Haudegen, gibt ihr aber noch ein Geheimnis, eine Art Zauberspruch, mit auf den Weg, den Satz „Dermudi geisti berallgli klick“. Als der Bürovorsteher im Reisebüro Miki diesen Satz sagen hört, zuckt er zusammen und bringt sie sofort zum Direktor – der wiederum auch einem Seeräuber verdächtig ähnlich sieht. Er gibt ihr eine detaillierte



Karte mit, auf der auch die Adresse des Reisebüros steht. Nun glauben die Eltern Miki und so machen sie sich mit vollgepacktem Auto auf den Weg nach Rocca di Vadaro in Italien. In dem Ort angekommen, landen sie bei dem jungen freundlichen Don Michèle, mit seiner Familie und vielen armen Kindern. Don Michèle erzählt von Muzino, einem verschwundenen, aber früher berühmten Piraten. Auf der Suche nach Hinweisen in einer Höhle und einem Leuchtturm entdeckt Miki an verschiedenen Stellen das Zeichen mit dem Anker und der Pistole, welches auch auf der Schatzkarte abgebildet ist. Im Sonnenuntergang zeigt sich auch für einen Moment eine geheimnisvolle Insel. Am nächsten Morgen wollen sich Miki und Spinat auf einem Schlauchboot im Meer treiben lassen. Ohne es zu bemerken, werden sie weit hinaus ins Meer gezogen und werden von sieben Piraten gefangen. Mikis Hund Spinat, der noch nass vom Meer ist, wirkt auf die Seeräuber wie ein Ungeheuer und schüchtert sie auf diese Weise ein. Mit großem *Selbstbewusstsein* erklärt sich Miki nun zum Kapitän und ersetzt den Hauptmann Muzino Secondo, der ganz verwundert auf die Pistole in Mikis Gürtel starrt. Die Seeräuber sind nicht zufrieden mit ihrem Koch Mico, denn der kann keine Pizza backen. Miki weiß aber, wie man Pizza zubereitet und so servieren sie den Seeräubern ihr Lieblingsmahl. Als sie das nächste mal Pizza backen wollen, fehlt Mehl. Die Seeräuber wollen welches rauben, damit ist jedoch Miki nicht einverstanden und bringt den Männern Manieren bei. Sie werden durch Mikis Lehrstunden zu „gebildeten Seeräubern“ die Lesen, Schreiben und Rechnen können. Zusammen mit ihren Eltern und Don Michèle, die inzwischen auf der Suche nach Miki waren und auch bei den Seeräubern gelandet sind, gelangen sie mit Hilfe eines Delphins und eines Polizeiboots wieder zurück zum Campingplatz. Dort treffen sie auf Schlutz Schludersack, der sich mit Muzino Secondo streitet, denn dieser und seine Bande sollten Schlutz Schludersack den Schatz besorgen. Die durch Miki ‚bekehrten‘ Seeräuber wollen aber als Fremdenführer arbeiten, damit Touristen Seeräuber spielen können, dafür bekommen sie jeden Tag Pizza. Schlutz wird vertrieben, taucht aber wieder auf, als er das Auto von Mikis Familie sabotiert und ihnen ihre ganzen Möbel, die sie mit nach Italien genommen hatte, stehlen möchte – er denkt nämlich, es sei der Schatz. Der Schlutz wird jedoch wiedereinander zum Schluss von der Polizei gefasst und Miki und ihre Eltern verstehen den Zauberspruch: Der Mutige ist überall Glückliche!

### 7.2.2 Analyse

Miki ist auch in diesem Band ein *energetisches, selbstbewusstes* und *mutiges* Mädchen, das sich von einem Abenteuer ins nächste stürzt. Dabei sind ihre Eigenschaften ohne Ausnahme positiv besetzt, sie ist selten *verschreckt, ängstlich* oder *energielos*, selbst in kritischen Situationen ist sie nicht *verwundert*, sondern behält die Fassung und lässt sich schnell etwas Mutiges einfallen. *Bedenken* und *Fürsorglichkeit* äußert Miki eher gegenüber ihren

Mitmenschen, sie nimmt *Rücksicht* auf ihren Hund Spinat, hilft dem Koch Mico, sich seinen Kameraden gegenüber wieder ins rechte Licht zu rücken, und auch von den armen Kindern wird sie, wie in *Miki* (1972), wiederholt bejubelt und verehrt. Durch ihre gute *Aufmerksamkeit* und den Blick für Details, kann sie immer wieder Aufgaben lösen, die ihr in ihrem Abenteuer zustoßen. Ihre Stärken übertreffen sogar die der Eltern, denen sie immer wieder ermutigende Worte zuspricht. Auch sich selber spricht sie mit verschiedenen Sentenzenkommentaren oder gnomischen Formulierungen gut zu, wie z.B. „Ohne Schwitze keine Witze!“, „Alte Bauernregel!“. (S. 23) Die Weiblichkeitsdarstellung des *tatkräftigen, dominanten* Mädchens wird jedoch am stärksten sichtbar, als Miki auf die Seeräuber trifft. Sofort gelingt es Miki, die Männer unter ihre Fittiche zu bekommen. Seeräuber, die sonst in Kinderliteratur häufig als *starke* und *furchteinflößende* Männer typisiert werden, werden von Wölfflin als Stereotypen aufgebrochen. Miki kann als zierliches Mädchen durch ihr *selbstbewusstes* und *kluges* Auftreten und Dank der *Dummheit* der Männer, die sieben Seeräuber bändigen. Mit *tatkräftigem* Einsatz und eisernen Ansagen belehrt Miki, die selber noch ein Kind ist, die erwachsenen aber ungebildeten Seeräuber und erzieht diese so zu ‚besseren Menschen‘.

Anders als im ersten Teil, *Miki* (1972), sind in diesem Band beide Eltern präsent. Miki ist in diesem Buch in ihren Abenteuern allerdings etwas stärker auf sich alleine gestellt. Die Eltern agieren eher als Werkzeug für die Handlung. Da die Schatzsuche in Italien stattfindet, nehmen die Eltern eine ‚Chaufför-Funktion‘ ein, damit Mikis Vorhaben überhaupt verwirklicht werden kann. Dennoch sind sie, wie auch Mikis *Vater* sich im ersten Band verhalten hat, eher *gelassen* und selber *abenteuerlustig*, sogar durchaus *eifrig*. Obwohl sie lieber ihre Ferien zu Hause verbringen wollen, kann Miki also die Abenteuerlust ihrer Eltern wecken. Sie verlassen ihren gewohnten Alltag, behalten aber trotzdem ihren ruhigen und eher sorglosen Umgang mit Miki bei. Mikis *Mutter* äußert ab und zu ihre *Angst* um ihre Tochter, dies allerdings in Maßen, so dass ihr Verhalten angesichts der geschilderten gefährlichen Situationen nur verständlich erscheint. Die *Mutter* selber wird, wie Miki, ebenfalls als eher *robust*, gestrickt und gleichberechtigt neben ihrem Ehemann stehend geschildert. Elterliche liebevolle Zuneigung der Eltern scheint Miki in *Miki und die Seeräuber* auch nicht so eindeutig wie in *Miki* (1972) nötig zu haben.

Mikis *Helferfigur* ist der sonderbare Hund Spinat, aus dem grüne Funken und Rauchquellen. Er ist derjenige, der Miki zu ihrem Seeräuberabenteuer verleitet. Er agiert wie ein *bester Freund*, der ihr *treu* beisteht. Er hilft ihr immer wieder aus brennliche Situationen, zusammen bilden sie ein eingespieltes Paar.

Die Figur des Schlutz Schludersack ist Mikis *Gegenspieler*. Er ist ein Bösewicht, ein „berüchtigter Warenhausdieb“ (S. 6), der immer darauf aus ist, etwas zu stehlen; in diesem Fall den Schatz in Rocca di Vadarò. Er wird als ein düsterer Mann mit großer Nase dargestellt,

der sich zwar *boshaft* und *aggressiv* verhält, jedoch nicht besonders *geschickt* ist. Auf ihn ist eine Fahndung im Wert von 10.000 Mark ausgesetzt. Miki und die beiden Hunde Spinat und Atschi sind diejenigen, die ihn zum Schluss mit Hilfe von Niespulver überführen und diese Belohnung bekommen. (S. 90)

Wie schon in *Miki* ist auch in *Miki und die Seeräuber* wieder der am Beginn der 1970er Jahre sich abzeichnende Trend, emanzipatorische Elemente und *dominante, selbstbewusst* agierende *weibliche Figuren* in die Kinder- und Jugendliteratur aufzunehmen, sehr deutlich zu erkennen. Das Verhalten der *Hauptfiguren*, besonders das der starken Mädchenfigur, hat auch wieder anarchische und antiautoritäre Züge. Ungewöhnlich bezogen auf die Entwicklung der übrigen Kinder- und Jugendliteratur am Anfang der 1970er Jahre, in der kinder- und jugendliterarischer Realismus dominierte, ist jedoch wiederum wie in *Miki* (1972), dass Wölflin in dieser Erzählung phantastische und abenteuerliche Elemente mischt.

### 7.3 *Hanne und Andy* (1973)

#### 7.3.1 Zum Inhalt

In der Erzählung *Hanne und Andy* aus dem Jahre 1973, erschienen im Verlag Carl Ueberreuter, Wien u. Heidelberg, ist Kurt Wölflin auktorialer Erzähler, der Text ist reich an erlebter Rede und Dialogen. Die Erzählung hat 144 Seiten und wendet sich an Kinder am Übergang vom Grund- zum Sekundarschulalter, die bereits längere komplexe Texte lesen können. Der Text ist mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Margarete Rettich illustriert.

Die *Protagonistin* Hanne ist wütend, ihr Klub hat sich aufgelöst, gerade als sie Präsidentin werden sollte. Sie trifft auf Andy, einen gleichaltrigen Jungen, den sie zuvor noch nicht kannte. Er bringt die *Protagonistin* dazu, über ihr eigenes Verhalten nachzudenken. Denn Hanne ahnt insgeheim, dass es an ihrem *herrischen* Agieren lag, dass der Klub in die Brüche ging. Sie möchte daran etwas ändern und den Klub dadurch wieder zusammenbringen. (S. 23) Gleichzeitig erfährt Hanne, dass ihre ältere *Schwester* Mecky dem tollen Alex ihre Haarlocke schenken möchte. Hanne ist davon überhaupt nicht begeistert und verdächtigt sofort den Jungen. (S. 25-27) Um mehr über den Jungen herauszufinden, beginnt sie sich mit Susi zu treffen, die in ihre Klasse geht und die kleine *Schwester* von Alex ist. Dabei stellt sich heraus, dass Alex eine ganze Trophäensammlung an Haarlocken von vielen verschiedenen Mädchen hat. (S. 90) Inzwischen hat sich Hannes Klub auch wieder gebildet, der nun aus Hanne, Andy, Karl und Maja besteht – Hanne ist die Präsidentin. (S. 62-64) Hanne überlegt sich einen Plan, wie sie Alex eins auswischen kann. Sie ersetzt Meckys Haarlocke mit einem Haarbüschel von dem Schwanz ihres Schaukelpferdes. Als Alex den Austausch bemerkt und wütend wird, lockt ihn Hanne raus auf die Straße und warnt ihn, dass mit Hexen nicht zu spaßen ist. Alex hält

Hannes Aussage für Quatsch, ergreift aber die Flucht, als ihn auf Hannes Pfiff eine Schar Hexen vertreiben. Unter den Verkleidungen stecken die Klubmitglieder und Mecky. Hanne freut sich, ihre *Schwester* wieder- und Andy als *Freund* dazugewonnen zu haben.

### 7.3.2 Analyse

Hanne ist ein 8 oder 9 Jahre altes Mädchen. Sie macht sich entwicklungstypische Gedanken, auch wenn sie oft nicht weiß, weshalb manche Zusammenhänge entstehen und sie dazu verleiten, neue Dinge wahrzunehmen und zu Erkenntnissen zu gelangen. (S. 23) Hanne wird vom Autor zu Anfang als eher *herrisch* in ihrer Art gezeichnet. Sie möchte alles so machen, wie *sie* es will. Als sich ihre *Freunde* im Klub von ihr abwenden, versteht sie unterbewusst, dass dies wohl an ihren *bestimmenden Charakter* liegt. Unterstützt durch die Figur des Andy setzt sie ihre neu gewonnene Erkenntnis um und beginnt, ihren Mitmenschen das zu sagen, was sie gerne hören wollen, um weiterhin ihren Willen durchgesetzt zu bekommen. An ihrem eigenem Verhalten hat sich eigentlich nichts geändert, lediglich ihre Strategie. Man könnte meinen, dass dies eine Schwäche der Figur sei, jedoch liegt ihr Verhalten wohl in der realistischen Darstellung des altersspezifischen Verhaltens der Figur begründet. Hanne ist dementsprechend sehr aktiv und sucht immer nach einer Lösung oder einer Veränderung, wenn ihr eine Aufgabe zufällt, egal, ob sie nun von ihr selber verursacht wurde (die Auflösung des Klubs) oder durch jemand anderen (Alex, der Mecky an der Nase herumführt). Mecky ist Hannes Verantwortungsbereich, sie möchte sie schützen, auch wenn sie, wie alle Geschwister, sich gegenseitig auch mal auf die Nerven fallen. Hanne handhabt auf eine harmlose, kindlich-spielerische, aber doch schlaue durchdachte Weise ihre Konfliktlösungsstrategien. Dabei denkt sie auch immer einen Schritt voraus, um eventuelle Pannen zu umgehen, die ihren Plan stören könnten. Trotz ihres eigenen stark kindlichen Willens hat sie auch eine *empfindsame* und *nachdenkliche* Seite. So hilft sie nicht nur ihrer *Schwester*, sondern macht sich auch Gedanken über schreckliche Geschehnisse, die sie als Kind noch anders wahrnimmt und sich nicht erklären kann. Auch die äußerlichen, körperlichen Ideale der Gesellschaft werden von Wölfflin beleuchtet. So meint Hanne, dass sie ein „Alltagsgesicht“ habe und es deswegen logisch sei, dass sie mit so einem Gesicht nicht Präsidentin ihres Klubs werden könne. (S. 7) Sie vergleicht sich bereits mit anderen Mädchen und bedauert, dass sie keine Sommersprossen hat, so wie die Mädchen in den Büchern. Hanne vertritt als *tatkräftige, dominante* Figur in ihren Verhaltensweisen also *Durchsetzungskraft* und *energetische*, aber auch eher *empfindliche, nachdenkliche* Züge, die eher kinderspezifisch als typisch weiblich sind. Eine stark durchscheinende Entwicklung ist nicht erkennbar, sie schreitet auch weder in eine männliche noch weiblich konnotierte Richtung.

Es ist ein ähnliches Vater-Kind-Verhältnis wie später auch noch in anderen Titeln Wölfflins, z.B. *Safari vor deiner Tür* (1974), zu erkennen. Hanne erfährt beim Fernsehen, dass viele Menschen, vor allem Kinder, durch eine Erdbebenkatastrophe in der Türkei ums Leben gekommen sind. Hanne flieht fassungslos und weinend in ihr Zimmer, sie kann nicht verstehen, dass ihre Familie so nüchtern auf diese Nachrichten reagiert. (S. 68-74) Im Laufe der Handlung gelingt es ihr, das ihr *Vater*, der als Politiker arbeitet, zusammen mit ihr und dem Klub etwas für die Betroffenen der Katastrophe unternimmt. Durch die gemeinsame Herangehensweise, durch die Absicht, etwas Gutes zu tun, verbessert sich auch das Verhältnis zwischen *Vater* und Tochter. Der sonst durch Arbeit immer abwesende *Vater*, der Hannes Wunsch, etwas für die betroffenen Kinder zu unternehmen, zunächst als unangenehm und anstrengend empfand, nimmt sich nun mehr Zeit für seine Tochter und ihre Wünsche. Wieder schildert Wölfflin eine eher nicht autoritäre Erziehung der Eltern ihren Kindern gegenüber, die jedoch nicht darauf verzichten, ihrer Tochter auch mal einen „liebvollen Klaps“ zu verabreichen. (S. 15)

Hanne lernt die *Nebenfigur* Andy gleich am Beginn der Geschichte kennen. Er ist im selben Alter wie sie und wächst ohne *Mutter* auf, sein *Vater*, „der Chef“, ist alleinerziehend und offenbar gewalttätig gegenüber seinem Sohn. Andy findet seinen *Vater*, der als Kranführer arbeitet, aber trotzdem prima. Denn er macht alles mit seinem Sohn, wenn Andy ihm nur etwas sagt, was der *Vater* auch gerne hört. (S. 14-16) Andy selber ist ein *lässiger* Junge mit Dreiviertel-Blue-jeans – eine Hose, die sich Hanne schon immer wünscht, aber nicht bekommt – der unabsichtlich Hanne zu ihren verschiedenen Erkenntnissen über sich selber und ihren Klub verhilft. Andys Äußerungen bringen Hanne dazu, über sich selber zu reflektieren – auch wenn dies eher Gedanken sind, die sich Hanne oft selber nicht richtig erklären kann. Andy erfüllt dennoch die Position des von Haller (2015:20-22) beschriebenen bedingungslosen *loyalen Freundes* der weiblichen *Hauptfigur*, der Hanne beruhigt, wenn sie traurig ist (S. 118-120) und nicht einmal beleidigt ist, wenn Hanne ihn sogar mal vergisst und stehen lässt (S.130). Andy und Hanne bewundern sich gegenseitig (S. 62), und wenn Hanne sich etwas sagen lässt, dann am ehesten von Andy (S. 134). Trotz dieser Art der Zuneigung besteht, wie auch bei ähnlichen Figurenkonstellationen in der von Haller (2015:20-22) analysierten Stichprobe, keine klare Verliebtheit zwischen den beiden Figuren. Andy ist lediglich Hannes *verlässlicher neuer Freund*. (S. 144)

Mecky, Hannes große *Schwester*, geht in die Klasse 5e und wird vom Autor als eher zurückhaltender Charakter gezeichnet. Sie ist sehr *fleißig*, lernt viel für die Schule und findet das Thema „Jungs“ spannend. Sie ist aber, anders als ihre kleine *Schwester*, „nicht sehr kämpferisch veranlagt“ und genießt deswegen eher „die Erfolge und Niederlagen ihrer *Schwester* auf diesem Gebiet“. (S. 22) Hanne ist Meckys *Helferfigur*, da sie ihrer *Schwester* hilft, sich vor den ‚Spielchen‘ des ‚Macho‘ Alex auf elegante Weise zu retten. Mecky selber

war nämlich durch die Aufmerksamkeit, die sie von dem Jungen bekommen hatte, ‚realitätsblind‘ geworden. So vertritt die Figur der Mecky in *Hanne und Andy* tendenziell die charakterlich zurückhaltende Weiblichkeitsdarstellung, die durch ihren Eintritt in die Pubertät und das damit bedingte Interesse an Jungen, sich der Naivität fügt. Ihre *Schwester* Hanne wiederum, die in ihrer Weiblichkeitsdarstellung charakterlich *stark* bleibt, kann einen kühlen Kopf bewahren und ihre *Schwester* verteidigen.

Alex wird von Wölfflin als die Figur des ‚bösen Buben‘ charakterisiert. Mecky findet ihn spannend, weil er „einer vom Musischen“ ist und „lange Haare“ hat. (S. 24) Er trägt eine Lederjacke über den Schultern, sein Hemd bis zum Bauch offen, hat einen großen Messingklips im Ohr und hält sich oft in der „Miefelgasse“ auf, eine etwas heitere Gegend. Außer durch das etwas klischeehaft anmutende Äußere zeichnet der Autor den negativen Charakter der Figur anhand des Aspekt des ‚Verführers‘, der all seine Freundinnen lediglich als Trophäen behandelt.

Susi, Alex‘ *Schwester*, wird vom Autor mit einem ähnlich negativen Charakter wie ihr *Bruder* ausgestattet gezeichnet und nimmt, wie auch ähnlich charakterisierte *weibliche Figuren* in der von Haller (2015:20-22) analysierten Stichprobe, die Rolle der ‚Tussi‘ ein. Sie ist *dumm* und *hinterhältig*, stark auf ihr Äußeres und auf Mode fixiert. Sie spielt plötzlich die Kranke, und zwar so gut, dass die *Mutter* es ihr sogar glaubt und sich sorgt, um nicht die Hausaufgaben machen zu müssen und schreibt schließlich bei Hanne ab. (S. 85-88) Dementsprechend sind die Geschwister Alex und Susi all das, was die Geschwister Mecky und Hanne eben *nicht* sind. Präsentiert werden also jeweils entgegengesetzte Charaktere, die sich entweder nur positiv oder nur negativ äußern.

#### 7.4 *Safari vor deiner Tür* (1974)

##### 7.4.1 Zum Inhalt

Der Episodenroman für Jugendliche *Safari vor deiner Tür* (1974) mit Schwarz-Weiß-Illustrationen von Günther Weichtlbauer, wird einleitend von Wölfflin als „Fitnessbuch für die ganze Familie“ bezeichnet. Er betont die Wichtigkeit, Kinder körperlich und geistig gesund zu erhalten. In seinem Buch sollen sie „Anregung für Spiele in Stadt und Land [finden], in denen Agressionen abgebaut werden, das Wissen der Kinder bereichert und die Freude an der Natur geweckt wird.“ Weiter will er damit die „Möglichkeit [zeigen], Aktivität mit Entspannung, Sachwissen mit Abenteuer zu verbinden“.

Der *Protagonist* Markus Sanwald und seine beiden Geschwister Ulli und Jutta befinden sich im Auto ihrer Eltern und beklagen sich, sie haben die Nase voll von den üblichen Wochenendausflügen. Markus *Vater* steht das Gejammer seiner Kinder nicht aus und fährt mit

ihnen in die Natur. Mehrere ‚Safariepisoden‘ folgen: Die Familie fängt Fische im Fluss, sie stehlen Äpfel, sie verfolgen einen Freiballon, übernachten in einem Schneehaus und erleben Abenteuer in der Stadt. Bei ihren Erlebnissen lernen die Kinder vieles dazu, und auch die Eltern sind mit vergnügtem Einsatz dabei.

Wölfflin lässt den *Protagonisten* in der ich-Form agieren. Dabei ist die Geschichte wie eine Art Logbuch gestaltet. Überwiegend werden die Geschehnisse vom Autor Markus‘ Perspektive geschildert, jedoch folgen am Ende eines jeden Kapitels und als Unterpunkte dargestellt Anmerkungen von der *Mutter* sowie den Geschwistern Ulli und Jutta, die wiederum eine andere Erzählperspektive auf das liefern, wie Markus vieles aufgefasst hat. Weiter folgen auch zu jedem Kapitel „wichtige Ratschläge des Großen Häuptlings Robber“, d.h. von Markus‘ *Vater*, die aufschlussreiche Informationen und Tipps für das Erkunden der Natur geben.

#### 7.4.2 Analyse

Die *Hauptfigur* in *Safari vor deiner Tür* ist Markus Sanwald, er ist fast zwölf Jahre alt und wächst zusammen mit seinen beiden *Schwestern* bei seinen Eltern auf. Vor der Safari glaubt Markus noch, dass alle Erwachsene langweilig sein müssen. Selbst über seinen eigenen *Vater* denkt er auch mal schlecht, weil er manchmal ausfällig wird. Durch die Abenteuer lernt der Junge jedoch eine andere Seite seines *Vaters* kennen. Er ist nämlich ein „prächtiger Kumpel“ und hat tolle Ideen. (S. 9) Was der *Vater* macht, will Markus auch immer sofort mitmachen. (S.15) Damit zeichnet Wölfflin hier auch wieder eine ähnliche Entwicklung der Vater-Kind-Beziehung wie bereits ein Jahr zuvor in *Hanne und Andy* (1973) das der *Protagonistin* zu ihrem *Vater*.

Die weiblichen Figuren in der Geschichte nehmen eine etwas untergeordnete, aber dennoch sehr wichtige Rolle ein. Die Verhaltensweisen von Mark und den weiblichen Figuren bedingen sich gegenseitig und hinterlassen durchaus zwiespältige Eindrücke.

Markus nennt seine beiden *Schwestern* „Küken“, denn er findet, dass diese Bezeichnung herrlich zu ihnen passt. (S. 7) In Markus‘ Erzählung werden das Handeln und die Reaktionen der beiden Mädchen als *ängstlich* dargestellt. Er meint, dass sie auch öfter mal schwer von Begriff seien und vieles nicht verstünden. Bei unerforschten Bereichen der Natur schrecken die weiblichen Figuren zurück und putschen sich mit ihren *Ängsten* und *Verunsicherungen* gegenseitig auf. (S. 11-14) Markus, der angeblich das Gegenteil von dem ist, gibt sich *heldenhaft* und agiert als *Helfer* und *Stütze*. Die Frauen brauchen seiner Ansicht nach immer etwas Hilfe bei den Vorhaben, denn sonst beginnen sie nach kurzer Zeit zu zittern. (S. 15) Nach den ersten Kommentaren der drei weiblichen Figuren zur Ich-Erzählung von Markus stellt sich allerdings schnell heraus, dass Markus seine Geschwister auf eine bestimmte Art

darstellt, durchaus negativ besetzt, und einiges in seiner Erzählung einfach auslässt, um selber besser dazustehen. So erfahren wir von Jutta, dass Mark selber vorher immer „Bubi“ genannt wurde. Und in den Situationen, von denen Mark selber behauptet, angeblich nur ein bisschen erschrocken gewesen zu sein, habe er nach Aussage der *Schwestern* tatsächlich z.B. laut gebrüllt vor Schmerz oder *Angst* verspürt. (S. 23)

Ulli und Jutta sind zehn respektive dreizehn Jahre alte Mädchen. Ulli ist dementsprechend die jüngste der Geschwister, die durch die Charakterisierung des Autors ein *unbeschwertes*, kindliches Wesen ausstrahlt. In ihrem kindlichen Charakter zeigt sie, wie auch Mark, einen Nachahmungsdrang und will oft energisch das ausprobieren, was auch die Älteren machen. Ulli agiert manchmal etwas vorschnell, ohne richtig nachzudenken. Mark kann sie dann auch mal abhalten davon, in Gefahr zu geraten. (S. 30) Bei der Safari ist Ulli aber meist leicht zu erfreuen und piepst zwischendurch vor Begeisterung (S. 27). Ihre Ängste überwindet sie schnell. Auch kann sie sich gegenüber Mark behaupten, wenn er sie zu kindisch darstellt, indem sie, wie Mark es nennt, „gelehrte Reden“ hält, die sie in der „Schule aufgeschnappt [hat]“ (S. 21).

Jutta wird von Kurt Wölfflin als ein *kluges* Mädchen gezeichnet. Sie kann vieles von dem, was sie in der Schule gelernt hat, als Wissen für die Safari umsetzen. (S. 19) Auch umgekehrt verwenden die beiden *Schwestern* das, was sie in der Natur neu erkunden, für ihre Projekte in der Schule und können sogar mit ihrem Wissen bei den Lehrern punkten. Jutta ist manchmal diejenige, die durch ihren Einsatz es Mark bei dem Lösen der Aufgaben einfacher macht. Sie leistet auch schon mal die Vorarbeit, jedoch ohne dass Mark dies bemerkt oder es in seiner Darstellung des Geschehens erwähnt. Auch wenn sich die Geschwister untereinander mal mit ihren Sprüchen sticheln (S.21), können sich die Geschwister aber auch gegenseitig loben (S. 109). Manchmal sind alle drei Geschwister aber auch ‚nur‘ Kinder, und ihnen werden Situationen auch mal zu anstrengend. Selbst Markus benimmt sich dann nicht angeberisch und lässt sich von seinen Eltern die Situation erleichtern. (S. 27)

Der *Vater* ist Lehrer und wird vom Autor als ein richtiger Naturkenner charakterisiert. Er ist, immer wieder zu Marks Erstaunen, mit vollem Körpereinsatz dabei und sorgt für Spannung bei der Safari. Denn der *Vater* lässt zwar die Kinder hauptsächlich ihre eigenen Ideen umsetzen, plant aber auch mal etwas allein, um für richtige Aufregung zu sorgen. So gehen sie z.B. Äpfel stehlen. Dabei ist selbst Mark, der sich stets als *mutig* und *stark* darstellen will, sehr aufgeregt. Im Nachhinein stellt sich heraus, dass das Stehlen vom *Vater* bereits mit dem Bauern abgesprochen war. (S. 73ff) Mark wird zum Trapper ernannt, zum Nebenhauptling an der „Seite des Großen Hauptling Robber“ (S.21-22). Dabei wird Mark besonders von seinem *Vater* angespornt und herausgefordert, um dabei erlernte Kniffe anwenden zu können. (S. 66)

Auch die *Mutterfigur* zeichnet Kurt Wölfflin als ‚hart im Nehmen‘. Sie lässt sich für das Vergnügen ihrer Kinder auf vieles ein. (S. 51) Dabei versteht jedoch selbst die kleine Ulli



zwischendurch, dass die Mama davon auch mal angestrengt ist. (S. 53) Aber auch wenn die *Mutter* auf einer ‚Safari‘ einmal zunächst eher skeptisch reagiert oder nicht so begeistert ist, findet sie die Unternehmungen schließlich dann auch aufregend und macht energisch bei allem mit. Dabei ist Markus oft auch erstaunt von seiner *Mutter*, wie gut sie sich z.B. vieles merken kann (S. 32) Die Eltern verhalten sich geheimnisvoll untereinander, damit die Spannung für die Kinder erhalten bleibt. Durchaus wollen sie aber auch während der ‚Safari‘ ihre Kinder mal ‚loswerden‘, um ihre Zweisamkeit zu genießen und lenken sie ab, indem sie sie auf eine falsche Fährte bringen. (S.60)

Unter Anleitung des *Vaters* üben die Kinder viele brauchbare Dinge, um gut in der Natur zurecht zu kommen. Die Familie rückt dabei näher zusammen. Sie werden zu einer richtigen „Trapperfamilie“. (S. 90) Denn bereits nach der ersten ‚Safari‘ nimmt Mark eine harmonischere Familiendynamik wahr. Er ist positiv überrascht von seinen Eltern, vor allem von seinem *Vater*, der nicht einmal mehr schimpft und seinem Sohn bei den Hausaufgaben hilft. Auch mit seinen Geschwistern streitet sich Mark nicht. (S. 22)

Der Leser versteht im Laufe der Lektüre, dass Ulli, Jutta und die *Mutter* im Grunde doch *positive* und *stark* gezeichnete *weibliche Figuren* sind, was jedoch, bedingt durch die Darstellung aus der Ich-Perspektive des *Bruders* Markus und durch die Geschwisterdynamik, auf den ersten Blick in den Hintergrund tritt. Denn Mark möchte sich zunächst als Mann behaupten und verbindet sich dabei mit dem *Vater* zu einem ‚Team‘ und grenzt dies als „Männersache“ von den „Frauensachen“ ab.

## 7.5 *Das Glück hat zwei Gesichter* (1975)

### 7.5.1 Zum Inhalt

Die Erzählung *Das Glück hat zwei Gesichter* aus dem Jahre 1975, erschienen im Verlag Styra, Graz, Wien u. Köln, schreibt Kurt Wölfflin in der Ich-Erzählsituation. Die Erzählung hat 119 Seiten inkl. Index mit Begriffserklärungen und wendet sich an ältere Jugendliche, Adoleszente bzw. junge Erwachsene. Der Text ist nicht illustriert.

Der *Protagonist* Meik ist siebzehneinhalb Jahre alt und wächst in einem schwierigen Elternhaus auf, sein *Vater* ist *aggressiv* und hat immer etwas auszusetzen an seinem Sohn. Auch das Verhältnis zur *Mutter* ist gestört, ebenso wie das der Eheleute untereinander. Unter dem mentalen Druck der Eltern und Lehrer bereitet sich Meik auf seine Matura vor. Da er mit den Anforderungen und dem Druck der Erwachsenen belastet ist, besteht sein soziales Umfeld aus Jugendlichen die, genau wie Meik, sich ausgestoßen fühlen und mit dem gesellschaftlichen System nicht zufrieden sind. Sie fühlen sich einsam und flüchten mit ihren Emotionen in den Drogenkonsum. Meik ist außerdem in den „Fall Fred“ verwickelt. Fred war

ein Freund von Meik und gehörte mit zu den Drogenkonsumenten. Als er mit seinem Auto in einen Lastwagen fährt, kommt er ums Leben. Da Fred bei dem Unfall unter Drogen stand, wird nun nach dem Drogendealer gesucht. Meik steht unter Verdacht, da er unmittelbar vor dem Unfall noch mit Fred Kontakt hatte. Es soll daher in einigen Monaten eine Verhandlung stattfinden. Ein Albert Momans, ein Bekannter von Meiks Eltern, will ihm angeblich helfen. Dieser Albert Momans ist aber ein unangenehmer Typ, der sich außerdem an Meiks *Mutter* heran macht.

Meik wird zwischendurch Zeuge eines Verbrechens und alarmiert anonym die Polizei. Der Vorfall entpuppt sich später als Brandmord an einem jungen Mann. Auch sein Freund Conny nimmt sich das Leben, nachdem er zu tief in den Drogenkonsum gerutscht ist. Vor seinem Tod hatte er Gedichte geschrieben, einige hatte er Meik gegeben. Unter den Drogenabhängigen wird von dem Drogendealer Ali gesprochen. Anhand eines Zeitungsartikels und den Gedichten von Conny bekommt Meik heraus, dass Albert Momans der Drogendealer Ali ist. Momans angeblicher Hilfeversuch war eigentlich nur eine Strategie, um über Meik an Freds Notizbuch, welches ihn verraten könnte, heranzukommen. So war Momans also verantwortlich für den Tod von Fred, Conny und für den Brandmord.

Am Anfang der Geschichte lernt Meik Gina kennen, sie werden ein Liebespaar. Gina ist ein besonderes Mädchen, die ein ganz anderes soziales Umfeld gewöhnt ist, sich jedoch auch Gedanken über sich und ihre Umwelt macht. Auch wenn Meiks Drogenkonsum ein Streitpunkt ist, halten die beiden aneinander fest. Trotz eines schwierigen Alltags findet Meik in Gina sein Glück.

### 7.5.2 Analyse

Meik, die *Hauptfigur* in *Das Glück hat zwei Gesichter*, ist siebzehneinhalb und lebt zusammen mit seinen Eltern. Das Verhältnis zu ihnen ist konfliktuös. Meik kann es vor allem seinem *Vater* nicht recht machen: Das Zimmer seines Sohnes ist ihm zu unordentlich, seine Zeichnungen zu schlampig, seine Haare zu lang. Selbst die eigene Frau muss unter der Angst, die die Launen des Mannes auslöst, leiden. (S. 7) Meik fällt es schwer, das Verhalten der Erwachsenen zu ertragen; ihre Mühe um das Geld, das Ansehen, den Lebensstandard, hinter deren Fassade sich immer etwas verbirgt, Zwang und vielleicht auch ein unglückliches Leben. (S. 61, 117) Meik ist nicht gerne zu Hause, so hat es ihn in die „Gang“ (S. 24) und den Drogenkonsum getrieben. Der Drogenkonsum hat ihm Probleme gebracht, u. a den „Fall Fred“. Meik verspürt die gesamte Handlung hindurch Selbsthass. Es fühlt sich schuldig an seinen Taten, er fragt sich, ob er ohne Joint niemand ist. (S.101)

Die weibliche *Nebenfigur* Gina Monti und Meik treffen sich zum ersten Mal während einer Auseinandersetzung mit anderen Heranwachsenden. Ein paar Jungen drängen sich Gina auf

offener Straße auf, belästigen sie. Meik will ihr helfen, jedoch kann sie sich selber sehr gut verteidigen. Dieser erste Eindruck hält die Geschichte durch an. Gina wird von Kurt Wölfflin als ein *selbstbewusstes*, sehr *eigenständiges* Mädchen gezeichnet. Sie ist wie Meik siebzehneinhalb und geht auf ein Realgymnasium. Für ihre anstehende Matura lernt sie viel. Ihre Eltern sind dabei als Unterstützung nicht anwesend, sie Arbeiten in Schweden. Ganz alleine ist sie jedoch nicht, denn Gina wohnt mit ihrer Tante zusammen.

Gina ist ein facettenreiche Figur. Meik ist von ihr durchgehend fasziniert und bewundert. Sie wird als ein *intelligentes* Mädchen geschildert, das sich nicht voreingenommen gegenüber Meik verhält. Wie selbstverständlich lässt sie sich auf Meik ein, der sonst von seiner übrigen sozialen Umgebung als ein unvernünftiger Jugendlicher wahrgenommen wird, der „manchmal etwas unüberlegt“ handelt und „Dummheiten“ anstellt. (S. 60) Ginas Charakter fordert Meik. Zu Anfang wird dadurch sogar Meiks *Selbstbewusstsein* verunsichert. Er kann Gina nicht durchschauen und fühlt sich von ihr immer wieder ‚überrollt‘. Im Verhalten von Meik wird deutlich, dass sich aus seiner Sicht nicht ‚auf Augenhöhe‘ mit Gina befindet. Es besteht eine grundlegende Kommunikationsstörung, denn ihm scheint es so, als ob Gina immer in Rätseln spreche. (S. 16-17) Gina dahingegen hat ein Gespür für die „Dinge, die in der Luft [liegen]“ (S. 18) und kann Meiks Probleme und Charakter gut einschätzen.

Gina wird von Kurt Wölfflin im Laufe der Handlung zu einer positiv tragenden weiblichen Figur entwickelt, die Meik durch ihren Charakter fördert und zu seiner bedingten Verhaltensänderung beiträgt. Meik ist so fasziniert von Gina, dass er sie als ‚Anker‘ benutzt, als einen Fluchtweg aus seinem konfliktreichen Alltag. Durch sie kann er sich von den Drogen fernhalten, denn sie ist sein neues Glück, sie wird sein Drogensatz.

Der vollen positiven Entwicklung steht jedoch Meiks restliches soziales Umfeld im Wege. Gina wird sowohl Meiks ‚Drogenkarriere‘ als auch dessen problematischen Eltern ausgesetzt. Gina macht sich Sorgen um Meik und seinem Drogenkonsum. Es scheint zwar nicht viel zu sein, was die weibliche Figur besiegen kann, aber vor diesem Milieu hat sie Angst und äußert ihre Kritik. Am meisten hat sie aber Angst um Meik, weil sie ihn liebt. Trotzdem steht sie Meik bei, selbst nachdem Gina über die Ferien zu ihren Eltern reisen muss und Meik in ein Loch fällt und wieder Drogen konsumiert, weil er es ohne Gina nicht aushält. Auch der Kritik der Eltern Meiks kann Gina standhalten. Sie verhalten sich ambivalent ihr gegenüber. Einerseits sind sie verwundert, welch ein Vernünftiges Mädchen mit gut verdienenden Eltern Meik mit nach Hause gebracht hat. Andererseits beschuldigen sie sofort Gina dafür, die Ursache für den Drogenkonsum ihres Sohnes zu sein. Sie wollen nicht wahrhaben, dass der eigene Sohn selber für seine Taten verantwortlich ist. Aber auch Meik wird vom Autor in einem ambivalenten Verhältnis zu sich selbst gezeichnet, denn zwischendurch erhofft sich Meik, dass sich Ginas Einstellung verändern wird und sie zusammen einen Joint rauchen werden.

Auch die Sexualität zwischen den beiden Jugendlichen ist ein Thema. Sie nähren sich körperlich zwar recht schnell an, zum Liebesakt kommt es bis zum Schluss jedoch nicht. Gina empfindet, dass sie sich noch nicht einmal selbst kennt, geschweige, dass sie Meik kennen würde. Sie möchte sich sicher sein, dass Meik und sie für immer zusammen gehören, bevor sie sich auf ihn einlässt. Meik ist von ihrer Abweisung enttäuscht. (S. 55)

Die von Kurt Wöfflin in *Das Glück hat zwei Gesichter* zusammengeführten beiden männlichen und weiblichen Figuren unterscheiden sich zwar charakterlich, jedoch haben sie eines gemeinsam: Sie sind von der Welt, in der sie leben, enttäuscht. Ihre Enttäuschungen haben allerdings unterschiedliche Ursachen: Meik, der „eher zum Handeln als zum Denken geschaffen“ ist (S. 67), leidet unter seinen Eltern und dem Schulsystem, während Gina sich Gedanken macht, die für sie „mehr als ein Schulproblem“ sind (S. 68). Ihr kommt es so vor, „[dass] die ganze Stadt ein Hühnerstall [ist], und [sie] sind die Hühner, eingesperrt in Kojen, mit vitaminisierten Plastikkörnern gefüttert, mit Neonlampen Tag und Nacht beleuchtet, damit [sie] recht viel goldene Eier legen.“ (S. 67) Trotzdem bleibt Gina durchgängig der Meinung, dass das Wichtigste ist, das sie beide, Meik und Gina, wissen, was sie wollen. Und auch wenn sie ihren eigenen Weg gehen, müssen sie mit ihrer Umwelt ‚klarkommen‘. (S. 61, 117)

Nach der Eskalation durch Meiks Rückfall in den Drogenkonsum und die dadurch verursachten Anschuldigungen, die Gina von Meiks Eltern erfahren muss, wird eine neue Tür zwischen den beiden aufgestoßen, die sie beide noch getrennt hatte. Ihre Kommunikation verläuft nun anders: Meik erzählt Gina alles, was er ihr bisher verschwiegen hat, und Gina äußert weiterhin Verständnis. Auch Gina, die von Anfang an für „klare Fronten“ (S. 22) ist, äußert auch ihr Schuldgefühl, dass sie sich für Meiks Drogenrückfall verantwortlich fühle und sich in ihren Ferien nicht mehr sicher gewesen sei, ob Meik und sie noch zusammengehörten. (S. 113)

Schließlich ermutigt Gina Meik, seinen Eltern alles zu sagen, wie es war, sein Drogenkonsum, seine Verwicklung in den ‚Fall Fred‘. Auch muss Meik die Gang ‚verpfeifen‘. Gina folgt ihm zur Unterstützung. Das Buch endet ohne vollständige Klärung der Probleme und Konflikte. Eines ist jedoch klar: Auf eine ‚Wellenlinie‘, eine gemeinsame gedankliche Ebene, kommen Meik und Gina bis zum Schluss der Handlung nicht, trotz des aufklärenden Versöhnungsgesprächs. Gina bleibt weiter undurchschaubar für Meik, in ihr verbirgt sich etwas für ihn unbekanntes. Sie hat verborgene Gedanken, die etwas melancholisches ausstrahlen und nach dem eigenen Ich suchen.

Erkennbar ist in *Das Glück hat zwei Gesichter* der kinder- und jugendliterarische Entwicklungstrend der 1970er Jahre mit einer Hinwendung zur realistischen Problemorientierung und Aufklärung mit einer Herreinnahme von Alltagsproblemen wie Drogenkonsum und Eltern-Kind- bzw. Familienkonflikten. Erkennbar ist dabei auch der zeitgenössische kinder- und jugendliterarische Trend, *aktive* und *selbstbewusste weibliche*

*Figuren* handeln zu lassen. Auch Kurt Wölfflin verfolgt, damit ganz im Trend der Kinder- und Jugendliteratur der damaligen Zeit liegend, ein emazipatorisch-aufklärerisches und damit klar erkennbar didaktisches Anliegen.

## 7.6 *Oma, gib Gas!* (1978)

### 7.6.1 Zum Inhalt

*Oma, gib Gas!*, 1978 erschienen im Jugend und Volk Verlag, Wien u. München, ist eine phantastisch-abenteuerliche Erzählung für Kinder und Jugendliche ab der Sekundarstufe, die bereits längere Texte mit unterschiedlichen Erzählebenen und -perspektiven lesen können. Das Buch ist mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Sepp Treiber illustriert und hat 143 Seiten. Die Erzählung ist eine Dystopie über eine nahe Zukunft, die parabolische und märchenhafte Elemente und intertextuelle Bezüge enthält, in der die Maschinen des Big-Bombast-Konzerns (BBK) dabei sind, die ganze Welt zu erobern. Es sind ganz klar Ähnlichkeiten mit Michael Endes im Jahre 1973 erschienen Roman *Momo* sowie mit Orwells *1984* und Huxleys *Brave New World* zu erkennen.

Greymon, der Antagonist zu den positiven Helden Appelblum, Merry und ihrer *Großmutter*, genannt Mom, der sich zum Ende der Erzählung als Roboter entpuppt, tritt als eine Art Mephisto-Figur auf, die im Auftrag des BBK nach und nach allen Menschen ein buchstäbliches Brett vor den Kopf nageln soll, eine "Ehrenplakette vom Big-Bombast-Konzern" (S. 10), damit man zur "Großen Familie der BBK gehöre" (ebd.) und bewegt eine der *Hauptfiguren*, den erfolglosen Autor Theo P. Appelblum, zukünftig seine Geschichten für den BBK zu schreiben, damit der endlich Erfolg habe. Greymon nimmt Appelblum sein Notizbuch weg, in dem viele Wahrheiten über die Entwicklung der Welt stehen. Auch Appelblum bekommt ein Brett vor den Kopf. Der *Protagonist* Appelblum, der zunächst, wie fast alle Menschen, durch die BBK manipuliert ist, wird von seiner kindlichen *Freundin* Merry von diesem Brett befreit, indem sie ihm ein Kinderlied vorsingt. Appelblum wird von den *Protagonisten* Merry und ihrer *Großmutter* Mom zur Schriftstellerfigur erklärt, die die Handlungen der genannten Figuren für die Zukunft schreiben soll. Dabei übernimmt die Figur Appelblum die Funktion eines Orakels, dessen Schreibmaschine dazu in der Lage ist, die Zukunft zu erkennen und sie so zu gestalten. Gemeinsam versuchen Merry und Mom, das Wahrheits-Buch von Appelblum wiederzubekommen. Bei ihrer Suche nach dem Buch, das Greymon entwendet hat, fliegen sie mit der Rakete der *Großmutter* und kommen durch verschiedene Dörfer, dort treffen sie auf einen weiteren Antagonisten (S. 30 ff.), es ist Supamen, der die Aufgabe hat, in den Dörfern Werbung für den BBK zu machen. Den positiven Helden gelingt es im Laufe der Handlung schließlich, diesen Supamen vom

Antagonisten zum Mitstreiter für die Wahrheit zu machen (S. 96). Es finden sich auch Parallelen zu Orwells "Neusprech" in dessen Roman 1984. Die Menschen haben keine Namen mehr sondern Nummern, es gibt Sprechverbote, die Menschen werden "teleobjektivistisch" überwacht und "computerbezeugt" (S. 38), aber auch Parallelen zu faschistischen Regimen, eine Schule heißt "KONZENTRATIONSSCHULE DASSELDORF" (S. 31) und zu Huxleys Brave New World, die Kinder bekommen Kaugummi, das eindeutig gefügig machen soll (S. 31). Die Menschen werden im Auftrag des Konzern auf verschiedenste Weise manipuliert und in ihrem Verhalten gefügig gemacht (z. B. S. 43 u. 53). Schließlich gelangen die *Hauptfiguren* in eine Autostadt, deren Luft vollkommen verpestet ist (S. 97 ff.) und zu einem Atomsprenzlager mit mehrfachem Overkill (S. 114). Im Laufe der Handlung gelingt es den positiven Helden, immer mehr Menschen auf ihre Seite zu bekommen. Greymon wird schließlich besiegt und die Manipulierungen der Menschen sind damit beendet (S. 138 f.).

#### 7.6.2 Analyse

Zwei *starke weibliche Figuren* dominieren den Handlungsverlauf von *Oma, gib Gas!*: Merry und ihre Oma. Obwohl die Oma eine alte Dame ist, wird sie vom Autor als sowohl körperlich als auch geistig fit charakterisiert. Sie lebt auf einer Hühnerfarm und geht mit ‚aufgekrempten Ärmeln‘ durch das Leben. Wenn es um ihre Enkelin geht, eilt sie ihr stets zur Hilfe. Für das Wohlergehen von Merry nimmt sie einiges auf sich. Die Oma hat jedoch im Prinzip eine Charakterdisposition mit stereotyp männlichen, teils männlich-aggressiven Attributen: Sie ist *stark, dominant, durchsetzungs kräftig* und *eigenständig*. Sie fährt im Hühnerstall Motorrad und trägt einen Colt unter ihrem Rock. Als vollkommener Kontrast dazu ist ihre Lieblingsbeschäftigung jedoch das als typisch weiblich konnotierte Apfelkuchenbacken für ihren Kater. Der Charakter der Figur der Oma ist von Kurt Wölfflin als fast unverwundbar emotional *stark* gezeichnet. Sie lässt sich nie unterkriegen, beim Sprechen nicht unterbrechen, und ihr *Durchsetzungsvermögen* ist sehr ausgeprägt. Sie ist die leitende Person in der Verfolgung der Figur des Greymon und regt sich während dieser Suche auch häufig auf. Dabei stöhnt sie meist und flucht mit dialektalen Ausdrücken wie „Gackelgriener Heinerdräck!“ (S. 21) In den heikelsten Situationen lässt sich Oma allerdings nicht aus der Ruhe bringen. Gleichzeitig gelingt es ihr auch, dabei immer ihre Enkelin zu beruhigen und dieser Mut zuzusprechen. (S. 74-75) Manchmal äußert sie sich aber auch vorwurfsvoll Merry gegenüber, wenn die Enkelin eine Situation zu pessimistisch sieht. (S. 76)

Bei der Figur der Merry sind plötzliche Schwankungen zwischen *Angst* und *Mut* erkennbar. Sie vergewissert sich meist vor ihren Taten, gerade wenn sie schon *Angst* verspürt, ob die Situation denn auch ‚sicher sei‘. Wie bereits in Kurt Wölfflins *Miki*-Büchern schwingt in

kindlichem Wesen der Figur Merrys auch immer eine gewisse *Ungewissheit* und *Ängstlichkeit* mit, die nach Bestätigung und Beruhigung sucht. Überwiegend wird die Figur jedoch vom Autor als ein ‚tapferes Mädchen‘ charakterisiert, das neben seiner Oma mit guten Einfällen bestehen kann und auch in schwierigen Situationen ‚die Zähne zusammenbeißt‘. Der *Mut* der Figur der Merry wächst durch die Handlungen der Figur der Oma, da die erstere die starke Persönlichkeit der letzteren zum Vorbild nimmt. Wie auch Miki in *Miki* (1972) ihren *Vater* anhimmelt, so bewundert auch Merry ihre *Großmutter*.

Die *Nebenfigur* Appelblum ist ein männlicher erwachsener *Freund* von Merry. Als er von dem Greymon ein Brett vor den Kopf genagelt bekommt und manipuliert wird, reagiert Appelblum stark emotional und fängt an zu weinen. Diese männliche Figur wird von Wölfflin somit als eine gezeichnet, die *Gefühle* zeigen darf. Auf seinen übrigen Charakter wird darüber hinaus nicht näher eingegangen. Appelblum ist jedoch die wichtigste Figur in der Handlung, denn er ist derjenige, der Merrys Abenteuer – dass sie ‚endlich mal etwas erleben darf‘ – ermöglicht. Indem er verantwortlich ist für die schriftliche Fixierung der Erlebnisse und mit Hilfe der ‚magischen Schreibmaschine‘ zugleich auch für den Fortgang der Handlung, dabei Merry und ihre Oma einerseits viel erleben lässt, andererseits auch wiederum verhindert, dass sie zu Schaden kommen, nimmt er gegenüber den weiblichen Figuren die Position eines bedingungslos *loyalen Freundes* ein, wie er auch von Haller (2015:20-22) beschrieben wird; bei Wölfflin agiert dieser *loyale Freund* jedoch mit Hilfe eines magischen Apparates aus der Ferne. (S. 26-27)

Greymon ist der ‚Bösewicht‘ und damit der Antagonist zu den positiv charakterisierten *Hauptfiguren* der Handlung. Er ist ein Roboter mit leuchtend grünen Augen, der die Kinder manipulieren will, um deren Gedanken und Verhalten steuern zu können, um damit wiederum zu Reichtum und Macht zu gelangen. Dabei hat er eine aggressive Vorgehensweise, jedoch ohne sich selber die Finger schmutzig zu machen, denn er hat eigene *Helferfiguren*, die er steuert, damit sie die Arbeit für ihn machen.

Erkennbar ist der kinder- und jugendliterarische Entwicklungstrend der ausgehenden 1970er Jahre, mit einer Abkehr von realistischer Problemorientierung und Aufklärung hin zur phantastischen Erzählung. Anders als der mit Michael Endes Büchern beginnende Trend, ist Wölfflins *Oma, gib Gas!* keine phantastische Flucht aus der Wirklichkeit, sondern eine phantastisch-abenteuerliche Erzählung mit didaktischem Anliegen, die über die drohenden Gefahren durch Technik und totalitäre Regime aufklären will. In den ausgehenden 1970er Jahren begann sich in der Kinder- und Jugendliteratur der Trend abzuzeichnen, auf die entstandenen Umweltprobleme und negativen Entwicklungen der Technik zu reflektieren. Wölfflin nutzt in *Oma, gib Gas!* Formen, Motive und erzählerische Mittel sowohl der phantastischen Erzählung als auch des bildungsorientierten Gattungsreformmodells der Abenteuerliteratur, um seine didaktischen Anliegen zu transportieren.

## 7.7 *Feriensafari* (1981)

### 7.7.1 Inhalt

Der Episodenroman für Jugendliche *Feriensafari*, erschienen 1981 im Verlag Carl Ueberreuter, Wien u. Heidelberg, mit Schwarz-Weiß-Illustrationen von Arnhild Johne erzählt in den einzelnen Kapiteln des Buches Abenteuergeschichten mit der weiblichen Figur Nikol als *Protagonistin*. Die Abenteuer finden in der ersten Hälfte des Romans im heimatlichen Urlaubsort, in der zweiten Hälfte in der von Gina Weinkauff so genannten "nahen Fremde" (Weinkauff 2006, S. 282 f.) Südeuropas und im abschließenden Kapitel, das zugleich den Höhepunkt der abenteuerlichen Handlungen darstellt, in der "fernen Fremde" (a.a.O. S. 26 ff.) Alaskas statt. Es stehen in diesem Roman die abenteuerlichen Elemente des Alltags im Vordergrund.

Die *Protagonistin* Nikol Hollerwick, genannt Nik, Tochter eines Facharztes für Innere Medizin und ihrer *Mutter* Gertraud, macht Urlaub mit ihrer Familie auf dem Ödhof. Sie rüstet sich für eine Safari, möchte raus in die Wildnis, um für ein Abenteuer in Alaska zu trainieren. Ihr jüngerer *Bruder* Tom und ihre ältere *Schwester* Christine, die Biologie studieren möchte, schließen sich ihr an. (S. 5 ff.) Sie geraten im Laufe der Handlungen des Buches immer wieder in Abenteuer: Nikol und Tom helfen bei der Festnahme von zwei bewaffneten Kirchenräubern. (S. 25 ff.) Bei der abenteuerlichen Safari im nahegelegenen Wald wird ein Wilderer überführt. (S. 71 ff.) Am Beginn der zweiten Hälfte des Romans fährt die Familie der *Protagonistin* nach Sardinien. Während eines Bergausflugs auf der Insel tagträumt Nik, sie werde in vergangenen Zeiten von urzeitlichen Jägern entführt. (S. 95 ff.) Nik und ihr *Bruder* überstehen lebensbedrohliche Gefahren beim Baden im Meer. (S. 109 ff.) Ein Abenteuer besteht die weibliche *Hauptfigur*, als sie bei einem Skiausflug in den österreichischen Bergen wegen eines defekten Lifts zur falschen Berghütte aufsteigt und dort allein übernachtet. (S. 121 ff.) Während eines Sommerurlaubs in Jugoslawien rudert die *Protagonistin* Nikol mit ihrem *Bruder* Tom und ihrer *Schwester* Christine auf eine einsame "Robinson-Insel" (S. 137 ff.) und entdeckt dort außer einer verlassenen Schlossruine vermeintliche Seeräuber, Mädchenhändler oder Menschenfresser, die sich jedoch schließlich als harmlose Urlauber auf Segeltörn entpuppen (S. 147 ff.). Schließlich fliegt Nikol zu ihrem Onkel Hans nach Alaska. Sie erlebt dort mit dem Trapper Bill und später allein in der Wildnis gefahrvolle Abenteuer, jene Abenteuer, auf die sie sich mit ihren Safaris in die Natur seit Beginn des Buches vorbereitet hat. U.a. gerät sie, in der Wildnis ganz auf sich allein gestellt, nach einem Beinbruch in Lebensgefahr. (S. 177 ff.)



### 7.7.2 Analyse

Die weibliche *Protagonistin* Nikol Hollwerwick wird von Kurt Wölfflin als eine *aufgeweckte* jugendliche Figur gezeichnet, die unbedingt wissen möchte, wie es ist, alleine in der Wildnis zu bestehen. Das was für sie früher abenteuerliche Feriensafaris mit ihrer Familie waren, ist zur ernstesten Erprobung geworden. (S. 10) Außerdem ist Nikol nun in einem Alter, in dem sie keine Lust mehr hat, „mit den Eltern durch die Gegend zu Pilgern“. Auch ihre Geschwister möchte sie eigentlich nicht dabei haben, denn auch sie entwickeln sich in ihren Persönlichkeiten in ganz verschiedene Richtungen. Die Eltern finden es jedoch zu gefährlich für Nikol, sich ganz allein in die Wildnis zu begeben. Nikol ist jedoch ungeduldig, und da ihr *Bruder* Tom auch mitkommen möchte, begeben sie sich auf ein Abenteuer, während dem es ihnen gelingt, Diebe zu überführen. Dabei werden sie vom Polizeiinspektor gelobt für ihre Umsicht und Klugheit. (S. 41) Es kann als die erste ‚Bewährung‘ der weiblichen *Hauptfigur* Nikol angesehen werden. Diese Bewährung führt dazu, dass die Eltern nun doch das Wildnisabenteuer erlauben, jedoch nur unter der Bedingung, dass die Geschwister zu dritt in die Wälder gehen.

Um den Charakter der von Kurt Wölfflin gezeichneten weiblichen *Hauptfigur* verstehen zu können, ist die Dynamik zwischen den Geschwistern und die Dynamik innerhalb der Familie als Ganzes ein sehr wichtiger Orientierungsrahmen. Wölfflin schildert ein im großen und ganzen authentisches Geschwisterverhältnis. Die Geschwister befinden sich in verschiedenen Lebensabschnitten bzw. Entwicklungsphasen und sind dabei, sich selbst und ihre Umwelt kennen zu lernen. Wie unter Geschwistern üblich, führt dies auch immer wieder zu Reibungen und Konflikten, denn jeder will sich durchsetzen und reizt dabei den jeweils anderen.

Nikols kleiner *Bruder* Tom ist in einem Alter, in dem er das starke Bedürfnis hat, sich zu behaupten und seine neugewonnenen Weisheiten kundzutun. Er möchte immer alles mitmachen, und zwar, motiviert durch die älteren Geschwister, auch bei Dingen, für die er eigentlich noch zu jung ist. Bei den verschiedenen Abenteuern wird durch den Autor immer wieder Toms kindliche Art zu denken geschildert. Er hat häufig *Angst*, will sich dies jedoch oft nicht anmerken lassen oder eingestehen und muss immer wieder von seinen älteren Geschwistern, von seiner älteren *Schwester* Nikol beruhigt und emotional beschützt werden. Gleichzeitig nutzt er aber auch seine altersbedingten Schwächen aus und tendiert zur Übertreibung, um sich selbst einen Vorteil zu verschaffen und es sich gut gehen zu lassen. Tom wird aber von Kurt Wölfflin auch als eine *kluge* und *gewitzte* Jungenfigur dargestellt, die sich gegenüber der immer *selbstbewusster* agierenden weiblichen *Hauptfigur* zu behaupten weiß. Er hat durch seine Erfahrungen als Pfadfinder viele Ideen und ein Wissen, mit dem er zu vielem beitragen kann.

Die Figur der Christine ist die älteste der Geschwister und möchte Biologie studieren. Sie ist gern allein und ist dabei, ein wenig Abstand von ihren Geschwistern zu suchen. Daher reagiert sie gereizt, als die Eltern wollen, dass Christine ihre Geschwister in die Wildnis begleitet. Sie verspürt ein Verantwortungsgefühl für ihre Geschwister; dass sie deswegen von ihren eigenen Interessen und Zielen abgelenkt wird, gefällt ihr jedoch gar nicht. Später, unterwegs in der Natur, integriert sie sich jedoch ebenso wie Tom gut in die Kleingruppe und betrachtet alles Handeln und Geschehen unter einem „biologischen Standpunkt“. (S. 72) Ihr Wissen hilft den Geschwistern bei den verschiedensten Aufgaben, die durch die Wildnis an sie gestellt werden. Sie sieht ihr Mitkommen lediglich als wissenschaftliche Begleitung und Nachhut für ihre jüngeren Geschwister. (S. 41, 60)

Nikol ist „das Herz des Unternehmens“ (S. 40). Sie ist diejenige, die mit vollem Einsatz dabei ist, welches sie vor Eifer manchmal etwas *ungeduldig* macht. Sie beweist jedoch in jeder gefährlichen oder unangenehmen Situation ihre *Geduld* und *Ruhe* und nimmt auch immer die Führungsrolle ein, wenn ihre Geschwister einmal keine gute Hilfe sind. Auch wenn Christine die älteste der Geschwister ist und ihnen gegenüber Verantwortung verspürt, so tut Nikol dies bezogen auf Tom und Christine ebenfalls, denn ihr ist klar bewusst, dass sie ja diejenige ist, die ihre Geschwister dazu ‚nötigt‘, das Leben in der Wildnis erkundigen zu können. So sorgt sie auch, wenn die Motivation in der Kleingruppe mal nicht besonders gut ist, für gute Stimmung. (S. 68) Nikol wird vom Autor als eine *weibliche Figur* geschildert, die ihre *Angst* gut beherrschen kann. Im Beisein ihres kleineren *Bruders* Tom behält sie meist ihre Fassung, um diesen seine *Angst* zu nehmen und zu beruhigen. Weil Nikol Verantwortung verspürt, die Ruhe bewahrt und sie sich nicht erlaubt, *Angst* zu zeigen, gelingt es ihr, Tom und sich vor dem Ertrinken zu bewahren. (S. 115)

Auch wenn die Geschwister in der Wildnis zurecht kommen und mit ihrem klugen Verstand immer wieder schwierige bzw. gefährliche Situationen bestehen können, so machen sie doch auch Fehler, und es kommt zu lebensbedrohlichen Situationen. Sie begehen den gleichen Fehler zwei Mal. Er besteht darin, dass sie beim ersten Mal Christine alleine lassen und sie entführt wird, und das zweite Mal entfernt sich Nikol allein von ihren Geschwistern und stürzt in eine Erdloch hinein. (S. 85, 154) Es sind Situationen, die die Geschwister an ihre Grenzen bringen. Auch die Polizei muss bei den verschiedenen Abenteuern verständigt werden, und der *Vater* der Kinder, der Arzt ist, muss während der Handlung sogar das Leben eines seiner Kinder retten.

Die Eltern der Kinder äußern sich zwar besorgt und äußern zwischendurch auch immer wieder ihre Bedenken, geben ihren Kindern jedoch grundsätzlich freien Raum für deren Ideen und Wünsche, auch wenn die Kinder erst einmal die Eltern von der Richtigkeit ihrer Vorhaben überzeugen müssen. Insgesamt nehmen sie eine eher untergeordnete Rolle im Fortgang der

Handlung ein, halten sich im Hintergrund, können jedoch immer für ihre Kinder einstehen, wenn es nötig ist.

Bei Nikols abschließendem Abenteuer geht ihr Traum in Erfüllung, sie fährt nach Alaska und erkundet allein die Wildnis. Es ist das letzte Kapitel des Buches und genau passend zum Inhalt hat es den Titel „Die Bewährung“ (S. 177). Wie die weibliche *Hauptfigur* in Kurt Wölfflins *Micha und Schwarzer Wolf* (1987) durchlebt Nikol in *Feriensafari* ein Probehändeln durch die verschiedenen Abenteuer, die durch ihre Geschwister unterstützt sind, um nach Abschluss des Probehandelns schließlich die Bewährung zu bestehen und in die Realität des Erwachsenenlebens einzutreten. Nikol ist nun also auf sich alleine gestellt. Dabei gerät sie wieder in Lebensgefahr und kann all ihr Können, all ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten anwenden und unter das Beweis stellen, die sie durch ihre Erfahrungen mit ihren Geschwistern erlernt und verinnerlicht hat. Somit rettet sie sich selber das Leben. Ihr Traum ist, wenn auch anders als sie erwartet hatte, in Erfüllung gegangen. Ihr ist jedoch bewusst geworden, dass das große Abenteuer, das Leben, ihr erst bevor steht. (S. 205)

Die *Protagonistin* Nikol wird von Kurt Wölfflin als eine in der Kinder- und Jugendliteratur seit den 1970er Jahren im Zuge der Emanzipationsbestrebungen ‚typische‘ *starke* und *selbstbewusste* weibliche *Hauptfigur* gezeichnet, die nach Bewährung, Selbsterprobung, Verantwortung und Selbständigkeit strebt. Die in der seit dem Ende der 1970er Jahre in der Jugend- und Adoleszenzliteratur immer stärker wahrnehmbare Introspektion der männlichen und weiblichen *Hauptfiguren* und deren Auseinandersetzungen mit Pubertäts- und Adoleszenzproblematiken sind nur sehr schwach im Buch erkennbar. Vielmehr liegt die Sehnsucht der *Hauptfigur* Nikol nach der unberührten Wildnis voll im Trend der Beginnenden 1980er Jahre, der nach den enttäuschten Emanzipationshoffnungen der 1960er und 1970er Jahre - eine Phase einer gewissen literarische Restauration zeigt.

## 7.8 *Der Chef ist die Oma* (1986)

### 7.8.1 Zum Inhalt

*Der Chef ist die Oma* aus dem Jahre 1986, erschienen im Jugend und Volk Verlag, Wien u. München, ist eine phantastisch-abenteuerliche Erzählung für Kinder im Übergang vom Grund- zum Sekundarschulalter, die bereits längere Texte mit unterschiedlichen Erzählebenen und -perspektiven lesen können. Das Buch ist mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Susanna Riha illustriert und hat 96 Seiten.

Die dem Leser bereits aus *Oma, gib Gas!* (1978) bekannte weibliche *Hauptfigur* Merry fühlt sich allein, weil sie niemanden zum Spielen hat, selbst ihre Oma wirkt abwesend, denn sie scheint etwas zu verbergen. Merry geht dem Geheimnis nach, die Oma will ihr jedoch

nichts verraten, es soll eine Überraschung werden. Merry beschäftigt sich also erst einmal anderweitig und untersucht die Vorhaben ihres *Freundes* Harry, denn der verhält sich ebenfalls verdächtig. Beim Spionieren entdeckt Merry Harry zusammen mit einer merkwürdigen Gestalt. Sie glaubt, auch den Greymon gesehen zu haben, der bestimmt wieder einmal etwas Böses im Sinne hat. Schnell flüchtet Merry zu Appelblum. Dieser ist wieder die männliche *Nebenfigur*, der wie in *Oma, gib Gas!* als Schriftsteller die Geschichte schreibt und diese damit vorantreibt. Er verrät ihr, dass Harry seine Hasen gegen einen Humasch eingetauscht hat. Der Humasch ist eine Mischung zwischen einem Hund und einer Maschine, der reden kann und alles weiß, was man ihn fragt. Wenn man ihn richtig programmiert, dann macht er alles, was man von ihm verlangt. (S. 28-29) Da Appelblum glaubt, dass Greymon etwas mit diesem Humasch im Schilde führt, hat Appelblum begonnen, die Geschichte über den Humasch Hardy zu schreiben. Appelblum ist also die handlungsbestimmende Person in der phantastisch-abenteuerlichen Erzählung *Der Chef ist die Oma* und Merry setzt er als Hauptperson seiner Geschichte um den Humasch ein.

Harry gibt am nächsten Tag in der Schule bekannt, dass er eine Vorstellung arrangieren wird. Vorgestellt wird Hardy der Humasch. Harry bekommt sehr viel Aufmerksamkeit, da das Publikum so begeistert ist von alledem, was der Humasch machen kann. Er kann u. a. die ganze aktuelle Eissortenauswahl der Konditorei auf Kommando aufzählen und komplizierte Rechenaufgaben lösen. Merry fordert den Humasch heraus, einen Regenwurm für sie zu malen. Ihm gelingt dies jedoch nicht, und Merry findet, dass der Humasch eben doch nicht so vollkommen ist. (S. 46)

Die Oma möchte Merry helfen, einen Spielstraßenklub zu gründen, damit alle Kinder gemeinsam auf der Straße spielen können – dabei ist die Oma der Chef. Merry erzählt ihrer Oma in dem Zusammenhang, dass Harry und der Humasch nun aber all die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. (S. 50-51) Oma hilft Merry, indem sie sich an Appelblum wendet, der etwas an der Geschichte ändern soll und Herr Kerschenbaum, der die Katze Miss Pussy entwickelt, die schlauer als der Hardy ist.

Der Antagonist Greymon veranstaltet einen Auftritt für Harry und Hardy im Zirkus, damit das Interesse des Publikums weiter steigt. Dabei spendet Greymon eine Summe von fünftausend, die Hardy gegen den wettet, „der ihm eine Rechnung aufgibt, die er nicht lösen kann“. (S. 65) Merry und Oma gelingt genau das. Vor Wut lässt Greymon wilde Tiere auf Merry und die Oma los, sie können aber erfolgreich fliehen. Harry ist sauer auf Merry, weil er nun wieder allein ist und niemand mit ihm spielt. Die beiden versöhnen sich aber schnell wieder und entdecken, dass Greymon bei Harry im Hasenstall eine Wanze angebracht hat, die den Hardy so programmiert, wie er es will.

Bei einer Versammlung versucht Greymon, nachdem er die echte Oma eingesperrt hat, mit einer Kopie von der Oma zu verkünden, dass die Spielstraße nicht gebaut werden kann. Der

Kater der echten Oma kann jedoch fliehen und Appelblum zu Hilfe holen. Nixon, der Kater, ist auch derjenige, der die echte Oma zum Schluss identifiziert. Zum Schluss kann doch die Spielstraße gebaut werden und Hardy und Puzzy werden mit ihren Fähigkeiten als ‚Sicherheitspersonal‘ eingesetzt. Merry freut sich, dass sie nun wieder mit Harry befreundet ist und mit anderen Kindern spielen kann.

### 7.8.2 Analyse

Die von Kurt Wölfflin in *Der Chef ist die Oma* gezeichnete weibliche *Hauptfigur* Merry agiert entsprechend ihrer in *Oma, gib Gas!* (1978) durchlaufenen Persönlichkeitsentwicklung von Beginn an selbstständiger. Merrys *Großmutter* sorgt eher im Hintergrund als rettende Instanz für Klärung und wird vom Autor erst zu einem späteren Zeitpunkt der Handlung als Überraschung eingeführt. In dieser phantastisch-abenteuerlichen Erzählung möchte der Autor die *Protagonistin* Merry nun offensichtlich *unabhängig* von ihrer Oma ihren eigenen Charakter zum Einsatz und somit zur Geltung kommen lassen. Durch Appelblums schriftliche Fixierung der Erlebnisse und seiner mit Hilfe der ‚magischen Schreibmaschine‘ bestimmende Funktion des Fortganges der Handlung nimmt er gegenüber den weiblichen Figuren wieder die Position eines bedingungslos *loyalen Freundes* ein.

Durch Appelblums Geschichte steckt Merry schnell tief in Abenteuern. Bei ihrer Spionage sprudelt Merry vor Ideen. Dabei legt der Autor der weiblichen *Hauptfigur* wieder wie der *Protagonistin* in *Miki und die Seeräuber* (1973) häufig Sentenzenkommentare und gnomische Formulierungen in den Mund: Z. B. hilft Himbeereis Merry am besten beim Denken, denn „beim Schlecken kann man viel entdecken“ (S.14).

Der Protagonistin Merry werden vom Autor zwar Elternfiguren zur Seite gestellt, diese bleiben im Fortgang der Handlung jedoch vollkommen im Hintergrund. Dafür wird aber Merrys Oma, die ihrer Enkelin immer beisteht, von Kurt Wölfflin mit den Charakteristika und der Funktion einer *Helferfigur* ausgestattet. In *Oma, gib Gas!* (1978) hatte die *Großmutter* nämlich eine durchaus handlungsstärkere Position. Den ihr von Kurt Wölfflin in *Oma, gib Gas!* verliehenen Charakter einer *aktiven* und *erfinderischen* weiblichen Figur, die immer schlaue Ideen und Lösungen parat hat, wird vom Autor auch in *Der Chef ist die Oma* beibehalten. Damit sie als Spannungsträger wirksam werden kann, hält Wölfflin sie jedoch, wie bereits erwähnt, in der Handlung zuerst sehr geheimnisvoll im Hintergrund. Der Leser kann jedoch ahnen, dass die Figur der Oma noch etwas Großes plant und neben Merry die Heldin der Geschichte werden und schließlich für ein gutes Ende sorgen wird. Die Figur der Oma ist dementsprechend wieder als eine rein positiv besetzte Figur typisiert, die stets als emotional nahezu ‚*unverwüstbar*‘ erscheint.

Die *Nebenfigur* Harry ist ein *Freund* von Merry, der während der Handlung für eine Zeit ein *Gegenspieler* Merrys wird. Statt mit Merry oder seinem Computer zu spielen, beschäftigt sich Harry mit etwas, „was nicht für kleine Mädchen [ist], [...] [sondern] nur für Männer.“ (S. 7), nämlich mit dem Maschinenhund Humasch Hardy. Da sich der böse Greymon als treibende Kraft hinter dieser Tiermaschine befindet, wird Harry zu dessen Marionette und die Figur des Greymon erweist sich als der wahre Antagonist der positiv charakterisierten *Hauptfiguren*. Der nun durch die ‚Publikumserfolge‘ seiner Hundmaschine übermütig gewordene Harry verhält sich gegenüber Merry, die den manipulativen Machenschaften der Greymon auf die Schliche gekommen ist, gemein und beschimpft sie, dass sie ein Mädchen sei und doch zu ihrer *Mutter* gehen solle. Eine tendenzielle weibliche ‚Überlegenheit‘ zeigt sich hier anders als in den von Haller (2015) analysierten Stichprobentiteln nicht durch von weiblichen Figuren ausgehenden Neckereien und Bloßstellungen männlicher Figuren. Der Eindruck der weiblichen ‚Überlegenheit‘ entsteht beim Leser im Gegenteil durch die hilflos wirkenden Sticheleien und Beleidigungen der männlichen Figur gegen die weibliche: Die Gemeinheiten gehen vom Jungen aus. Harry wird von Kurt Wölfflin in klar erkennbar didaktischer Absicht als eine tendenziell negative männliche Figur mit übermütigem Charakter gezeichnet, die sich nicht begnügen kann, mit dem was sie hat und immer nach etwas Besserem sucht und genau aus diesem Grund auch in die Falle des Greymon tappt. So wird auch diese Beleidigung Harrys gegenüber Merry zum Auslöser dafür, dass letztere sich bei ihrer Oma darüber beklagt, dass sie auch einen Humasch oder eine Maschinenkatze haben möchte, die noch klüger als der Maschinenhund ist. Mit anderen Worten, Merry möchte (unbewusst) Harry dominieren und sich als die Stärkere erweisen. Die *Großmutter* wiederum hält Merrys Wunsch für keine Lösung, jedoch will sie ihre Enkelin nicht in ihren Handlungsmöglichkeiten einschränken und beweist daher Hilfsbereitschaft. (S. 50) Trotz dieses Konflikts haben Merry und Harry eine entscheidende Gemeinsamkeit: Beide möchten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und Spielkameraden gewinnen; sie wollen sich nicht allein gelassen fühlen. Diese Gemeinsamkeit führt sie dann schließlich auch wieder zusammen und sie versöhnen sich.

Wieder ist Greymon der ‚Bösewicht‘ und der wahre Antagonist zu den positiv typisierten *Hauptfiguren* der phantastisch-abenteuerlichen Erzählung. Er ist immer noch derselbe Roboter, der die Menschen manipulieren will, um deren Gedanken und Verhalten steuern zu können, um damit wiederum zu Reichtum und Macht zu gelangen.

Erkennbar ist der kinder- und jugendliterarische Entwicklungstrend der ausgehenden 1970er Jahre, mit einer Abkehr von realistischer Problemorientierung und Aufklärung hin zur phantastischen Erzählung. Anders als der mit Michael Endes Büchern beginnende Trend, ist Wölfflins *Der Chef ist die Oma* keine phantastische Flucht aus der Wirklichkeit, sondern eine phantastisch-abenteuerliche Erzählung mit didaktischem Anliegen, die über die drohenden

Gefahren durch Technik und totalitäre Regime aufklären will. Mitte der 1980er Jahre hatte sich der Ende der 1970er Jahre begonnene Trend in der Kinder- und Jugendliteratur, mit Bewusstheit auf die entstandenen Umweltprobleme und negativen Entwicklungen der Technik zu reagieren, voll durchgesetzt. Wölfflin nutzt in *Der Chef ist die Oma* Formen, Motive und erzählerische Mittel sowohl der phantastischen Erzählung als auch des bildungsorientierten Gattungsreformmodells der Abenteuerliteratur, um seine didaktischen Anliegen zu transportieren.

## 7.9 *Micha und Schwarzer Wolf* (1987)

### 7.9.1 Zum Inhalt

Kurt Wölfflins *Micha und Schwarzer Wolf* ist ein realistisches, problemorientiertes Kinderbuch. Es ist im Jugend und Volk Verlag, Wien u. München, erschienen, hat 127 Seiten, und wie *Feriensafari* (1981) ist es wieder mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Arnhild Johne illustriert. Wölfflin ist hier auktorialer Erzähler, der jedoch dem Leser auch eine Sicht auf die Introspektionen der *Protagonistin* ermöglicht, die diese nach und nach zu neuen Erkenntnissen führt. Denn die Erzählweise ist reich an erlebter Rede und ermöglicht dem Leser so, Gedanken, Gefühle und Bewusstseinsinhalte der weiblichen *Hauptfigur* nachzuvollziehen.

Micha, die weibliche *Hauptfigur*, ist Gymnasiastin und erlebt zusammen mit ihrem *Freund* Martin und ihrem Hund Rico, genannt Schwarzer Wolf, diverse spielerische Abenteuer. Als sich die Probleme in ihrem Alltag häufen, der Großvater krank wird und ihre Eltern für sie unverständliche, geheimnisvolle Dinge tun, vertraut sie sich nurmehr ihrem Tagebuch an und hängt in einer „Einsamen Höhle“ ihren Tagträumen nach. Doch schließlich begreift Micha, warum ihre Eltern geheimnisvoll taten, denn ihre *Mutter* ist schwanger; am Ende der Erzählung wird Micha einen *Bruder* bekommen.

### 7.9.2 Analyse

*Micha und Schwarzer Wolf* stellt die Zeit der *Protagonistin* kurz vor ihrer Pubertät mit den in dieser Entwicklungsphase häufig auftretenden Konfliktsituationen dar. Die Erzählung schildert in der Rahmenhandlung das Alltagsleben der Familie der weiblichen *Hauptfigur*. Die *Hauptfigur* gestaltet ihren eigentlich sonst eher tristen Alltag wieder wie bereits die *Protagonistin* in dem Jugendroman *Feriensafari* (1981) mit abenteuerlichen Elementen. Diese abenteuerlichen Elemente in *Micha und Schwarzer Wolf* sind jedoch - bis auf das letzte Sechstel des Buches - klar als spielerische Elemente zu erkennen und entspringen ganz

eindeutig der Phantasie der *Protagonistin*, die auf dem Wege ist, sich zu einer selbständig denkenden weiblichen Jugendlichen zu entwickeln. Entwicklungstypisch schlüpft die weibliche *Protagonistin* im Alltag in abenteuerliche Figuren und tagträumt abenteuerliche Situationen und Orte, die ihr – im ‚Schonraum‘ – ein Erproben ihres eigenen Rollenhandelns ermöglichen können: Z.B. tut sie so, als wäre sie Indianer, ein Keller war ihr und ihren *Freunden* früher „Robinsonhöhle“ und „Kapitänskajüte des großen Kolumbus“, die Badewanne wird für Micha zum Seeräuberschiff, und ihr Tagebuch ist das „Logbuch der Micha Kolumbus“; sie stellt sich vor, Tarzan zu sein, Robin Hood oder der Rote Michel; sie glaubt, in einer nahen Höhle hätten einmal Neandertaler gelebt; sie tagträumt ein Weltraumabenteuer.

Die weibliche *Hauptfigur* macht sich die entwicklungstypischen Gedanken eines Kindes, das im Übergang zum Jugendlichen ist und hat dabei das Gefühl, in ihrem Kopf gar nicht genügend Platz für alle Gedanken zu haben, z.B. wo Babys herkommen, dass man nicht mit Fremden gehen darf, dass Politik in der Zeitung steht und dass es schreckliche Unfälle, Morde und Kriege gibt.

Zum Ende der Erzählung folgen zwei im ‚klassischen‘ Sinne abenteuerliche Kapitel. Diese markieren zugleich das Ende der Zeit des kindlichen Spiels und den Eintritt der *Protagonistin* in die Realität des Jugendalters. Ähnlich wie in *Feriensafari* (1981) wird in *Micha und Schwarzer Wolf* zunächst ein spielerisches Probehandeln zum Lernen für den Ernstfall dargestellt. Denn in diesen Schlussequenzen muss sich die weibliche *Hauptfigur* schließlich als vernünftig, verantwortungsvoll und zuverlässig bewähren. Und sie besteht am Ende diese Bewährungen: In der ersten abenteuerlichen Sequenz sucht die *Protagonistin* Micha im Wald nach ihrem vermissten Hund. Es kommt zu einer gefährlichen Szene, in der ein anderer, streunender und wilder Hund erschossen wird. (S. 112 ff.) In der zweiten abenteuerlichen Sequenz kämpfen sich Micha und ihr Hund durch einen Schneesturm, um den *Vater* zu holen, der die schwangere *Mutter* zum Krankenhaus bringen soll. (S. 121 ff.)

Einer der *Nebenfiguren* ist Martin, Michas bester *Freund*. Er ist gleichaltrig mit Micha und geht auf die Hauptschule, anders also als Micha, die auf das Gymnasium geht. Martin wird von Kurt Wölfflin als eine *schlaue, aufgeweckte* männliche Figur gezeichnet. Martin hilft Micha mit vollem Körpereinsatz, ihren Hund Rico vor dem Pilcher zu schützen. Mit einer gewissen Raffinesse zieht er ein Ablenkungsmanöver durch, nimmt dabei in Kauf, dass er sich Schrammen und Kratzer am ganzen Körper zuzieht und seine *Mutter* mit ihm schimpft. Zuvor war Micha eifersüchtig auf Martin geworden, weil Rico sofort auf alle Kommandos von Martin hörte. Nach der Hilfsaktion allerdings sieht sie ihn als ihren Held und hätte ihm am liebsten einen Kuss gegeben. Sie lässt es aber, weil sie denkt, dass „nur die Prinzessinnen, die der Ritter vom Drachen befreit“ (S. 25), das machen. „Eines Apachen war das nicht



würdig; nie würde sie einem Krieger in die Augen sehen können [...]“ (S. 25) Stattdessen bedankt sie sich nur bei ihrem „roten Bruder“ und läuft davon.

Grundsätzlich ist Martin also *nett* und steht Micha als *Helferfigur* zu ihrer Seite. Über die Freundschaft hinaus entwickelt sich jedoch keine Verliebtheit. Sie wird von der weiblichen *Hauptfigur* nicht zugelassen, da dies für Verwirrung sorgen würde. Ihre Freundschaft ist dementsprechend eher spielerisch unschuldig.

Eine weitere weibliche *Nebenfigur* ist Susi Schnikowitz. Sie ist ein Jahr älter als Micha, geht in dieselbe Klasse ihrer Schule und hat reiche Eltern. Sie wird vom Autor als geistig etwas beschränkt charakterisiert und im Text als „*dämlich*“ bezeichnet, weil sie hohe Absätze trägt und sich Lidschatten malt; was die anderen Mädchen in der Klasse ihr nachmachen. Sie hat ganz klar die von Haller (2015:22-24) beschriebene ‚*Tussi-Rolle*‘: Sie bekommt beim Anblick einer Spinne einen Schreikrampf, sie redet pausenlos und kennt alle berühmten Schlagerstars persönlich (S. 12), sie stiftet ihre Klassenkameraden dazu an, Unsinn auf ihr Kommando zu treiben. Susi wird von Kurt Wölfflin dementsprechend als Antagonistin zur positiv typisierten weiblichen *Hauptfigur* der Erzählung gezeichnet. Er grenzt sie von allem ab, was Micha nicht ist.

Die *Nebenfigur* Eva ist zu Beginn eine *Freundin* Susis. Nach der Auseinandersetzung wegen eines Telefonstrechs findet Eva jedoch zu Micha. Sie erkennen ihre Gemeinsamkeit – sie sind beide Karl May-Fans – und werden Freundinnen. Eva tut Micha leid, ihre Familie besteht aus einer komplizierten Dynamik, denn die Eltern sind geschieden, was immer wieder für Konflikte sorgt. Evas Rolle im Fortgang der Handlung der Erzählung hat für den Autor ganz offenbar die Funktion, ein unharmonisches Familienverhältnis als starken Kontrast zu Michas eigener Familie zu schildern, um das positive Bild der Herkunftsfamilie der weiblichen *Hauptfigur* noch zu verstärken.

Auch ein sich entwickelndes und wandelndes Verhältnis zwischen Geschwistern wird von Wölfflin in *Micha und Schwarzer Wolf* dargestellt. Michas *Schwester* Monika befindet sich „in einem schwierigen Alter“ (S. 34), d. h. in der Pubertät. Micha versteht ihre *Schwester* nicht mehr und denkt, etwas sei mit ihr nicht in Ordnung; letztere hört nämlich immer laut Musik und starrt vor sich hin, statt mit Micha zu spielen.

Michas Eltern sind ein verheiratetes Lehrerpaaar in einer glücklichen Beziehung; das dritte Kind ist unterwegs. Micha wächst in einer harmonischen Familie auf. Ihre Eltern erziehen ihre Kinder gemäßigt antiautoritär. Sie werden vom Autor als Figuren so gezeichnet, dass sie als zurückhaltend, aber trotzdem umsorgend, immer für ihre Kinder ‚greifbar‘, aber trotzdem gleichzeitig Grenzen setzend charakterisiert werden können.

Zwischen dem *Vater* und Micha herrscht eine gewisse Eifersucht, die sich am Verhältnis zur *Mutter* entzündet. Der *Vater* bezeichnet Micha gelegentlich als Baby und äußert sich irritiert, wenn Micha nachts, wenn sie ein Alpträum hatte, zur *Mutter* ins Bett kommt. (S.10) Micha

wiederum regiert sauer und traurig, als sie sieht, wie sich ihre Eltern küssen. Sie bezeichnet ihren *Vater* mit finsterner Miene als „Seeräuber[...], [...] der Frauen stiehlt“. (S.53) Micha ist also ganz offensichtlich auf der Suche nach ihrer geschlechtlichen Identität: Micha benimmt sich manchmal wie ein Junge, das scheint aber ihr *Vater* jedoch gar nicht so schlecht zu finden; manchmal nennt er sie sogar Michel, wenn er weiß, dass sie etwas nicht mag oder etwas tun soll, wovor sie Angst hat.

Damit werden in *Micha und Schwarzer Wolf* die traditionellen Rollenbilder auch wieder, ähnlich wie in den Studien von Grigat (2009:6-7) und Haller (2015:4) beschrieben, dadurch aufgebrochen, dass Kurt Wölfflin die weibliche *Protagonistin* mit Attributen ausstattet, die früher als stereotyp männlich galten: Micha soll sich nach dem Willen des *Vaters* als *mutig, stark, unabhängig* und *unternehmungslustig* erweisen, sie soll ihr Leben selbst in die Hand nehmen und nicht aufgeben, auch wenn es schwierig wird, soll *Mut* und *Tatkraft* beweisen, wenn es ‚darauf ankommt‘.

Kurt Wölfflin liegt mit *Micha und Schwarzer Wolf* im Trend der psychologisierenden problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur der 1980er Jahre, die dem Leser auch eine Sicht auf die Introspektionen der *Hauptfigur* ermöglicht. Eine Literatur, die Gedanken, Gefühle und Bewusstseinsinhalte, die den Protagonisten nach und nach zu neuen Erkenntnissen führt, dem Leser mitteilt und nachvollziehbar macht. Damit knüpft Wölfflin hier auch an Entwicklungstendenzen des Adoleszenzromans der 1980er Jahre an, in dem die didaktische und aufklärerische Absicht in den Hintergrund tritt zugunsten einer umfassenden Sinnorientierung (vgl. Ewers 1989, S. 6). Typisch für ein problemorientiertes Kinderbuch der 1970er Jahre sind jedoch die ‚Problemhäufungen‘ im Buch, z.B. sind die Eltern von Michas *Freundin* Eva geschieden; Eva muss ihren *Vater* immer heimlich besuchen; ihr *Vater* ist mit seiner neuen *Freundin* zerstritten, die *Freundin* bekommt ein Kind von ihm und möchte abtreiben; Micha sitzt am Bett ihres Opas, als dieser stirbt.

## 8. Resümee

Ziel der Arbeit war es, zu schauen, ob sich die *weiblichen Figuren* in der Literatur Kurt Wölfflins im Laufe der Werkentwicklung des Untersuchungszeitraums verändern. Ein Augenmerk richtete ich auf die Frage, ob sich die Entwicklung der *weiblichen Figuren* in Kurt Wölfflins Büchern tatsächlich, wie von mir vermutet, relativ parallel zur Entwicklung weiblicher *Hauptfiguren* in der Kinder- und Jugendliteratur der 1970er und 1980er Jahren verhält.

Im Untersuchungszeitraum kam es im Zuge der Protestbewegung ab Mitte der 1960er Jahren zu signifikanten Änderungen in der Darstellung *weiblicher Figuren* in der Kinder- und Jugendliteratur. Auch von der Frauenbewegung dieser Jahre gingen wichtige Impulse auf

diese Literatur aus. Es kommen *selbstbewusste, protestierende* Mädchen in die Kinder- und Jugendliteratur, die die geschlechtsspezifischen Werte und Normen der Gesellschaft in Frage stellen. Im Jugendbuch rückt vielfach der Verlauf des Erwachsenwerdens und des Selbstfindungsprozesses in den Mittelpunkt. Das Frauenbild wendet sich von der Opferrolle hin zur Frau als handelndes Subjekt. Sexuelle Erfahrungen, Verliebtheit und Liebe erscheinen nun als wichtige Erfahrungen in der Kinder- und Jugendliteratur. Ab den 1980er Jahren tauchen immer häufiger Themen in dieser Literatur auf, die zuvor als Tabuthemen galten, wie Sexualität, Essstörungen oder homosexuelle Liebe. Es kommt u.a. zu einer Integration von phantastischen und realistischen Elementen, die Erzählsituationen werden differenzierter und komplexer. Es kommt eine psychologisierende Erzählweise in die Kinder- und Jugendliteratur, wodurch diese sich der Erzählstruktur der Erwachsenenliteratur annähert. Die Figuren und Handlungskonstellationen der sich in den 1980er Jahren etablierenden Adoleszenzliteratur verhalten sich nicht typisiert, wie dies in den 1970er und 1980er Jahren oft in problemorientierter Jugendliteratur der Fall ist. Die Jugendlichen werden als unverwechselbare Individuen äußerst differenziert und nuanciert dargestellt. Es kommt aber auch in der übrigen Kinder- und Jugendliteratur in den 1980er Jahren zu einer stärkeren Orientierung der Autoren auf die Darstellung der psychischen Innenwelt der *Hauptfiguren*. Es geht mehr und mehr darum, dass die *weibliche Figur* eine weibliche Geschlechtsidentität zu entwickeln, ohne männliche Eigenschaften übernehmen zu müssen oder sie kategorisch abzulehnen. Es treten zunehmend die Emotionen der Figuren in den Mittelpunkt, die auch Hass und Aggression einhalten können, wodurch positive Identifikationsfiguren immer seltener werden.

In der phantastisch abenteuerlichen Erzählung *Miki* (1972) zeichnet Kurt Wölfflin mit der Protagonistin Miki ein *energetisches* Mädchen, das sowohl weiblich als auch männlich konnotierte Stereotypen vertritt. Ähnliche Figuren finden wir auch im Trend in der zeitgenössischen emanzipatorischen und antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur. Die Figur ist spontan, durchweg *aktiv, mutig, positiv* und *praktisch* veranlagt. Die Figur des Vaters ist ihr als *Helferfigur* zur Seite gestellt. Sein Charakter ist mit dem von Haller (2015) beschriebenen ‚alleinerziehenden Vater‘ vergleichbar, der sich oft neben einer *weiblichen Hauptfigur* in der Kinder- und Jugendliteratur findet. Er wird als eine extrem *liebevolle* und *positive* Figur gezeichnet, die eine starke Idealisierung darstellt. In der Erzählung finden wir mit dem Warenhausdieb Schlutz Schludersack auch den negativen Antagonisten zu den positiven Hauptfiguren. In dieser Erzählung zeigt sich sehr deutlich der am Beginn der 1970er Jahre sich abzeichnende Trend, emanzipatorische Elemente und *dominante, selbstbewusst* agierende *weibliche Figuren* in die Kinder- und Jugendliteratur aufzunehmen. Ungewöhnlich bezogen auf die Entwicklung der übrigen Kinder- und Jugendliteratur am Anfang der 1970er

Jahre, in der kinder- und jugendliterarischer Realismus dominierte, ist jedoch, dass Wölfflin in dieser Erzählung phantastische und abenteuerliche Elemente mischt.

Auch in *Miki und die Seeräuber* (1973) ist die weibliche *Hauptfigur* Miki wieder ein *energetisches, selbstbewusstes und mutiges* Mädchen. Ihre Eigenschaften sind wieder ohne Ausnahme positiv. Die Weiblichkeitsdarstellung des *tatkräftigen, dominanten* Mädchens wird am stärksten sichtbar, als Miki auf die Seeräuber trifft. Es gelingt ihr, diese zu bezwingen. Die Stereotypen der sonst in Kinderliteratur häufig als starke und furchteinflößende Männer typisierten Seeräuber von Wölfflin auf diese Weise aufgebrochen. Auch die Eltern sind in ihren Rollen der weiblichen *Hauptfigur* eher bei bzw. untergeordnet. Die Eltern agieren eher als Werkzeug für die Handlung und haben eine ‚Chaufför-Funktion‘. Mikis *Helferfigur* ist ihr Hund, der wie ein *bester Freund* agiert und ihr treu beisteht. Auch in dieser Erzählung ist wieder die Figur des als Bösewicht typisierte Schlutz Schludersack Mikis *Gegenspieler*. Auch ist wieder der am Beginn der 1970er Jahre sich abzeichnende Trend, emanzipatorische Elemente und *dominante, selbstbewusst* agierende *weibliche Figuren* in die Kinder- und Jugendliteratur aufzunehmen, sehr deutlich zu erkennen. Das Verhalten der *Hauptfiguren*, besonders das der starken *Mädchenfigur*, hat ganz im zeitgenössischen Trend liegend auch wieder anarchische und antiautoritäre Züge. Ungewöhnlich bezogen auf die Entwicklung der übrigen Kinder- und Jugendliteratur am Anfang der 1970er Jahre ist wiederum, dass Wölfflin in dieser Erzählung phantastische und abenteuerliche Elemente mischt.

In *Hanne und Andy* (1973) wird die *weibliche Hauptfigur* Hanne als ein Mädchen gezeichnet, das sich entwicklungsstypische Gedanken macht. Hanne wird zunächst als eher herrisch charakterisiert. Unterstützt durch die *Helferfigur* Andy, beginnt sie ihr Verhalten zu verändern, um weiterhin ihren Willen durchgesetzt zu bekommen. Sie ändert nicht ihr Verhalten, nur ihre Strategie. Damit entscheidet sich Wölfflin jedoch ganz klar gegen eine idealisierende und für eine realistische Darstellung des altersspezifischen Verhaltens der Figur. Die Figur der Hanne wird als sehr *aktiv und lösungsorientiert* gezeichnet. Sie tritt als *tatkräftige* und *dominante*, aber auch als *feinfühlig* und *nachdenkliche* Figur, u.a. auch als die *Helferfigur* ihrer *Schwester* Mecky auf. Wölfflin gestaltet mit Hanne also eine sowohl männlich als auch *weiblich konnotierte Figur*. Es ist ein Vater-Kind-Verhältnis erkennbar, in dem der *Vater* sich im Laufe der Handlung dem Typus des ‚*idealen Vaters*‘ annähert. Wieder schildert Wölfflin ein eher nicht autoritäres Erziehungsverhalten. Die männliche *Nebenfigur* Andy tritt der *Protagonistin* als *Helferfigur* zur Seite und erfüllt die Position des bedingungslosen *loyalen Freundes*. Trotz dieser Art der Zuneigung besteht, wie auch bei ähnlichen Figurenkonstellationen in der Kinder- und Jugendliteratur, keine klare Verliebtheit zwischen den beiden Figuren. Mit der *weiblichen Figur* der Susi zeichnet Wölfflin auch die recht typische Rolle der ‚*Tussi*‘, die als Kontrastfigur zur positiven *Protagonistin* als *dumm* und *hinterhältig*, stark auf ihr Äußeres und auf Mode fixiert dargestellt wird. Der Autor

entwirft hier jeweils entgegengesetzte, stereotype Charaktere, die sich entweder nur positiv oder nur negativ verhalten.

In *Safari vor deiner Tür* (1974) nehmen die *weiblichen Figuren* neben der männlichen *Hauptfigur* Markus in der Handlung eine eher untergeordnete, aber dennoch sehr wichtige Rolle ein. Die Verhaltensweisen von Mark und den *weiblichen Figuren* bedingen sich gegenseitig und hinterlassen zwiespältige Eindrücke. Im Laufe der Handlung wird deutlich, dass die weiblichen *Nebenfiguren* Ulli, Jutta und die *Mutter* im Grunde doch positive und stark gezeichnete *weibliche Figuren* sind, was jedoch, bedingt durch die Darstellung aus der Ich-Perspektive des *Bruders* Markus und durch die Geschwisterdynamik, auf den ersten Blick in den Hintergrund tritt.

In *Das Glück hat zwei Gesichter* (1975) wird neben der männlichen *Hauptfigur* des Meik die weibliche *Hauptfigur* Gina von Kurt Wölfflin als ein *selbstbewusstes*, sehr *eigenständiges* Mädchen gezeichnet. Sie ist ein *facettenreiche* Figur. Sie wird als ein *intelligentes* Mädchen geschildert, das zu Beginn Meiks *Selbstbewusstsein* verunsichert. Im Verhalten von Meik wird deutlich, dass sich aus seiner Sicht nicht ‚auf Augenhöhe‘ mit Gina befindet. Diese *weibliche Figur* wird vom Autor im Laufe der Handlung zu einer positiv tragenden *weiblichen Figur* entwickelt, die Meik durch ihren Charakter fördert und zu seiner bedingten Verhaltensänderung beiträgt. Typisch für einen Adoleszenzerzählung wird die Sexualität zwischen den beiden Jugendlichen thematisiert. Sie nähren sich körperlich an, vermeiden jedoch den Liebesakt, weil die weibliche *Hauptfigur* empfindet, sich dafür zunächst noch weiterentwickeln zu müssen. Untypisch für eine Adoleszenzerzählung und eher für ein problemorientiertes Jugendbuch charakteristisch sind die ‚Problemhäufungen‘ und die aufklärerischen, didaktischen Komponenten in diesem Titel. Es dominiert die Außenperspektive, die Sicht der *Protagonisten* auf gesellschaftliche Probleme wie Drogenkonsum, Arbeits- und Schulprobleme etc. über die introspektive Sicht der beiden *Protagonisten*. Mit der Entscheidung, das Buch ohne vollständige Klärung der Probleme und Konflikte zu beenden, übernimmt Kurt Wölfflin hier ganz im zeitgenössischen Trend liegend eine Erzählstrategie der Adoleszenz- und Erwachsenenliteratur und nähert sich damit diesen beiden Literaturen an.

Mit Merry und ihre Oma wird der Handlungsverlauf von *Oma, gib Gas!* (1978) von zwei starken *weiblichen Figuren* dominiert. Die Figur der Oma wird vom Autor als *energisch* und sowohl körperlich als auch geistig fit charakterisiert, als alte Dame die für ihre die weibliche *Hauptfigur* Merry als entschiedene *Helferfigur* auftritt, die eine Charakterdisposition mit stereotyp männlichen, teils männlich-aggressiven Attributen besitzt: Sie ist körperlich, aber auch fast *unverwüstbar* emotional *stark*, *dominant*, *durchsetzungs kräftig* und *eigenständig*. Als vollkommener Kontrast dazu ist ihre Lieblingsbeschäftigung jedoch das als typisch weiblich konnotierte Apfelkuchenbacken für ihren Kater. Hingegen sind bei der

*Mädchenfigur* der Merry altersspezifische plötzliche Schwankungen zwischen *Angst* und *Mut* erkennbar. Sie wird vom Autor aber überwiegend als ein ‚*tapferes Mädchen*‘ charakterisiert, das schwierige Situationen überstehen kann. Der *Mut* der Figur der Merry wächst durch die Handlungen der *Helferfigur* der Oma. Die männliche *Nebenfigur* Appelblum nimmt gegenüber den *weiblichen Figuren* die Position eines bedingungslos *loyalen Freundes* ein. In *Oma, gib Gas!* Finden wir in der Figur des Greymon auch wieder einen ‚*Bösewicht*‘ und damit den Antagonisten zu den positiv charakterisierten *Hauptfiguren* der Handlung. Erkennbar ist der kinder- und jugendliterarische Entwicklungstrend der ausgehenden 1970er Jahre, mit einer Abkehr von realistischer Problemorientierung und Aufklärung hin zur phantastischen Erzählung, dies jedoch verbunden mit dem didaktischen Anliegen, über die drohenden Gefahren durch Technik und totalitäre Regime aufklären zu wollen.

In *Feriensafari* (1981) wird die weibliche *Hauptfigur* Nikol Hollwerwick von Kurt Wölfflin als eine aufgeweckte jugendliche Figur gezeichnet, die in Form von ‚Bewährungen‘ die ‚wirklichen‘ Dinge des Lebens kennengelernt. Der Charakter der von Kurt Wölfflin gezeichneten weiblichen *Hauptfigur* ist in die Dynamiken zwischen den Geschwistern und innerhalb der Familie als Ganzes eingebettet. Der Autor schildert ein authentisches Geschwisterverhältnis. Die Figur der Christine, die älteste der Geschwister, wird als *nachdenklich* und als mit großem *Verantwortungsgefühl* ausgestattet charakterisiert. Die Figuren der Eltern werden von Kurt Wölfflin wiederum als ‚ideale Eltern‘ gezeichnet, die ihren Kindern grundsätzlich freien Raum für deren Ideen und Wünsche geben. Wie die weibliche *Hauptfigur* in *Kurt Micha und Schwarzer Wolf* (1987) durchlebt Nikol in *Feriensafari* ein Probehandeln, um nach Abschluss des Probehandelns schließlich die Bewährung zu bestehen und in die Realität des Erwachsenenlebens einzutreten. Damit wird die *Protagonistin* Nikol vom Autor wiederum als eine in der Kinder- und Jugendliteratur seit den 1970er Jahren im Zuge der Emanzipationsbestrebungen ‚typische‘ *starke* und *selbstbewusste* weibliche *Hauptfigur* gezeichnet, die nach Bewährung, Selbsterprobung, Verantwortung und Selbständigkeit strebt. Sehr schwach sind jedoch wiederum die in der seit dem Ende der 1970er Jahre in der Jugend- und Adoleszenzliteratur immer stärker wahrnehmbare Introspektion der männlichen und weiblichen *Hauptfiguren* und deren Auseinandersetzungen mit Pubertäts- und Adoleszenzproblematiken in *Feriensafari* erkennbar. Hingegen liegt die Sehnsucht der *Protagonistin* nach der unberührten Wildnis voll im Trend der Beginnenden 1980er Jahre, der nach den enttäuschten Emanzipationshoffnungen eine Phase einer gewissen literarischen Restauration zeigt.

Die in *Der Chef ist die Oma* (1986) charakterisierte weibliche *Hauptfigur* Merry agiert entsprechend ihrer in *Oma, gib Gas!* (1978) durchlaufenen Persönlichkeitsentwicklung von Beginn an selbstständiger. Merrys *Großmutter* ist als weibliche *Helferfigur* die rettende Instanz im Hintergrund. Die Figur der Oma ist aber auch in diesem Band als eine rein positiv

besetzte Figur typisiert, die stets als emotional nahezu ‚unverwüstbar‘ erscheint. Die männliche Figur des Appelblums nimmt auch in dieser Erzählung gegenüber den weiblichen Figuren wieder die Position eines bedingungslos loyalen Freundes ein. Auch in *Der Chef ist die Oma* erweist sich die Figur des Greymon wieder als der wahre, stark negativ typisierte Antagonist zu den positiv charakterisierten Hauptfiguren. Die Nebenfigur Harry wird von Kurt Wölfflin in klar erkennbar didaktischer Absicht als eine tendenziell negative männliche Figur mit übermütigem Charakter gezeichnet. Erkennbar ist in *Der Chef ist die Oma* noch der aus den ausgehenden 1970er Jahre ‚nachklappernde‘ kinder- und jugendliterarische Entwicklungstrend der Abkehr von realistischer Problemorientierung und Aufklärung hin zur phantastischen Erzählung. Im zeitgenössischen Entwicklungstrend liegt jedoch *Der Chef ist die Oma* Mitte der 1980er Jahre im Bestreben des Autors, mit didaktischer Absicht auf Umweltprobleme und negative Entwicklungen der Technik zu reagieren.

*Micha und Schwarzer Wolf* (1987) erzählt die Zeit der Protagonistin kurz vor ihrer Pubertät mit den in dieser Entwicklungsphase häufig auftretenden Konfliktsituationen. Die weibliche Hauptfigur Micha macht sich die entwicklungstypischen Gedanken eines Kindes, das im Übergang zum Jugendlichen ist. Eine der Nebenfiguren ist Martin, die zum einen der weiblichen Hauptfigur als bedingungslos loyaler Freund zur Seite steht, aber auch ihre Helferfigur ist. Martin hilft Micha mit vollem Körpereinsatz. Über die Freundschaft hinaus entwickelt sich jedoch typischerweise keine Verliebtheit. Hier findet sich in der weiblichen Nebenfigur Susi Schnikowitz wieder die ‚Tussi-Rolle‘. Sie wird vom Autor als Antagonistin zur positiv typisierten weiblichen Hauptfigur der Erzählung gezeichnet. Eine weiteren weibliche Nebenfigur, Eva, hat für den Autor ganz offenbar die Funktion, ihr unharmonisches Familienverhältnis als starken Kontrast zu Michas eigener Familie zu schildern, um das positive Bild der Herkunftsfamilie der weiblichen Hauptfigur noch zu verstärken. Die Eltern der Protagonistin werden auch hier von Kurt Wölfflin wieder als ‚ideale Eltern‘ gezeichnet, die ihre Kinder gemäßigt antiautoritär erziehen und sich stets umsorgend verhalten. In *Micha und Schwarzer Wolf* werden die traditionellen Rollenbilder auch wieder dadurch aufgebrochen, dass Kurt Wölfflin die weibliche Protagonistin mit Attributen ausstattet, die früher als stereotyp männlich galten. Der Titel liegt im Trend der psychologisierenden problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur der 1980er Jahre, die eine Sicht auf die Introspektionen der Hauptfigur ermöglicht. Er schließt auch an Entwicklungstendenzen der Adoleszenzliteratur der 1980er Jahre an, in der die didaktische und aufklärerische Absicht zugunsten einer umfassenden Sinnorientierung in den Hintergrund tritt. Wiederum ‚nachklappernd‘ und eher typisch für ein problemorientiertes Kinderbuch der 1970er Jahre die auffälligen ‚Problemhäufungen‘ in *Micha und Schwarzer Wolf*.

Eine Veränderung der weiblichen Figuren ist in der Literatur Kurt Wölfflins im Laufe der Werkentwicklung des Untersuchungszeitraums erkennbar. Sie verläuft tatsächlich, wie vermutet, relativ parallel zur Entwicklung weiblicher *Hauptfiguren* in der Kinder- und Jugendliteratur der 1970er und 1980er Jahren. Es gibt jedoch einige auffällige Besonderheiten.

In allen Titeln finden sich *dominante, selbstbewusst* agierende weibliche Haupt- und / oder *Nebenfiguren*, die sich ähnlich auch im Trend der zeitgenössischen emanzipatorischen, antiautoritären und auch problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur finden. Stets stellt der Autor seiner weiblichen *Hauptfigur* eine mal weibliche Mal männliche *Helferfigur* zur Seite, die mal die Oma, mal der *Vater*, mal der (*beste*) *Freund* ist. In den Büchern Kurt Wölfflins finden wir auch immer den negativen Antagonisten zu den positiven *Hauptfiguren*.

In zwei Titeln, in *Hanne und Andy* (1973) und *Micha und Schwarzer Wolf* (1987), zeichnet Wölfflin mit *weiblichen Figur* auch die recht typische Rolle der ‚*Tussi*‘, die als Kontrastfigur zur positiven *Protagonistin* als einfältig und modebewusst negativ typisiert wird. Diese ‚*Tussi*‘-*Figur* soll mutmaßlich durch ihre stereotype Charakterisierung die positiven charakterlichen Eigenschaften der starken und emanzipierten *weiblichen Hauptfigur* noch starker hervortreten lassen.

Es ist häufig in seinen Büchern ein Vater- bzw. Eltern-Kind-Verhältnis erkennbar, in dem der *Vater* bzw. die Eltern, wenn sie dies nicht von Beginn der Geschichte an bereits sind, sich im Laufe der Handlung dem Typus des ‚idealen Vaters‘ bzw. der ‚idealen Eltern‘ annähert. Immer wieder schildert Wölfflin in seiner Literatur ein eher nicht autoritäres, gewährendes Erziehungsverhalten. Diesen ‚Idealtypen‘ wird häufig als starker Kontrast der Typus des vollkommen ‚unidealen‘ Elternhauses entgegengesetzt.

Auffällig sind auch die ‚Problemhäufungen‘ und die aufklärerischen, didaktischen Komponenten in jenen Titeln, die Kurt Wölfflin so gestaltet, dass sie sich in einigen erzählerischen Elementen der zeitgenössischen Adoleszenzliteratur annähern, wie in *Das Glück hat zwei Gesichter* (1975) und in *Micha und Schwarzer Wolf* (1987).

Eine Besonderheit der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins ist, dass er anders als im Trend der übrigen Kinder- und Jugendliteratur ab Anfang der 1970er Jahre, in der kinder- und jugendliterarischer Realismus dominierte, phantastische und abenteuerliche, manchmal auch märchenhafte Elemente mischt. Es ist in den 1980er Jahren in seinen Titeln eine Art ‚Nachklappern‘ der ab den ausgehenden 1970er Jahren im kinder- und jugendliterarischen Entwicklungstrend erkennbaren Abkehr von realistischer Problemorientierung und Aufklärung hin zur phantastischen Erzählung erkennbar. Im zeitgenössischen Entwicklungstrend liegt jedoch in den 1980er Jahre das Bestreben Kurt Wölfflins, mit didaktischer Absicht auf Umweltprobleme und negative Entwicklungen der Technik zu reagieren.



Abschließend soll nun charakterisiert werden, in wieweit sich die *weiblichen Figuren* von Titel zu Titel verändert haben. Die Frage ist also, welches sind die signifikanten Unterschiede, inwieweit ändern sich die weiblichen Figuren, und zwar auch im Verhältnis zu den männlichen? Es zeigt sich dabei, dass diese Veränderungen der *weiblichen Figuren* stark durch die Wahl einer entweder phantastischen oder realistischen Erzählperspektive bestimmt werden.

Dabei soll auch näher auf die *Nebenfiguren* eingegangen werden. Denn wie sich gezeigt hat, sind die weiblichen Figuren in den Büchern Wölfflins, und zwar sowohl in denen mit phantastisch-abenteuerlicher wie auch in denen mit realistischer Orientierung, überwiegend bezogen auf eine männliche Figur, die eine *Helferfigur* verkörpert. In dem Sinne kann weiter herausarbeitet werden, wie sich die Hilfefunktion dieser Figuren verändert. Ein gutes Beispiel dafür ist in dem Fall Mikis Vater in *Miki* (1972) im Vergleich zur Vaterfigur in *Safari vor deiner Tür* (1974). Diese Vaterfiguren haben jeweils andere Qualitäten. Mikis Vater ist derjenige, der seiner Tochter eine Art magischen Raum schafft, der Titel hat dementsprechend sehr ausgeprägt fantastische Züge; während dies in *Safari vor deiner Tür* (1974) nicht mehr der Fall ist. Hier sind also keine fantastischen Züge erkennbar sondern nur noch abenteuerliche.

Auch auffällig ist im Vergleich der Titel des Untersuchungszeitraums die Entwicklung von phantastisch abenteuerlichen hin zu einer realistischen Orientierung der Handlung zwischen einerseits *Miki* (1972) und *Miki und die Seeräuber* (1973) sowie *Oma, gib Gas!* (1978) und *Der Chef ist die Oma* (1986), in denen die *weiblichen Figuren* emanzipatorische Züge aufweisen und klare abenteuerliche und fantastische Elemente vorherrschen, und andererseits den Titeln *Micha und Schwarzer Wolf* (1987), *Safari vor deiner Tür* (1974) und *Feriensafari* (1981), in denen ein realistisches Probehandeln durch die verschiedenen Abenteuer geschildert wird. Nach diesem Abschluss des Probehandelns steht schließlich stets die *realistische* Bewährung an, damit die *weibliche Figur* in die Realität des Erwachsenenlebens treten kann. Dies ist der Fall bei der Figur Nikol in *Feriensafari* (1981), Mark in *Safari vor deiner Tür* (1974) so wie bei Micha in *Micha und Schwarzer Wolf* (1987), die dabei ist, sich zu einer selbständig denkenden weiblichen Jugendlichen zu entwickeln. Denn Micha schlüpft sozusagen entwicklungstypisch in abenteuerliche Figuren hinein und tagträumt abenteuerliche Situationen und Orte, die ihr im eigenem ‚Schonraum‘ ein Erproben ihres eigenen Rollenhandelns ermöglichen können. In den Titeln *Miki* (1972) und *Oma, gib Gas!* (1978) ist eine Differenz insofern erkennbar, als dass sie stärker unterstützt werden von ihren *Helferfiguren* als in den darauffolgenden Büchern *Miki und die Seeräuber* (1973) und *Der Chef ist die Oma* (1986).

Dabei sind auch die ‚Problemhäufungen‘ und die aufklärerischen, didaktischen Komponenten in den jeweiligen Titeln erkennbar, die Wölfflin so gestaltet, dass sie sich in

einigen erzählerischen Elementen der zeitgenössischen Adoleszenzliteratur annähern, wie in *Das Glück hat zwei Gesichter* (1975) und in *Micha und Schwarzer Wolf* (1987).

Insgesamt kann man festhalten, dass die *weiblichen Figuren* eine Entwicklung durchlaufen, die sich von dem magischen Raum, die ihre *Nebenfiguren* ihnen bieten, bis hin zur Problemorientierung und klaren didaktischen Wirkabsichten Wölfflins erstrecken, wo den *weiblichen Figuren* ein Probehandeln in einem Schonraum ermöglicht wird, um nach der Bewährung in das Jugendalter oder sogar in das Erwachsenenleben einzutreten. Eine Besonderheit weisen dabei aber wiederum *Oma, gib Gas!* (1978) und *Der Chef ist die Oma* (1986) auf, in denen sich die *weiblichen Figuren* auch eher in einem magischen Raum befinden, sowie in *Miki* (1972) und *Miki und die Seeräuber* (1973). Dazwischen folgen allerdings Titel Wölfflins, bei denen das Probehandeln im Mittelpunkt steht. D.h. Wölfflin hat abwechselnd Titel mit diesen beiden genannten Orientierungen geschrieben. Gemeinsam für alle Bücher sind wiederum die emanzipatorischen Züge.

## Literaturverzeichnis

### 1. Primärliteratur

- Wölfflin, Kurt (1972): Miki, Ueberreuter: Wien.
- Wölfflin, Kurt (1973): Miki und die Seeräuber, Ueberreuter: Wien.
- Wölfflin, Kurt (1973): Hanne und Andy, Ueberreuter: Wien, Heidelberg.
- Wölfflin, Kurt (1974): Safari vor deiner Tür, Ueberreuter: Wien, Heidelberg.
- Wölfflin, Kurt (1975): Das Glück hat zwei Gesichter, Styra: Graz, Wien, Köln.
- Wölfflin, Kurt (1978): Oma, gib Gas! Jugend und Volk: Wien, München.
- Wölfflin, Kurt (1981): Feriensafari. Abenteuer zu Wasser und zu Lande, Ueberreuter: Wien, Heidelberg.
- Wölfflin, Kurt (1986): Der Chef ist die Oma, Jugend und Volk: Wien, München.
- Wölfflin, Kurt (1987): Micha und Schwarzer Wolf, Jugend und Volk: Wien, München.

### 2. Sekundärliteratur

- Baltes-Löhr, Christel (2017): Die Figur des Kontinuums als Analyseraster für Geschlecht in Literatur, Alltag und Geschichte – ein Versuch. In: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der deutschen Kultur, Literatur und Sprache. Hrsg. Puchianu, Carmen Elisabeth. Department für Literatur- und Kulturwissenschaft der Philologischen Fakultät, Kronstadt/Braşov.
- Cordes, Melanie (2011): Weibliche Adoleszenz? Die Entwicklungswege von Protagonistinnen in Romanen um 1900 - "Aus guter Familie" von Gabriele Reuter und "Ellen Olestjerne" von Franziska Gräfin zu Reventlow. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. Carsten Gansel/Pawel Zimniak. Heidelberg: Winter. S. 311-327.
- Ewers, Hans-Heino (1989): Zwischen Problemliteratur und Adoleszenzroman. Aktuelle Tendenzen der Belletristik für Jugendliche und junge Erwachsene. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur, H. 2/1989, S. 4-23.
- Gärtner, Iris (2014): Gesellschaftliche Bilder und Geschlechterkonstruktionen in zeitgenössischen Kinderbüchern. Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Fakultät für Kulturwissenschaften.
- Grenz, Dagmar (Hrsg., 2010): Kinder- und Jugendliteratur – Theorie, Geschichte, Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider 2010.
- Grenz, Dagmar/Wilkending, Gisela (Hrsg., 1997): Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Weinheim/München: Juventa.
- Grenz, Dagmar (2011): Männerbilder und weibliche Adoleszenzfantasien. Sexualität, Liebe und Geschlechterbeziehungen in der deutschen Mädchenliteratur von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von

- Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. Carsten Gansel/Pawel Zimniak. Heidelberg: Winter. S. 353-382.
- Grigat, Marika (2009): Rollenbilder in Bilderbüchern – Welche Geschlechterstereotype transportieren Bilderbücher? Hochschule Neubrandenburg. Bachelorarbeit.
- Haller, Karin (2015): Geschlechterbilder in der Kinderliteratur dargestellt anhand einer Stichprobe von 24 Titeln aus der deutschsprachigen Produktion 2013 / 2014. Institut für Jugendliteratur.
- Jacobi, Sibylle (2013): Rollenbilder in zwei Mädchenbuchreihen des 20. Jahrhunderts - eine vergleichende ideologiekritische Analyse. Fakultät I – Bildungs- und Sozialwissenschaften Institut für Pädagogik. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. (<http://oops.uni-oldenburg.de/2340/1/jacrol13.pdf>)
- Janschitz, Gerlinde (2014): Geschlechterwissen in Kinderliteratur – Zur Geschlechterdarstellung in vom Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis ausgezeichneten Kinderbüchern von 1963 – 2014.
- Klaue, Magnus (2018): Das liquidierte Tribschicksal – mit Magnus Klaue. Bahamas. <http://redaktion-bahamas.org/aktuell/2018/07/06/das-liquidierte-triebschicksal/> (Letzter Zugriff: 02.08.2018)
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinderliteratur, Kanon und literarische Wertung. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2003.
- Luginger, Theresa (2009): Kurt Wölfflin. (Seminararbeit aus Deutsch), o.O. (Studentischer Leistungsnachweis).
- Meyn-Schwarze, Christian (o.J.): Besprechung aus der Papa-Liste - Lesetipps für Väter und Großväter. Kopie aus dem Nachlass Kurt Wölfflins ohne Angabe von Ort und Jahr [Zu Kurt Wölfflins *Miki* (1972); vermutlich nach 2000].
- Ristola, Hanna (2015): „So sind Kinder nun mal“ Die Darstellung von Familie und Familialen Geschlechterstereotypen in in Kirsten Boies *Wir Kinder aus dem Möwenweg*, Universität Tampere, Fachbereich Sprach-, Translations- und Literaturwissenschaften.
- Röpcke, Julia (2016): Analyse der abenteuerlichen Elemente in der Kinder- und Jugendliteratur Kurt Wölfflins 1972 bis 1992, C-uppsats Tyska, Uppsala universitet.
- Weinkauff, Gina (2006): Ent-Fernungen. Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. Bd. 1., Fremdwahrnehmung. Zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. Mit einem Vorw. v. Ulrich Nassen. München.
- Weixelbaumer, Ingrid (1999): Gedenkabend des Literaturhauses Salzburg am 13. März 1999, Salzburg. [für Kurt Wölfflin] (Unveröffentlichte Rede)
- Wölflingseder, Monika (1985): Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur. Besprechung anhand von zehn ausgewählten Werken, Pädagogische Akademie Salzburg (Studentischer Leistungsnachweis).
- Wortmann, Christina (2007): Der Wandel von Leitbildern in der Mädchenliteratur. Mythos-Magazin. Erklärende Hermeneutik Kognitive Hermeneutik Studentisches Forum.