

Angst: Lust und Schrecken in der Kinder- und Jugendliteratur

Von Ute Dettmar

„Das Lesen eines Gruselbuchs ist wie eine Fahrt mit der Achterbahn: Kinder haben gerne Angst, wenn sie wissen, was sie erwartet; sie wissen, dass sie unterwegs fürchterlich schreien werden, aber sie wissen auch, dass sie am Ende der Fahrt wieder sicher am Boden ankommen werden.“¹ So beschreibt der häufig als Steven King für Kinder titulierte US-amerikanische Erfolgsschriftsteller R.L. Stine die kathartische Lust am kinderliterarisch evozierten Schrecken. Nicht nur seine Horrorserien tragen dazu bei, dass dieses Vergnügen so schnell kein Ende nimmt. In keinem anderen Literaturbereich ist das Sortiment des Schauerlichen wohl vielfältiger als in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur: vom Bilderbuch mit seinen unzähligen Monstern bis hin zur Fantasy, die sich seit Jahren als Aufmarschgebiet der Untoten, der Zombies, Werwölfe und Vampire etabliert hat. Die Dämonen sind allerdings nicht nur in der fantastischen Literatur in all ihren Spielarten gegenwärtig; die Macht, die Ängste über uns erhalten und die Fragen danach, wie wir ihnen begegnen (können), sind auch ein wiederkehrendes Thema in realistischen Texten für Kinder und Jugendliche. Insofern lohnt sich ein differenzierender Blick auf die Formen und Funktionen von Bildern und Texten, die uns in der Fiktion mit dem konfrontieren, was wir im Leben fürchten. Ich möchte in meinem Beitrag entsprechend unterschiedliche Genres, Gestaltungen und Lesarten in ihren kulturellen und literarischen Kontexten diskutieren. Ausgangspunkt sind einige Überlegungen zum Monströsen im Bilderbuch und im kinderliterarischen Horrorkabinett, um im zweiten Teil der Thematisierung von Angst in realistischen Formen nachzugehen.

Wenn Kinder zu Monstern werden

Dass es Spass machen kann, anderen einen Schrecken einzujagen, ist eine Erfahrung, die man bereits in jungen Jahren machen kann. Zahlreiche Bilderbücher nehmen diese Vorstellung auf und erzählen davon, dass Kinder sich in furchterregende Monster verwandeln. Maurice Sendaks Klassiker *Wo die wilden Kerle wohnen*² hat solchen Metamorphosen eindrucksvoll und wirkmächtig den Weg bereitet. Sein zum Klassiker gewordenes Bilderbuch erzählt nicht nur von der Lust, das Monster rauszulassen, sondern stellt die Verwandlung auch in einen psychologischen Zusammenhang: Max, der von der Mutter ohne Essen ins Bett geschickt wurde, weil er allzu unbeherrscht war, wandert aus ins Land der wilden Kerle; als König der Monster hat er nun das Sagen, jetzt kann er befehlen und seine Untergebenen ohne Essen ins Bett schicken. Das Reich der Fiktion erscheint so als ein Kompensationsraum, in dem Kränkungen, Ängste und Frustrationen verarbeitet, auch Macht- und Rache-

¹ Stine 1996, Klappentext.

² Im amerikanischen Original erschien *Where the Wild Things Are* 1963.

phantasien ausgelebt werden können. Nicht zufällig also sind es die Kleinen, die in neuer Gestalt und Grösse andere in Angst versetzen und so die in der Realität herrschenden Machtverhältnisse umkehren. So wird die literarische Welt zu einem Freiraum für Verwandlungen; die Figur des Monsters ist in ihrem Identifikationspotential dem kindlichen Rollenspiel vergleichbar: „Ängstliche Kinder“, so beschreibt Finger aus psychologischer Perspektive die Lust an der spielerischen Metamorphose in Monster, „probieren nebenbei aus, wie es ist, anders zu sein. Sie verhalten sich mutig und fordernd und tun vieles, was sie in Wirklichkeit nie wagen würden.“³ Von einer solchen Verwandlung und ihren Folgen erzählt Maja Bohns *Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege*⁴. Ganz klein, wie es in seinem Namen bereits anklingt, fühlt sich Herr Fliege: Er „war so unscheinbar, so winzig und so mickrig, dass man ihn ständig übersah, drum wurde er ganz knickrig“⁵. Er leidet sichtlich an der Missachtung, droht fast daran zu Grunde zu gehen – bis er beschliesst, sein Leben zu ändern und fortan, „nach Höh’rem [zu] streben“⁶. Um an Grösse zu gewinnen, verschlingt er in der Folge alles, was ihm vor die Zähne kommt; bei seiner Jagd nach Essbarem wird er immer dicker und monströser, verschont weder Mensch noch Umwelt, verschlingt Fräulein Lieblich, ganze Strassenzüge und zuletzt sogar die Sonne und kreist fortan nur noch um sich selbst: „Er frisst sich durch die ganze Stadt und denkt sich insgeheim: ‚Ich fühle mich wie Goliath. Jetzt bin ich mächtig, jetzt darf ich’s sein.‘“⁷ Doch entkommt er, und das ist die tragikomische Pointe der Geschichte, seinem Schicksal so nicht: Nachdem er die ganze Welt verschlungen hat, ist er zwar von gewaltiger Grösse, doch allein, wie zuvor – ein Glück, dass Ilse Blümelein, die er übersah, weil sie so winzig war, ihn am Ende vor sich selbst rettet, die Verschlungenen befreit und mit dem wieder zu Normalgrösse geschrumpften Herrn Fliege zusammen das Glück im Kleinen findet. In grotesk-komischer Form wird die Spirale von Kränkung und Kompensation, von Angst, die Aggression erzeugt, nachgezeichnet, bis schliesslich die Macht der Liebe siegt (vgl. Abb. 1).

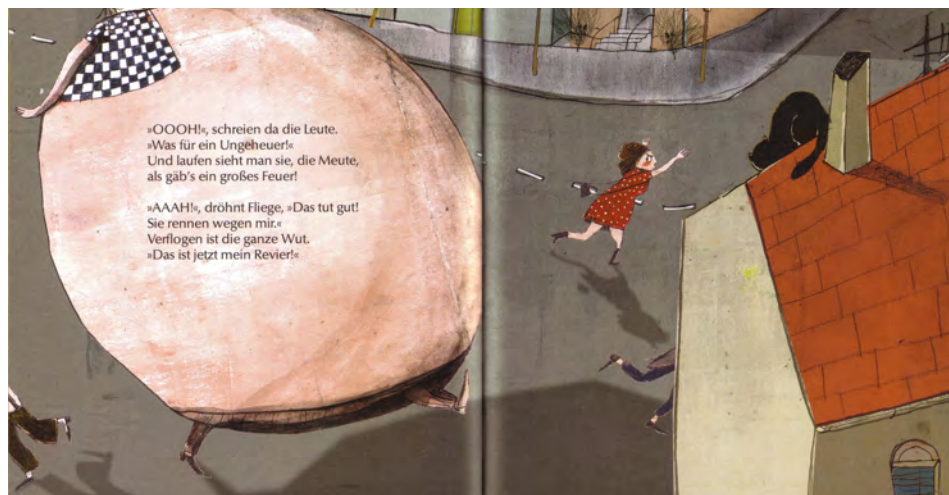


Abb. 1: Maja Bohn: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege (2006)

³ Finger 2012, 15.

⁴ Bohn 2006.

⁵ Bohn 2006, o.S.

⁶ Bohn 2006, o.S.

⁷ Bohn 2006, o.S.

Das Bilderbuch gibt so nicht nur Grössen- und Rachephantasien Raum, es zeigt auch, dass diese, wenn sie ins Unermessliche wachsen, (selbst-)zerstörerische Züge annehmen können. Das ‚Unbehagen in der Kultur‘ (Freud), das sich in der Identifikation mit den Schreckgestalten aufbrechen lässt, erweist sich als Kehrseite der Angst vor dem Rückfall in vorzivilisatorische Zeiten, in denen das Monster in uns oder anderen übermächtig wird. In diesem Spannungsfeld von archaischer Wildheit und domestizierender Zivilisation bewegen sich zahlreiche kinderliterarische Monstergeschichten.⁸ So muss der junge Dexter Bexley zunächst um sein Leben fürchten als plötzlich der grosse blaue Grobian seinen Weg kreuzt. Mit Melone und Schal mit zivilisatorischen Attributen getarnt, verhält er sich ganz und gar nicht gentlemanlike: Er droht Dexter zu verschlingen. Ein Vorhaben, das durch allerlei Ablenkungsmanöver und Aktivitäten zunächst sublimiert und aufgeschoben, am Ende ganz aufgehoben wird. Aus Gründen der Selbsterhaltung wie der Gesellschaftsfähigkeit wird der Grobian, der unter der zivilisatorischen Schicht schlummert, hier am Ende domestiziert. Dexter und der Grobian werden dicke Freunde und dieses versöhnliche Ende lässt sich als Bild einer gelungenen Integration von Geist und Gier verstehen. So löst sich hier nicht nur ein entwicklungspsychologischer, sondern ein kultureller Grundkonflikt, den die Monstergeschichten zwischen Fressen und Gefressen werden, zwischen der Lust am Wilden und der Angst vor dem übermächtigen Trieben in grotesk-komischer Form ins Bild setzen und damit objektivieren. Mit der Figur des Grobians spielt der Text zugleich auf ältere (kinder)literarische Traditionen an, die in anderen pädagogischen Kontexten stehen. Das Monster als Bild mangelnder Selbstbeherrschung fungierte Jahrhunderte lang als warnendes Beispiel, das nicht auf Identifikation, sondern auf Abschreckung setzt: Figuren wie der Grobian, die sich mit ihrem unzivilisierten Verhalten aus der Gesellschaft der Vernünftigen ausschliessen, dienten als Schreckbilder, die in erzieherischer Absicht bewusst Angst- und Peinlichkeitsgefühle ansprechen wollten. Sie führen in pädagogischer Absicht vor, wohin der Kontrollverlust führt, um Kinder zur Selbstbeherrschung zu erziehen.⁹ Dass sich hinter solchen Schreckbildern kulturelle Ängste der Erwachsenen vor dem wilden Kind verbergen, das ausser Kontrolle zu geraten droht und die Zivilisation, die bürgerlichen Wertvorstellungen in Gefahr bringt, zeigt ein Text von Christine Nöstlinger. Er stammt aus der Frühphase kindlicher Monstrosität, aus den 1970er Jahren. *Das Leben der Tomanis* erzählt davon, wie die beiden Meiertöchter Luise und Liese, die eben noch als ausserordentlich brave Mädchen Musterbeispiele gelungener Erziehung darstellten, sich unversehens zum Schrecken ihrer Eltern und Nachbarn in „grausliche Monster“¹⁰ verwandeln. Als „runde, struppige, zwetschenblaue“¹¹ Wesen tun sie seither nur noch, was ihnen Spass macht. Der Ausbruch aus der Normalität kollidiert in der Folge allerdings mit den Erwartungen der Nachbarn, die mit offener Feindseligkeit auf die fremd gewordenen Kinder reagieren. Am Ende bleibt ihnen nur die Flucht: Gemeinsam mit den Eltern, die sich zwischenzeitlich aus Solidarität mit ihren Töchtern ebenfalls in Monster verwandelt haben, macht sich die Familie auf den Weg zu den sagenumwobenen Tomani-Inseln, das Geisterschiff verschwindet im letzten Bild aus dem Blickfeld des Betrachters. Die fantastische Geschichte entwickelt sich so zur gesellschaftskritischen Allegorie: Ein Lehrstück über den gesellschaftlichen Umgang mit dem Kind als Figur des unheimlichen Anderen, das Angst macht und Abwehrreflexe provoziert, obwohl an ihm doch gar nichts Schreckliches ist: Die Tomani-Monster wollen nur spielen. Mit der sozialkritischen Tendenz und dem antiautoritären

⁸ Vgl. hierzu auch Dettmar 2009.

⁹ Vgl. zur kinderliterarisch fortgeschriebenen Tradition des Grobianismus Lypp 2000b und Oetken 2012.

¹⁰ Nöstlinger 1989, o.S.

¹¹ Nöstlinger 1989, o.S.

Gestus – im Monster zeichnet sich unverkennbar ein Kindheitsideal ab, wird das befreite, entfesselte, sich austobende Kind bzw. in bewusster Opposition zu vorherrschenden Genderkonstruktionen das wilde Mädchen gestaltet – ist der Text selbst ein Kind der 1970er Jahre. Solche Vorstellungen, die in den aktuellen Monstergeschichten weit verbreitet sind, mussten sich gegen andersgeartete Kindheitsbilder und Erziehungsvorstellungen erst durchsetzen.

Kinder brauchen Monster

Mit den in diesen Kontexten gewonnenen ästhetischen Freiräumen kann das Monster in unterschiedlicher Gestalt als Projektionsfigur fungieren: In der Identifikation mit dem Monster kann sich Schwäche in Stärke, Angst in Schrecken verwandeln. Im Bild des kinderfressenden Monsters kann aber auch die Angst vor den Anderen, die uns bedrohen, Gestalt annehmen. In psychologischer Perspektive lassen sich auch diese angstbesetzten Figuren des Fremden als Objektivationen eigener Anteile verstehen, als Abbilder der inneren Dämonen, die uns verfolgen, uns zu verschlingen drohen. So gesehen fürchten wir, was wir kennen, aber verdrängen, weil es uns zu nahe geht – nicht zufällig sind die Monster im Bilderbuch oftmals regressive, kindlich-egozentrische Triebwesen, verfressene Gierschlünde in grotesk-komischer Deformation¹², während ihre älteren Geschwister, die in der Jugendliteratur ihr Unwesen treibenden triebgesteuerten Blutsauger, deutlich erotisch konnotierte Gelüste verfolgen.

Im Bilderbuch kommt es mit Rücksicht auf die Leser und Leserinnen bei der Begegnung mit Monstern in der Regel nicht zum Äussersten, Killerbestien treten hier nicht in Erscheinung. Erzählt wird vielmehr häufig von der Bändigung, der Zähmung oder Bezwingung des Monsters; die Angstvision wird so in spielerisch-entlastender Funktion aufgelöst. Die Monster werden zurechtgestutzt oder erweisen sich aus der Nähe betrachtet als Scheinriesen. Auch die Überzeichnung der Figuren ist ein kinderliterarisch verbreitetes Stilmittel, dem Grauen zu begegnen; in grotesk-komisch Zuspitzung wird die Angst vor den Monstern genommen oder in ihr Gegenteil verkehrt. Die exzentrischen Gestalten, die im Bilderbuch ihre Auftritte haben, sind entsprechend ambivalent gezeichnet, oftmals fürchterlich-komisch, so dass sich der Schrecken im Lachen, in befreiender Komik lösen kann.¹³ Paul von Loon, ein weiterer Meister des kinderliterarischen Horrors, spricht mit Blick auf die Verbindung von Grusel und Humor vom „grumor“, um diese spezifisch kinderliterarische Auflösung in der entlastenden komischen Pointe auf den Punkt zu bringen.¹⁴ Solche Pointen haben nicht zuletzt mit den ermutigenden Funktionen zu tun, die der Kinderliteratur in psychologischer Absicht zugeschrieben werden. So werden einerseits Monster in komischer Form entmachtet, andererseits werden auch die Kinderfiguren in den Bildgeschichten stark (gemacht), damit die Monster und d.h. die

¹² Die Kinderliteraturwissenschaftlerin Maria Lypp hat mit Blick auf solche und artverwandte Gestalten auf den karnevalesken Charakter der Kinderliteratur hingewiesen (Lypp 2000a, 2000b). In der Kinderliteratur bleiben, so argumentiert sie im Anschluss an den russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin, Elemente der populären Lachkultur präsent, die vom Ernst der Hochkultur weithin zurückgedrängt wurde. In den Masken der Monster wird die Entfesselung des Leiblichen, die Entmachtung der Autoritäten, die Umkehrung von Hierarchien, auch der von Kopf und Körper ausgestaltet, die in der verkehrten Welt des Karnevals fröhliche, rauschhafte Urstände feiert. Ordnungssinn, Sauberkeit, Selbstbeherrschung – diese auch kinderliterarisch vermittelten Forderungen der Zivilisation sind unter Ungeheuern weitgehend ausser Kraft gesetzt.

¹³ Vgl. hierzu Lypp 2000a.

¹⁴ Vgl. Pronk 2006.

Angst bezwingbar scheint. *Keine Angst vor Ungeheuern* heisst es entsprechend programmatisch in Chris Wormells Bildgeschichte über einen Jungen, der eine märchenhafte Karriere vom verlachten Dummling zum Helden macht.¹⁵ Er tritt dem Monster, das das ganze Dorf in Angst und Schrecken versetzt, entgegen und besiegt nicht nur die eigene Furcht, sondern erkennt im ausgestossenen Monster auch einen Leidensgenossen, den er sich zum Freund macht. Die Geschichte macht in Handlung und Figurengestaltung die Nähe zum Märchen deutlich, das in seinen symbolischen Verdichtungen, seit jeher die Konfrontation mit dem Furchterregenden, den dunklen Mächten inszeniert. Auf die psychologischen Funktionen einer solchen Konfrontation auch mit den eigenen inneren Ängsten hat der Kinderpsychologe Bruno Bettelheim aufmerksam gemacht; Gerard Jones knüpft mit seiner Studie *Kinder brauchen Monster*¹⁶ an diese Analyse an: Er sieht in den Auftritten der Schreckgestalten eine Möglichkeit, sich in der Phantasie mit Ängsten und Aggressionen auseinanderzusetzen.

Postmoderne Spielarten

Ängste, auch das zeigt die wiederkehrende Figur des Monsters, sind menschlich, sie gehören zum Leben und die, die vermeintlich keine Furcht kennen, stehen manchmal selbst auf wackligen Füßen. So können die von Manuela Olten ins Bild gesetzten *echte(n) Kerle*¹⁷, die sich gerade noch einen Spass daraus gemacht haben, die Mädchen mit schrecklichen Geschichten in Angst und Schrecken zu versetzen, ihren Triumph nicht allzu lange geniessen: Von ihren eigenen Geschichten eingeschüchtert, sind sie es am Ende, die sich aus Angst vor den Monstern mit Kuscheltieren trösten müssen. Das Spiel mit der Angst ist hier auch ein Spiel mit den traditionellen Attribuierungen von vermeintlich mädchenhafter Ängstlichkeit und männlicher Furchtlosigkeit. Drvenkars und Baltscheits *Zarah* führt uns dagegen ein starkes Mädchen vor, das mit den Monstern auf Du ist – dieses Geheimnis offenbart sich allerdings erst in der Schlusspointe. Zuvor ziehen all die schaurigen Gestalten und miesen Schurken, die die fiesen Mädchen genüsslich ausmalen, um Zarah Angst einzujagen, an uns vorbei: Der „Erdteufel Lappowick“, der sein Opfer in die tiefste Hölle verschleppt, „und dann MUSST du für ihn PUTZEN und KOCHEN und SCHRUMPELST ein wie eine alte Kartoffel, weil es da unten SOOO heiß ist“, der „Lindwurm Raskoff“, der „seinen Körper um dich herum[schlingt] und [...] dich so lange [quetscht], bis dir die Luft wegbleibt und du ganz blau angelaufen bist. Danach hängt er dich als Baumschmuck auf oder grillt dich über einem kleinen Feuer“¹⁸ – all diese Figuren können Zarah allerdings nicht beeindrucken, sie zählt sie bereits zu ihren besten Freunden, die sie zu Hause in unheimlich-heimeliger Atmosphäre erwarten, während die anderen Mädchen von ihren eigenen Schauergeschichten verschreckt das Weite suchen.

Die Freundschaft mit den Monstern lässt sich auch selbstreferentiell lesen, als Vertrautheit mit den populärkulturell verbreiteten Schauergestalten, die längst auch im Bilderbuch ihr Spiel treiben: So eröffnet sich für Jonah, einem ausgewiesener Fan einschlägiger Horrorcomics, das ganze Kabinett des Horrors, als ihn seine neue Freundin, Mia, das Gespenstermädchen, mitnimmt in das verwunschene Haus und ihn bekannt macht mit ihrer ganz speziellen Familie: „Boris, die Mumie“, „Bela

¹⁵ Wormell 2012.

¹⁶ Jones 2003.

¹⁷ Olten 2004.

¹⁸ Drvenkar, Baltscheit 2007, o.S.

der Vampir“, einem Werwolf, „Viktor, der geniale verrückte Wissenschaftler“ – und auch „das Ding aus dem Sumpf“ hat sich im Teich hinterm Haus niedergelassen.¹⁹ Eine ironische Einführung in das Kabinett des Horrors, das Literatur und Medien hervorgebracht haben, bietet auch Paul van Loons *Gruselhandbuch. Ein Ratgeber für schaurige Stunden*²⁰; und er leistet mit dieser Typologie der Schreckgestalten auch Dienst in eigener Sache, denn in seinen Gruselserien spielt er immer wieder auf die Vorbilder an. Das Spiel mit der Angstlust hat im Zeichen der Postmoderne eine metafiktionale Dimension, die Auftritte der Ikonen, Mythen und Konventionen der Populärkultur werden in postmodernen Bilderbüchern und Filmen zu einem Spiel mit Verfremdung, mit Brechungen und Zitaten. So treten in Sendaks Pop-up-Bilderbuch *Mummy* die vom frühen Horrorfilm produzierten Bilder des Schreckens dreidimensional in Erscheinung, knarzend erheben sich Nosferatu, Frankenstein's Monster und Wolfman aus ihrer papiernen Flächigkeit.²¹ Der Kindheitsraum verwandelt sich in einen Raum der dritten Dimension durch den sich das Baby auf der Suche nach seiner *Mummy* – so der doppeldeutige Titel – unerschrocken und mit schlafwandlerischer Sicherheit bewegt. Die Anspielungen auf das Figurenarsenal des Horrors zitieren nicht nur Sendaks eigene medialisierten Erinnerungen, sie schliessen an die heutige filmisch geprägte Kinder- und Jugendkultur an, zu denen Vampire, Werwölfe und ungezählte andere Wiedergänger längst gehören. Texte wie R.L. Stines Horrorserie *Gänsehaut* (1992ff., darunter der aussagekräftige Titel *Jekyll and Heidi*) zitieren Hollywood-Filmklassiker und nutzen bekannte Horrorformate zur Spannungserzeugung. All-Age-Formate wie der Animationsfilm *Monsters, Inc.* (2001) machen sich gar einen Spaß daraus, mit den verbreiteten Bildern und den Erzählkonventionen des Monströsen zu spielen. Hier vertauschen sich unversehens die Rollen, wenn die Monster als so genannte Schreckrekruten konfrontationstherapeutisch auf ihren Einsatz im Kinderzimmer vorbereitet werden müssen, um zu lernen, ihre Angst vor den fürchterlichen Kindern zu überwinden. Das Lachen über den Erwartungsbruch setzt sich im Spiel mit den Strukturen und Motiven des Fantastisch-Unheimlichen fort. So machen in der Eingangssequenz des Films einschlägige Signale (die Uhr tickt, es ist nach Mitternacht, der Wind heult, Vorhänge wehen, die Tür öffnet sich knarrend, die Monster kommen) glauben, hier würde im Kinderzimmer der Übergang ins Reich der Träume bzw. der Alpträume inszeniert, doch längst befinden wir uns in Monstropolis, wo das beschriebene Rollenspiel stattfindet.²²

Das postmoderne Spiel mit den Konventionen des Horrors löst den Schrecken in der Pointe auf und bietet mit seinen Anspielungen ein zusätzliches Vergnügen. Anders als in der klassischen fantastischen Literatur, holt der Wahnsinn die Figuren nicht ein. Das Lachen kann allerdings auch wieder vergehen, dann nämlich, wenn die Monster mit aller Macht zurückkehren und die verfolgen, die sich im Bewusstsein wiegen, alles schon zu kennen, gesehen und erlebt zu haben. Der bereits erwähnte R. L. Stine beherrscht dieses Spiel mit den auch medial vorgeprägten Erwartungen; er nutzt die in Populär- und Kinder- und Jugendkultur verbreitete Kenntnis einschlägiger Horrorformate für die Spannungsdramaturgie seiner Texte, verweist auf Filme, aber auch auf die eigenen Serien, um Leserinnen und Leser sowie Protagonisten und Protagonistinnen in Erwartung der bekannten Figuren und Erzählkonventionen in Atem zu halten und Überraschungseffekte einzubauen. Während

¹⁹ Marzi, Parciak 2012.

²⁰ Van Loon 1995.

²¹ Sendak 2006. Vgl. hierzu Oetken 2008.

²² Der Film ist mit seiner Vielzahl komischer Pointen, den parodistischen Anspielungen und ironischen Wendungen ein Beispiel für die aktuelle Kinderliteratur und -medienentwicklung, die in der Forschung unter den Begriffen *All Age* oder *Cross Over* diskutiert wird. Einen Überblick über diese Diskussion bietet Blümer 2009.

sich die älteren *Gänsehaut*-Serien an frühen Klassikern des Horrorfilms orientieren, die das Unheimliche an beruhigend ferne Orte verlagern²³, rückt das Grauen im *Gänsehaut Spin Off HorrorLand* näher. Stine spielt in seiner neuen Serie mit den Masken des Bösen; er nährt zunehmend den Zweifel an der Durchschaubarkeit von Gut und Böse, der Bezwingbarkeit der Dämonen, er fügt mit der verschachtelten Erzählweise der zweiteiligen Bände und dem offenen Ende der Fortsetzungsserie der literarischen Achterbahnfahrt einen weiteren Looping hinzu.²⁴ Die Protagonisten werden bei ihrem Eintritt in den titelgebenden Horrorpark ganz gezielt an jene schrecklichen, zutiefst verunsichernden Erfahrungen erinnert, von denen im ersten Teil der Bände jeweils erzählt wurde. So wird der Gruselpark zu ihrem ganz persönlichen Horrortrip, dem sie im isolierten Raum nicht entrinnen können. Hier stellt sich jene Beziehung her, die Seeßlen, Jung (2006) als Grundrelation des Horrors beschrieben haben:

„Das grausame Halbwesen des Genres und seine Opfer sind so füreinander bestimmt, dass andere Teile der Menschheit in dieses Spiel nicht einbezogen sind: sie wissen das Schloss, die Höhle, den verbotenen Raum zu meiden, von denen die so magisch angezogen sind, die ‚es betrifft‘. Das Dämonische und sein Opfer sind auf der Suche nacheinander und nach einer gemeinsamen Sprache, und wenn sie einander ‚erkennt‘ haben, verhandeln sie in dieser Sprache die Grundprobleme von Schuld und Erinnerung, von Erlösung und Strafe.“²⁵

Wie diese Begegnung ausgeht, bleibt am Ende der Bände jeweils offen. Die Texte brechen auf dem Höhepunkt der Gefahr ab, die Entlastung eines geschlossenen Spannungsbogens wird erst in der übergreifenden Narration der Serie gewährt. Der Verlust an Orientierung und Sicherheit ist in den Bänden weitgehend: scheinbare Vertrauenspersonen erweisen sich als Verbrecher und umgekehrt, das scheinbare Ende des Horrors ist nur der Beginn neuer Ängste, das Wirken des Bösen lässt sich nicht mehr auf übernatürliche Figuren projizieren, klar zuordnen und bekämpfen, nichts ist, wie es scheint und unklar bleibt, wem noch zu trauen ist. Der verbrecherische Masterplan erschliesst sich erst mit dem letzten Band am Ende der Serie, die den bezeichnenden Titel trägt: *Das Grauen kehrt zurück*.²⁶

Mit dem offenen Ende, den gezielt eingesetzten Schock- und Ekeffekten überträgt Stine Kennzeichen des postmodernen Horrorfilms²⁷ auf das kinderliterarische Format und passt sie hier ein, wobei auf Gewaltexzesse und konkreten *splatter* erwartungsgemäss verzichtet wird. Die erzählerische Strategie der nachhaltigen Verunsicherung lässt sich als eine Form des „paranoid horror“²⁸ beschreiben, der auf fortwirkende Verstörung setzt und mit den Ängsten sowie der Anfälligkeit des Subjekts spielt, das jederzeit mit der Wiederkehr der Bedrohung rechnen muss. Vor der literarisch evozierten Angst schützt am Ende allerdings immer die Fiktion, so dass das Spiel mit dem Unheimlichen in sicherer Distanz genussfähig bleibt. Die Auflösung verzögert sich, der Grund der Angstlust

²³ Vgl. Greb 2002.

²⁴ Vgl. Dettmar 2012.

²⁵ Seeßlen, Jung 2006, 15.

²⁶ Mit Bd. 13 bis 19 beginnt ein neuer Erzählbogen der Reihe; im letzten Teil wechselt das Geschehen zur *Hall of Horrors*. So werden innerhalb der Reihe sukzessiv neue Räume des Horrors erschlossen.

²⁷ Siehe hierzu Winter (1991) und Hills (2005). Hills diskutiert auch die von Tudor geäußerte Kritik an der Kennzeichnung von Stilmitteln als postmodern, die bereits zuvor filmisch etabliert wurden.

²⁸ Tudor, zit. in Hills 2005, 184.

bleibt aber weiter bestehen; auch die Leserinnen und Leser der neuen Serie können davon ausgehen, „dass sie am Ende der Fahrt wieder sicher am Boden ankommen werden.“

Nachtgespenster

Dass bereits die frühe Kindheit voller Ängste und auch schrecklicher Fantasien steckt, die insbesondere Nachts wirken und alptraumhafte Präsenz erlangen können, davon wissen viele Bilderbücher zu erzählen. So dringen die *Nachtgespenster* im Schutz der Dunkelheit in Jonas' Kinderzimmer ein, „Riesenspinnen, Blättermonster, sprechende Schränke“²⁹ tauchen auf und verwandeln den Hort der Geborgenheit in einen unheimlichen Raum. Es bedarf der ganzen Erfahrung des älteren Bruders, um den Dämonen ihren Schrecken zu nehmen. Als psychologisch deutbare Symbolisierungen des Unbewussten können die fantastischen Übergänge vom Heimeligen ins Unheimliche auch darauf verweisen, dass an der Grenze zur Realität Erfahrungen verarbeitet werden, die mit konkreten Verunsicherungen, Belastungen und Krisen zu tun haben. Die Kinderliteratur zitiert nicht nur in unterhaltender Weise die Figuren des Horrors herbei, die Begegnung mit Monstern und Nachtgestalten hat eine ernste Seite, und davon erzählt seit einigen Jahren insbesondere die psychologisch-realistische Kinderliteratur. Tormod Haugens inzwischen zum Klassiker gewordener Roman *Die Nachtvögel* (1978) ist ein frühes Beispiel hierfür: Er handelt von einem Jungen, der in alptraumhaften Szenen immer wieder von riesigen schwarzen Vögeln heimgesucht wird. Wie Gespenster tauchen sie nachts auf, sie verfolgen ihn mit ihren roten Augen, hacken mit aufgerissenen Schnäbeln, greifen mit ihren Klauen nach ihm. Die bedrohlichen Nachtvögel symbolisieren die übermächtigen Ängste, die den Jungen erfasst haben. Sie tauchen in dem Moment auf, als er seinen Halt in der Familie verliert – der Vater leidet selbst unter Ängsten und kann dem Sohn, der zuschaut, wie ihm das Leben entgleitet, keine Stabilität vermitteln. Die Ungeheuer als Symbole des Unbewussten, der Nachtseiten der Existenz, des Verdrängten, das plötzlich hervorbricht – das ist von Goya bis zu Alfred Hitchcocks *Die Vögel* ein traditionsreiches Bild, das hier nun in die Kinderliteratur einzieht. Die Vernunft ist dagegen machtlos – in Haugens Roman bietet die Erklärung der Eltern, dass es keine Nachtvögel gibt, keine Entlastung, sie verunsichern den Jungen im Gegenteil zusätzlich, weil er die alptraumhaften Gestalten als Teil der bedrohlichen Realität erlebt. In der Kinderliteratur gewinnen die Bilder des Unbewussten besondere Überzeugungskraft, weil die Projektion von Ängsten auf konkrete Figuren dem frühen kindlichen Weltbild entspricht.³⁰ So gehört es für Lelle, der vierjährigen Heldin der gleichnamigen Erzählung von Alexa Hennig von Lange, zur Routine, vor dem Schlafengehen die Lage unter dem Bett zu sondieren. Denn sie weiss, dass es Monster gibt, die Kindern nachts furchtbar gern die Füsse abbeissen. Die Erfahrung, dass diese Gewissheit nicht für alle gilt, bietet keine Entlastung, sondern macht die Verunsicherung noch grösser, denn aus dem kollektiven Schrecken wird eine persönliche Verfolgung, bei der die Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit verschwimmen. Vom einsamen Kampf gegen solche Gespenster erzählt auch die Heldengeschichte des Comic-Künstlers Flix (vgl. Abb. 2).

²⁹ Spranger; Dückers 2008.

³⁰ Vgl. Finger 2012.



Abb. 2: Felix: Held (2003).

Die Hölle, das sind die anderen

Haugens Roman *Die Nachtvögel* ist mit seinem offenen Ende ein frühes realistisches Beispiel für die Gattung des psychologischen Kinderromans, der die komplexe kindliche Subjektivität literarisch erkundet, auch von Krisen, Konflikten und Ängsten erzählt, für die es keine schnelle Lösungen gibt. Mit dieser literarischen Verarbeitung wird die Vorstellung verabschiedet, Kindheit sei das reine ungebrochene Glück und die Kinderliteratur dafür zuständig, davon zu erzählen. Dass Ängste in der Kinderliteratur in ästhetisch komplexen Formen gestaltet, ausgesprochen werden und auch ungelöst bleiben können, ist eine Tendenz erst der letzten Jahrzehnte. In diesem Zusammenhang können bedrohliche Figuren als Ausdruck von existentiellen Ängsten und Entwicklungskrisen gelesen werden, die insbesondere in Umbruchzeiten auftreten, die Verunsicherung auslösen, weil neue Aufgaben und mitunter angstbesetzte Bewährungsproben auf Kinder zukommen. Ein solcher Umbruch ist zum Beispiel der Übergang in die Schule. Mit dem Verlassen des vertrauten und geschützten Familienraums, dem Eintritt in eine andere Lebensphase, in andere soziale Räume, stellen sich neue Aufgaben. Die Begegnung und Auseinandersetzung mit Gleichaltrigen kann neue Ängste davor auslösen, abgelehnt, gekränkt, ausgelacht zu werden. So ergeht es dem „beste(m) Sänger der Welt“³¹. Er liebt es, seinem kleinen Bruder vorzuspielen und vorzusingen; als er jedoch eine Rolle in der Schulaufführung übernehmen soll, bereitet ihm allein die Vorstellung schlaflose Nächte, in denen er sich die ganze Katastrophe ausmalt:

„An dem Abend konnte ich nicht einschlafen. Allein auf der Bühne. LAUT SPRECHEN. Der Saal voll mit Eltern. Alles war furchtbar und ich hatte feuchte und schwitzige Hände. [...]. Vielleicht würde ich auch nur dastehen und stottern. Vielleicht würden die Eltern mit Torten nach mir werfen. Vielleicht würde man die Schule schließen. Und meine Lehrerin würde entlassen werden. Und kein Gehalt mehr kriegen und in Abfalleimern nach Pfandflaschen suchen, um etwas Geld zu bekommen. [...]. Ich

³¹ Nilsson; Eriksson 2012.

weinte, bis ich einschlief. Ich träumte, dass ich auf der Bühne stand und da kam ein Monster, das war in eine schmutzige eklige alte Decke gewickelt. Und es fraß mich auf.“³²

Das Bilderbuch gestaltet in pointierter Form die Versagensängste, auch die Wut, die den Jungen erfasst, weil er merkt, dass er sich selbst im Weg steht: „Ich war sauer, weil ich mich nicht traute. Und sauer, dass ich alles verpasste, weil ich mich nicht traute ...“³³. Das ungebrochene Vertrauen, dass der kleine Bruder in ihn setzt, lässt ihn am Ende die Bühne rocken und die Angst besiegen: „Es war, als hätte das große Monster mich freigelassen.“³⁴ In diesem Fall lässt sich das Lampenfieber erfolgreich bekämpfen; die im Bilderbuch durchgespielte Angst vor dem grossen Auftritt verweist grundsätzlich betrachtet auf Konflikte, die sich auf der Bühne des Lebens stellen. *Wir alle spielen Theater*, so hat der Soziologe Erving Goffman die Kunst der Darstellung auf den Punkt gebracht, mit der wir im Drama des Alltags interagieren, Rollen annehmen und spielen. Die Darstellung kann neue Gefahren bergen, Ängste vor der Reaktion, der Kritik, der Sicht der Anderen auslösen, die Identität, die sich im Zusammenspiel von Selbst- und Fremdwahrnehmung herstellt, bedrohen. In diesem Zusammenhang kann die eingangs beschriebene Fantasie, sich selbst in ein Monster zu verwandeln, eine andere Bedeutung gewinnen als in den Szenarien lustvoller Regression. Dann nämlich, wenn es nicht freiwillig geschieht, wenn man von anderen als Monster angesehen, zum Monster gemacht wird. Im Text *Der Tag, an dem Marie ein Ungeheuer war* wird ein solcher Fall geschildert.³⁵ Weil sich die anderen Kinder über ihre grosse Flossen, ihren dicken Bauch, ihre Kartoffelnase lustig machen, fühlt Marie sich schliesslich selbst als hässliches, unförmiges Monster. Sie versucht, ihr abstossendes Äusseres vor den Blicken der anderen zu verbergen, bis sich am Ende die verzerrte, monströse Selbstwahrnehmung auflöst, weil die Liebe der Mutter sie in ein liebenswertes Mädchen zurückverwandelt. Das Bild der äusseren Verwandlung hat hier nichts Befreiendes mehr, es ist vielmehr ein Zeichen dafür, wie das Fremdbild die Selbstwahrnehmung prägen und deformieren kann, ein Ausdruck der eigenen Desintegration – erst die Anerkennung der Mutter löst den Konflikt am Ende auf.

Literatur als Spiel ...

Die Kinderliteratur ermöglicht es, im Freiraum der Fiktion Ängste der verschiedensten Art in unterschiedlichen Formen und Formaten durchzuspielen; von der Vielfalt der Ängste, ihrem Sinn, ihrem Schrecken und ihren Bewältigungen erzählt die Kinderliteratur vom Sachbuch – in anspielungsreichen vielschichtigen Bildern zum Beispiel in Moni Ports *Das mutige Buch*³⁶ – bis hin zum Roman. Sich im Raum der Fiktion mit dem Schrecken zu konfrontieren, kann entlastende, auch ermutigende Funktionen haben, nicht nur weil anschaulich wird, dass die Dämonen bezwingbar sind, sondern auch, weil sie da sind. So werden unausgesprochene diffuse Ängste sichtbar und können ihre magische anonyme Macht verlieren. „[D]ie literarische Gestaltung des Schreckens“, so fasst Hurst das wirkungsästhetische Potential solcher Geisteraustreibungen zusammen, bietet die Möglichkeit, reale

³² Nilsson; Eriksson 2012, o.S.

³³ Nilsson; Eriksson 2012, o.S.

³⁴ Nilsson; Eriksson 2012, o.S.

³⁵ Kinskofer; Ballhaus 2002.

³⁶ Port 2013.

Ängste durch fiktives Angsterleben zu kompensieren. Die Gelegenheiten, dem gesichts- und namenlosen Horror ein Gesicht zu geben, in das man schauen kann, werden zu Chancen, Angst produktiv zu bewältigen³⁷. Das Bilderbuch *Als wir allein auf der Welt waren*³⁸, das von der kindlichen Ur-Angst handelt, die Eltern zu verlieren, reflektiert diese wirkungsästhetischen Funktionen der Phantasieverarbeitung zugleich selbst mit. Alles beginnt damit, dass der Vater seinen Sohn nicht zum vereinbarten Zeitpunkt vom Kindergarten abholt. Für den scheinbar von allen guten Geistern verlassenem Jungen gibt es nur eine plausible Erklärung für das eigentlich Unvorstellbare: „Bestimmt waren meine Eltern tot. Irgendwas war passiert, vielleicht hatte ein Laster sie überfahren“³⁹. Die Verlustangst wirkt so real, dass ihm die Katastrophe schnell als „traurige Wahrheit“ erscheint. Die Angstvorstellung, die in der Realität kaum auszuhalten wäre, wird in der Folge spielerisch verarbeitet: Der Junge spielt für seinen jüngeren Bruder die Rolle des Elternersatzes, die Geschwister vertreiben sich die Zeit beim selbst produzierten Fernsehprogramm, sie schaffen sich ihr eigenes Zuhause, bauen sich ein „hübsches Haus“ aus herumliegenden Brettern, in denen sie fortan wohnen wollen, „bis wir alt wären und das Abitur machten“⁴⁰ – als Spiel verliert die Vorstellung, allein und auf sich gestellt zu sein, an bedrückender Realität. Bevor die Angst die beiden Kinder wieder einholt, sind auch schon die Eltern da und bringen ihre beiden Überlebenskünstler sicher nach Hause. So wird es in diesem Fall der ausgemalten Katastrophe nicht Ernst – keine *self-fulfilling prophecy*, sondern eine Vision, in der sich die Ängste durchspielen und auflösen lassen. Die Literatur erzählt davon, dass die kindliche Phantasie als Angstabwehr und -bewältigung in kreativen spielerischen Formen fungiert und thematisiert so ihre eigene Funktion selbstreferentiell mit.

... und Symptom

Insbesondere in letzter Zeit finden sich in der realistischen Kinder- und Jugendliteratur in auffälliger Zahl auch Texte, bei denen der Verlust der Eltern keine reine Angstvorstellung ist, sondern fiktive Realität wird. Sterben und Tod von Elternfiguren ist ein derzeit vielfach variiertes Thema der Kinder- und Jugendliteratur; der im letzten Jahr mit dem deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnete Roman *Sieben Minuten nach Mitternacht*⁴¹ ist ein im hier skizzierten Zusammenhang eindrucksvolles Beispiel für die vielschichtigen symbolischen Dimensionen, die im Bild der Monster ausgemalt werden: Auch hier taucht das Monster plötzlich auf und es ist bedrohlich, weil es nicht in die Welt des Jungen passt, der zu alt ist, um an Monster zu glauben. Schlimmer allerdings als diese fantastische Figur und seine zunächst unergründliche Existenz sind seine real wirkenden Alpträume, die ihn überfallen, seitdem seine Mutter an Krebs erkrankt ist. Beide Phänomene, das zeigt sich im Verlauf des Textes, stehen in engem Zusammenhang. Jene besondere Beziehung zwischen den Figuren des Unheimlichen und denen, die ihnen begegnen, von denen im Kontext der Horrorliteratur bereits die Rede war, wird hier explizit: Das Monster ist dem stummen Hilferuf des Jungen gefolgt, es hat sich auf den Weg gemacht, um ihm einen Ausweg zu zeigen aus dem selbstquälerischen Kreislauf von Verlustangst, Wut und Schuld, und es hilft ihm am Ende, sich der Wahrheit, der

³⁷ Hurst 2001, S. 56.

³⁸ Nilsson, Eriksson 2010, o.S.

³⁹ Nilsson, Eriksson 2010, o.S.

⁴⁰ Nilsson, Eriksson, 2010, o.S.

⁴¹ Ness, Dowd 2011.

Krankheit und dem Tod der Mutter zu stellen. In sehr differenzierter Weise wird das Unheimliche hier zu einem psychologischen Symbol, das gerade in seiner Uneindeutigkeit die emotionale Ambivalenz des Jungen verdichten kann. Die Frage nach dem Umgang mit den Ängsten stellen auch Texte, in denen der Verlust der Eltern thematisiert wird, die psychisch erkrankt sind und ihren Kindern keine Orientierung mehr geben können. Ängste erscheinen im Familienzusammenhang von Eltern und Kindern dann nicht mehr als vorübergehende Furcht, die zum Leben dazugehört, sondern als Ausdruck psychischer Belastungen, als vererbtes Symptom. So in Kate de Goldis Text *Abends um 10*⁴²: Der Roman erzählt vom Ringen eines Jungen, seinem Leben durch feste Rituale, die zunehmend zwanghaft werden, Halt abzutrotzen, um die Kontrolle über sein Leben zu gewinnen. Erst nach und nach erschliesst sich, dass die Sorgen und Ängsten, die ihn quälen, viel mit seiner Mutter zu tun haben, die – selbst traumatisiert durch den frühen Tod der Eltern – seit Jahren von Panikattacken geplagt das Haus nicht mehr verlassen kann. Frankie fühlt sich für sie verantwortlich, er leidet mit, teilt ihre Ängste und droht sich in dieser Identifikation, in dieser symbiotischen Beziehung, selbst zu verlieren. Texte wie de Goldis Roman sind in ihrem Zusammenspiel von komplexer literarischer Struktur und psychologischer Tiefe ein Beispiel auch für die ästhetische Qualität der aktuellen Jugendliteratur. Die literarisch verbreiteten beängstigenden Krankheits- und Krisenfälle der Eltern lassen sich in diesem Zusammenhang als Metapher lesen, als gesellschaftliches Symptom einer krisenanfälligen Moderne, in der mit der zunehmenden Verunsicherung und Überforderungen der Eltern auch die Kinder in Verantwortung genommen, ‚parentifiziert‘ werden. Insofern ist Kinder- und Jugendliteratur, die von Ängsten erzählt, nicht nur eine Möglichkeit, mit je spezifischen ästhetischen Möglichkeiten, vom Märchen bis zum realistischen Roman, entwicklungsbedingten und existentiellen Ängsten, die zum Kind- und Menschsein gehören, Ausdruck zu verleihen. Ihre Darstellung ist auch ein Zeichen der Zeit, die ihre eigenen Ungeheuer gebiert.

Literatur

Primärliteratur

Bohn, Maja: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege. Rostock: Hinstorff 2006.

de Goldi, Kate: *abends um 10*. Hamburg: Carlsen 2011.

Drvenkar, Zoran, Martin Baltscheit: *Zarah – Du hast doch keine Angst, oder?* Berlin: Bloomsbury 2007.

Dückers, Tanja, Nina Sprenger: *Jonas und die Nachtgespenster*. München: cbj 2003.

Flix: *Held*. Hamburg: Carlsen 2003.

Haugen, Tormod: *Die Nachtvögel*. München DTV 1981 (Dt. EA 1978).

Loon, Paul van: *Das Gruselhandbuch. Ein Ratgeber für schaurige Stunden*. Frankfurt/Main: Fischer 1989.

Marzi, Christoph, Monika Parciak (Ill.): *Gespensterfenster*. Würzburg: Arena 2012.

Hennig von Lange, Alexa: *Lelle*. Hamburg: Oetinger 2004.

Ness, Patrick, Siobhan Dowd: *Sieben Minuten nach Mitternacht*. München: cbj 2011.

Nilsson, Ulf, Eva Eriksson: *Als wir allein auf der Welt waren*. Frankfurt am Main: Moritz 2009.

Nilsson, Ulf, Eva Eriksson: *Der beste Sänger der Welt*. Frankfurt am Main: Moritz 2012.

⁴² De Goldi 2011.

- Nöstlinger, Christine: Das Leben der Tomanis. Illustriert v. Helme Heine. Köln und Zürich: Middelhaue 1989 (EA Text: 1974; Illustrationen: 1976).
- Olten, Manuela: Echte Kerle. Zürich: Bajazzo, 2004.
- Port, Moni: Das mutige Buch. Leipzig: Klett Kinderbuch 2013.
- Sendak, Maurice: Wo die wilden Kerle wohnen. Zürich: Diogenes 1967 (am. EA 1963).
- Sendak, Maurice: Mummy. New York: Scholastic 2007.
- Stewart, Joel: Dexter Bexley und der große blaue Grobian. Hildesheim: Gerstenberg 2007.
- Stine, R.L.: Der Fluch des Mumiengrabs. München: Bertelsmann 1996 (am. EA: 1993).
- Stine, R.L.: Gänsehaut HorrorLand – Das Grauen kehrt zurück. München: cbj 2010 (am. EA: 2009).
- Wormell, Chris: Keine Angst vor Ungeheuern. Mannheim: Bibliographisches Institut 2012.

Sekundärliteratur

- Blümer, Agnes: Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/09, Frankfurt/Main: Lang 2009, 105–114.
- Dettmar, Ute: The Mummy Returns. Metamorphosen einer Horrorgestalt in Populärkultur, (Kinder-)Literatur und Medien. In: Dettmar, Ute, Mareile Oetken, Uwe Schwagmeier: SchWellengänge. Zur Poetik, Topik und Optik des Fantastischen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien. Frankfurt am Main: Lang 2012 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie, Geschichte, Didaktik Bd. 78), 161–185.
- Dettmar, Ute: Scherz, List, Rache. Formen und Funktionen des Komischen in der Kinderliteratur. Oldenburg: BIS Verlag 2009. (Oldenburger Universitätsreden Bd. 191)
- Finger, Gertraud: Kindliche Strategien der Angstbewältigung. In: Julit. H. 3/12, 13–18.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper 2003.
- Greb, Ingo: Grusel- und Horror-Multimedia-Angebote für Kinder und Jugendliche. In: Hans-Heino Ewers (Hg.): Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim [u.a.]: Juventa 2002, 139–161.
- Hills, Matt: The Pleasures of Horror. London: Continuum 2005.
- Hurst, Matthias: Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers Geisterseher zur TV-Serie The X-Files. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1786–1999. Heidelberg: Winter 2001.
- Jones, Gerard: Kinder brauchen Monster. Vom Umgang mit Gewaltphantasien. München: Ullstein 2003.
- Lypp, Maria: Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: Dies.: Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Lang 2000a, 87–99.
- Lypp, Maria: Tiere und Narren. Komische Masken der Kinderliteratur. In: Dies.: Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Lang 2000b, 101–114.
- Oetken, Mareile: Monströs, maßlos und komisch. Der Grobian als fantastische Figur in der Kinderliteratur und im Bilderbuch. In: Dettmar, Ute, Mareile Oetken, Uwe Schwagmeier: SchWellengänge. Zur Poetik, Topik und Optik des Fantastischen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien. Frankfurt am Main: Lang 2012 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie, Geschichte, Didaktik Bd. 78), 215–230.
- Oetken, Mareile: Vom Schrecken in der Bildliteratur. In: Julit. H. 3/12, 8–12.

Oetken, Mareile: Das Monster rockt. Licht und Schatten bei Maurice Sendak. In: Jitter Heft 4 (2002), 40–43.

Pronk, Iris: Een goed kinderboek heeft 'grumor'.

<http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/Nieuws/archief/article/detail/1707454/2006/02/16/Een-goed-kinderboek-heeft-grumor.dhtml>. Abruf 25.02.2013.

Seeßlen, Georg, Fernand Jung: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg: Schüren 2006.

Winter, Rainer: Zwischen Kreativität und Vergnügen. Der Gebrauch des postmodernen Horrorfilms. In: S. Müller-Doohm, K. Neumann-Braun (Hg.): Öffentlichkeit – Kultur – Massenkommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie. Oldenburg: Bibliothek- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1991, 213–229.

Filmographie

Monsters, Inc. USA 2001, Peter Docter (DVD Disney Studios 2009).

Abbildungsverzeichnis⁴³

Abb. 1: Maja Bohn: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege. Rostock: Hinstorff 2006, o.S.

Abb. 2: Flix: Held. Hamburg: Carlsen 2003, 22–23.

Zusammenfassung

In keinem anderen Literaturbereich ist das Sortiment des Schauerlichen wohl vielfältiger als in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur: vom Bilderbuch mit seinen unzähligen Monstern über kinderliterarische Horrorserien bis hin zur Fantasy, die sich seit Jahren als Aufmarschgebiet der Untoten – der Zombies, Werwölfe und Vampire – etabliert hat. Die Figuren des Unheimlichen können, so zeigt ein differenzierender Blick auf die Texte, in unterschiedlicher Weise Ängste ansprechen: So bietet die Gestaltung des Schreckens die Möglichkeit, der Angst ins Gesicht zu schauen, sich mit den Dämonen, welche die Kinder verfolgen, auseinanderzusetzen und Möglichkeiten durchzuspielen, sie zu bezwingen. Andererseits lassen sich in der Identifikation mit furchterregenden Monstern auch eigene Ängste lustvoll kompensieren. Die Macht, die Ängste über uns erhalten, und die Fragen danach, wie wir ihnen begegnen (können), sind allerdings nicht nur ein Thema der fantastischen Literatur, sondern auch ein wiederkehrendes Thema in realistischen Texten für Kinder und Jugendliche. Hier werden die Figuren der Angst zu Symbolen des Unbewussten; sie lassen Verunsicherungen und Krisen darstellbar werden. Der Beitrag geht an ausgewählten Beispielen den unterschiedlichen Formen und Funktionen nach, in denen Angst in der Kinder- und Jugendliteratur gestaltet und von Angsterfahrungen erzählt wird, und diskutiert sie in ihren kulturellen und literarischen Kontexten.

⁴³ Die Abbildungen verstehen sich als Bildzitate. Das Copyright liegt bei den jeweiligen Rechteinhabern.