

Tihomir Engler (Osijek)

Erich Kästners *Emil und die Detektive* und Mato Lovraks *Werke* aus den 1930er Jahren

Geht man zum einen berechtigterweise davon aus, dass Kästners Roman *Emil und die Detektive* einen entscheidenden „Paradigmenwechsel“ in der Kinderliteratur der zwanziger Jahre“ darstellt (Schaub 2006, 153), indem dieser „richtungsweise für eine ganz neue Art von Kinderliteratur wurde und heute zu den sogenannten ‚Kinderbuchklassikern‘ zählt“ (Doderer 1969b, 37), und zum anderen von der Feststellung, dass es sich bei Lovrak um „einen Klassiker der kroatischen Kinder- und Jugendliteratur“ (Cvitan 1974, 22) aus den 1930er Jahren handelt,¹ dann erscheint die Behauptung einiger Kritiker plausibel, dass Mato Lovrak „der kroatische Kästner“² (Zalar 1974, 41) sei.³ Im vorliegenden Beitrag wird diese Gleichstellung unter die Lupe genommen, indem das Erzählparadigma, auf dem Kästners Roman *Emil und die Detektive* beruht, mit jenem von Lovraks Romanen *Vlak u snijegu* (dt. *Der Zug im Schnee*), *Družba Pere Koržice* (dt. *Pero Koržicas Bande*) und *Neprijatelj br. 1* (dt. *Feind Nr. 1*) verglichen wird. Dazu wird einleitend der biographische, sozialpolitische und literaturhistorische Hintergrund des Schaffens beider Autoren beleuchtet sowie der Inhalt der hier zu besprechenden Werke vorgestellt. Danach werden die Similaritäten und Differenzen in Erzählparadigmen herausgearbeitet, um anhand der dadurch erworbenen Einsichten die Erzählwelten beider Autoren voneinander abzugrenzen.

Diesbezüglich hebt Zalar (1974, 37) hervor, „dass Mato Lovrak einer der populärsten und meist gelesenen Kinderautoren nicht nur in Kroatien, sondern auch in Gesamtjugoslawien ist“, so dass die kroatische „Kinderliteratur ohne Mato Lovrak unvorstellbar ist“ (ebd.).

Alle im Beitrag enthaltenen Übersetzungen aus dem Kroatischen stammen vom Autor. Darauf weist auch Crnković (1989, 79) hin, als er unter potentiellen literaturhistorischen Definitionen von Lovraks Schaffen auch jene erwähnt, wonach dieser „ein guter Repräsentant des Kästnerschen europäischen Romans“ ist.

1. Biographischer, sozial- und literaturhistorischer Hintergrund des Schaffens von Kästner und Lovrak

Die Biographien beider Autoren enthalten nicht nur zahlreiche Parallelen, sondern auch tiefgreifende Unterschiede: Beide werden 1899 geboren und sterben in demselben Jahr – 1974. Während Kästner in einer bescheidenen Dresdner Ein-Kind-Familie aufwächst (vgl. Enderle 1974, 13), in der er seine Ausbildung vor allem der Zielstrebigkeit und der Aufopferung seiner Mutter verdankt, verbringt Lovrak seine Kindheit in einer sechsköpfigen Familie in Veliki Grdenovac, einem Dorf in der Nähe des Städtchens Bjelovar (vgl. Težak/Črnković 1993, 10). Lovraks Vater, von Beruf Schneider, gründet in dieser Ortschaft zusätzlich noch eine Ziegelfabrik, wodurch die Familie finanziell versorgt ist.⁴ Wie Kästner besucht auch Lovrak ein Lehrseminar (vgl. ebd., 29), wobei die Ausbildung beider Autoren während des Ersten Weltkriegs ein Einberufungsbefehl unterbricht, dem aber zum Glück kein Fronteinsatz folgt.

Von da an verlaufen die Biographien beider Autoren in unterschiedlichen Richtungen: Kästner beginnt an der Leipziger Universität Germanistik und Theatergeschichte zu studieren und wird als Redakteur beim *Leipziger Tageblatt* engagiert (vgl. Enderle 1974, 39–42). Danach widmet er sich in immer größerem Umfang der journalistischen Arbeit, die ihn zuletzt nach Berlin bringt (vgl. ebd., 48ff.). Währenddessen übernimmt Lovrak ein Lehramt in zahlreichen kleineren Ortschaften, darunter auch in seinem Geburtsort, um ab 1934 an einer Grundschule in der kroatischen Hauptstadt zu arbeiten (vgl. Kolar-Dimitrijević 2012, 31–43).

Schon aus den hier knapp geschilderten biographischen Daten gehen zwei große Unterschiede im Leben der Autoren hervor: Zum einen bleibt Lovrak infolge der auf dem Lande verbrachten Kindheit dem Dorfleben bzw. der Natur lebenslang verbunden, was dann tiefe Spuren in seinem Schaffen hinterlassen wird,⁵ während sich Kästner dem (Groß)stadtleben verschreibt, das in seinem Opus eine ebenso wichtige Rolle spielt wie bei Lovrak die Natur. Zum anderen entscheidet sich Kästner gegen den Lehrerberuf, dessen

⁴ Den etwas besseren Wohlstand der Familie gegenüber anderen Dorfbewohnern bezeugt Lovrak in seinen Selbstdarstellungen. So erinnert er sich, dass „[...] sich der Vater nicht nur mit Landwirtschaft beschäftigte, sondern auch als Schneider tätig war, so dass er Geld hatte, zwar immer zuwenig, jedoch ermöglichte auch das, worüber er verfügte, ein wenig besseres Leben, einen Funken von Helligkeit im damaligen Leben.“ (Hromadžić 1969, 6).

⁵ Diklič (1989, 215) weist darauf hin, dass die meisten Gestalten in Lovraks Romanen „aus dem Dorfmilieu stammen, aus reichen und armen Bauernfamilien“.

Kehrseiten er frühzeitig durchschaute und diese einer heftigen Kritik unterzog (vgl. Velthaus 2003, 244–245). Demgegenüber verschreibt sich Lovrak mit Haut und Haaren dem Lehrerberuf, den er nicht nur im Einklang mit den damals als modern empfundenen Lehrmethoden ausübt sondern ihn darüber hinaus als beinahe etwas Heiliges versteht (vgl. Kolar-Dimitrijević 2012, 38).⁶

Trotz unterschiedlicher beruflicher Laufbahnen wird bei beiden Autoren das *Pädagogische* zum wichtigen Bestandteil des *Menschlichen*.⁷ Dies führt beide schließlich auf zufällige Weise zum kinderliterarischen Engagement. Wie allgemein bekannt, bewegt Kästner zur Arbeit an *Emil und die Detektive* die Frau Edith Jacobsohn, die meinte: „In Ihren Kurzgeschichten kommen häufig Kinder vor, davon verstehen sie eine ganze Menge. [...] Schreiben Sie einmal nicht über Kinder, sondern für Kinder.“ (Helga Bemmann zitiert nach Velthaus 2003, 249) Infolge dieser Anregung erscheinen 1929 *Emil und die Detektive*, 1931 *Pünktchen und Anton*, 1932 *Der 35. Mai* und 1933 *Das fliegende Klassenzimmer*.⁸

Ähnlich die Situation bei Lovrak, der über den Aspekt der Anregung seines kinderliterarischen Werks von außen berichtet: „Auf einem Lehrerkongress lernte ich Ljudevit Krajačić kennen, den Redakteur der damaligen Kindermonatszeitschrift *Smilje*. Er las meine gedruckten Arbeiten und meinte, ich könne Kinderfiguren gut darstellen. Er empfahl mir, für Kinder zu schreiben.“ (Hromadžić 1969, 15) Dadurch angeregt verfasst Lovrak seine erste, in *Smilje* 1924 veröffentlichte Kindergeschichte *Srušan san* (dt. *Schrecklicher Traum*). 1930 folgte die Kindergeschichtensammlung *Slatki potok i dugo priče za djecu* (dt. *Süßer Bach und andere Geschichten für Kinder*), 1933

Zalar (1974, 38) behauptet, dass für Lovrak der Lehrerberuf „nicht nur ein Beruf, sondern eine Lebensweise, eine Schreibweise, und man könnte im gewissen Sinne sagen, sogar eine Lebensanschauung war“. Näheres dazu vgl. auch Strugar 1994, 295–305.

⁷ Über Kästners Einstellung zum *Pädagogischen* schlussfolgert Velthaus (2003, 247): „Er verstand sich letztlich als ein in gesellschaftlicher Verantwortung stehender Schulmeister, ohne letztlich schulmeisterlich zu werden“. Ähnlich behauptet Zalar (1989, 48), dass in Lovraks Schaffen „die pädagogische Tendenz tatsächlich präsent ist, [...] jedoch nicht monoton, langweilig, begrenzt und dogmatisiert, sondern gereinigt, ästhetisch und kindgerecht veredelt, auf einer höheren Ebene errichtet ist“.

⁸ *Emil und die Detektive* erscheint 1931 in der Übersetzung des kroatischen Schriftstellers Gustav Kriklec beim führenden Belgrader Verlag Nolit, bei dem auch Lovraks Roman *Der Zug im Schnee* veröffentlicht wird, Pünktchen und Anton 1933 in der Übersetzung von Tomislav Prpić beim führenden Zagreber Verlag Binoza und *Das fliegende Klassenzimmer* 1933 in der Übersetzung von Josip Bogner beim Zagreber Verlag Minerva. Der 35. Mai wird erst nach dem Zweiten Weltkrieg übersetzt, während in den 1930er Jahren von Kästners Schriften noch *Fabian* (1933) und *Drei Männer im Schnee* (1936) übersetzt werden.

die zwei Romane *Vlak u snijegu* (dt. *Der Zug im Schnee*) und *Družba Pere Kvržice* (dt. *Pero Kvržicas Bande*), 1934 der Roman *Divlji dječak* (dt. *Wilder Junge*) und 1938 der Roman *Neprijatelj br. 1* (dt. *Feind Nr. 1*).⁹ Dementsprechend fußt die kinderliterarische Produktion beider Autoren anfänglich auf ihrer Beobachtungs- und Beschreibungsgabe,¹⁰ dank der sie kinderweltliche Phänomene ins Visier nehmen, um sie dann zu kinderliterarischen Produkten zu verdichten. Dabei geht Kästner mit seinem *Emil und die Detektive* in die kinderliterarische Weltliteratur ein, während Lovrak vor allem mit den Romanen *Der Zug im Schnee* und *Pero Kvržicas Bande* zum jugoslawischen bzw. kroatischen Kinderbuchklassiker wird.¹¹

Ungeachtet dessen bewegen sich beide Autoren in unterschiedlichen sozialhistorischen Rahmen – Kästner in jenem der Weimarer Republik und Lovrak in dem des südslawischen Staates SHS bzw. Jugoslawiens –, denen unterschiedliche Konfliktfronten eigen sind. Während in der Weimarer Republik der Ausbau von neuen demokratischen Verhaltensmustern auf der Tagesordnung steht, deren Verwirklichung sowohl durch den Linksalso auch Rechtsextremismus unterlaufen wird, verlaufen die politischen Auseinandersetzungen im südslawischen Vielvölkerstaat vor allem auf der Linie nationaler Antagonismen, worunter der stärkste jener zwischen der (serbisch dominierten) königlichen Zentralmacht und dem Bestreben kroatischer Politiker nach staatlicher Selbstständigkeit bzw. nach föderalistischer Einrichtung des Staates ist, was letztendlich 1929 zur Einführung der Königsdiktatur führt. Unterschiedlichen sozialhistorischen Kontexten haften auch unterschiedliche sozialpolitische Zielsetzungen an: In der Weimarer Republik der Kampf um Erhalt bzw. Stärkung der Demokratie, während im kroatischen Teil Jugoslawiens die nationale Frage und die damit verbunde-

nen sozialpolitischen Benachteiligungen einzelner kroatischer, insbesondere ländlicher Regionen im Mittelpunkt stehen.

In beiden Staaten sind aber nicht nur politische Konflikte eigen, sondern auch Armutserscheinungen sowie die damit verbundenen sozialen Ungerechtigkeiten. Diese kommen in der Weimarer Republik mehr im städtischen Milieu zum Vorschein, während die Armut in Jugoslawien insbesondere auf dem Lande grassiert. Konfrontiert mit einem solchen sozialpolitischen Gefälle des je eigenen Landes entwickeln Kästner und Lovrak ein soziales Gerechtigkeitsgefühl, das dann in ihre Werke einfließt.

Den Unterschieden im sozialhistorischen Rahmen folgen auch Unterschiede im literaturhistorischen Horizont, aus dem heraus sich die Autoren her- vorheben. Im Falle von Kästner wird an vielen Stellen darauf hingewiesen, dass es sich um ein Schaffen handelt, das „seine Energie und Schubkraft aus dem Geist, dem Lebensgefühl und der Modernitätsbejahung der Neuen Sachlichkeit bezog“ (Schaub 2006, 153). Darunter wird vor allem Kästners „aktueller Gegenwartsbezug“ verstanden, „durch den das realistische Erzählen als neues Gattungselement in die bis dahin zumeist rückwärtsgewandte, abflissende oder ‚zeitlose‘ Gestaltung von Kinder- und Jugendbüchern hineingebracht wurde“ (Schikorsky 1995, 217). Kästner hat mit *Emil und die Detektive* ferner „zur Entmythologisierung und Entfeudalisierung von Kindheit“ (Karrenbrock 1995, 178) beigetragen, weil darin „die Kinder aus einem zeitlosen Arkadien direkt in die Metropole des 20. Jahrhunderts“ (ebd.) entlassen werden. Dabei wird die Großstadt als zentrale „Stätte der Enkulturation“ (Weinkauff 1999, 159) zeitgenössischer Kinder dargestellt, was sich dann auch für das Vordringen von neuen Erzählstrategien und motiven fördernd auswirkte. Insofern stellt Kästners Roman einen durch die Postulate der *Neuen Sachlichkeit* provozierten Paradigmenwechsel in der Kinder- und jugendliterarischen Produktion dar, der nachhaltige in- und ausländische Wirkung hatte.

Wie diese Wende im anderen, kroatischen bzw. jugoslawischen kinderliteraturhistorischen Horizont verstanden wird, indem man deren Forderungen auch in diesen Horizont einzubauen sucht, geht aus dem *Nachwort* zur kroatischen Ausgabe von *Emil und die Detektive* hervor:

Das Erscheinen dieses fröhlichen, kecken, optimistischen, interessanten und humanen Werkes wirbelte bei uns, zu jener Zeit, viel Staub auf. [...] Schon damals wurde hervorgehoben, dass der Autor mit den bisherigen kinderliterarischen Prinzipien aufräumte und etwas Neues brachte, was die zeitgenössischen Kinder interessierte. Das Neue lag

⁹ Die kinderliterarische Produktion beider Autor ist natürlich umfangreicher und reicht tief hinein in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Hier werden jedoch nur jene Werke aufgelistet, die den Untersuchungsgegenstand bilden.

¹⁰ Dazu bemerkt beispielsweise Zalar (1989, 45), dass Lovrak „beinahe nichts zu finden wusste. Er hat weder Sinn für Fiktion, noch versucht er dem Leben der Kinder nachzuträumen. Anstatt dessen verfügt er über eine außerordentliche Beobachtungsgabe, erkennt aus- gezeichnet das Wesentliche, weiß ganz genau, was Kinder anzieht und begeistert, was ihnen weh tut und sie traurig stimmt, wie sie reagieren.“

¹¹ Mato Lovrak schrieb insgesamt zwanzig Romane für Kinder und Jugendliche, die von äußerst unterschiedlicher Qualität sind (vgl. Zalar 1974, 37). Davon nehmen heute unter jungen Lesern und in literaturhistorischen Darstellungen nur die zwei oben erwähnten Romane die Position klassischer kroatischer Kinder- und Jugendwerke ein (vgl. Težak/Črnković 1993, 12).

vor allem darin, dass Kästner von der Linie der Märchen, der Feenreiche, der erdichteten Welten der Hexen und Hexern sowie der phantastischen Bereiche auf den Pfad des wahrhaften Lebens und der zeitgenössischen Wirklichkeit abwich. Im Nu verschwand die bisherige Welt trügerischer Illusionen sowie durchschaubarer poetischer Lügen und die Realität erwarb neue poetische Reize. Jemand erklärte diesen Roman zum „Hygienebuch“ nach solcher ungesunden Kinderliteratur. (Krklec 1954, 107)

Krklec gibt hier den Kern des damaligen Streites um die Weiterentwicklung der kroatischen Kinder- und Jugendliteratur wieder. Bis Ende der 1920er Jahren überwogen in der kroatischen Kinder- und Jugendliteratur zum einen phantastische bzw. märchenhafte Erzählungen wie jene von Ivana Brilić-Mažuranić und Vladimir Nazor und zum anderen autobiographisch gefärbte Kindheitsromane wie die von Jagoda Truhelka (vgl. Crnković/Težak 2002, 363). In einen solchen „neuromantischen – phantastischen, märchenhaften und stilisierten –“ (Zima 2001, 255) Rahmen der überlieferten kroatischen Kinder- und Jugendliteratur dringt nun die Forderung aus dem Bereich der Erwachsenenliteratur ein, wonach „sogenannte soziale Literatur zu schaffen sei, also Literatur, die weder kompromissvoll noch eklektisch oder utilitaristisch ist, sondern auf die Lösung grundlegender gesellschaftlicher Probleme klar ausgerichtet ist“ (Hranjec 2006, 71), und die vom Schriftsteller eine Erzählweise aberlangt, „die auf einer lapidaren Ausdrucksweise ruht und ideologisch fortschrittlich links orientiert ist“ (ebd.). Es handelt sich um eine Art von Forderung nach einem neuen Realismus, „den Šćel als ‚synthetischen‘ bezeichnet und wofür Ljubomir Marković den Begriff ‚Moderner Objektivismus‘ verwendet“ (ebd.). Auf diese Forderung geht in der damaligen kroatischen Kinder- und Jugendliteratur insbesondere Mato Lovrak ein.¹² So wie Kästner geht auch er mit seiner Beobachtungs- und Beschreibungsgabe auf die Forderung des Tages ein, eine neue Art von kindlicher literarischer Produktion zu schaffen, deren Mittelpunkt die realistische Darstellung der zeitgenössischen Kindheit und der Kindheitsphänomene bildet.

¹² Dementsprechend hebt Skok (1989, 53) hervor, dass „Mato Lovrak aus der Tradition kroatischer Literatur zwischen den beiden Weltkriegen hervorgegangen ist, aus jener realistischen Richtung, die sich in den 1930er Jahren entwickelte und die dem ganzen Jahrzehnt vor dem Zweiten Weltkrieg ihren Stempel aufdrückte“.

2. Inhaltsabriss von Kästners *Emil und die Detektive* und Lovraks *Werken*

Um die Erzählweisen der Autoren vergleichen zu können, sind zuerst einige Angaben zum Inhalt ihrer Werke zu geben.

Wie allgemein bekannt ist, steht im Mittelpunkt von Kästners Roman *Emil und die Detektive* ein Diebstahl: Während der Reise mit dem Zug aus Neustadt nach Berlin stiehlt der Mann im streifen Hut Emil Tischbein das Geld, das er seiner Großmutter bringen sollte. Damit beginnt eine Verbrechenjagd, bei der Emil die kleinen großstädtischen Detektive, angeführt von Gustav mit der Hupe und dem Professor, helfen. Nach einem Tag und dem Engagement von unzähligen Kindern stellen diese den Dieb in der „Filiale der Commerz- und Privatbank“ (Kästner 2003, 126). Den entscheidenden Beweis liefert Emil, indem er die Stecknadel vorlegt, mit der er die Geldtasche im Zug zusammengeheftet hat. Zum Schluss bekommt er für die Festnahme des Diebes eine Belohnung, mit der er vor allem seiner Mutter eine Freude machen will.

In Lovraks Erstlingswerk *Der Zug im Schnee* (1933) gründen die Viertklässler aus dem fiktiven „Großdorf“ (Lovrak 1972, 5) eine Genossenschaft. Zu ihrem Anführer wählen sie in Konkurrenz zu Pero, der aus einer reichen Dorfamilie stammt und der bei der Wahl die Mitschüler durch zahlreiche Geschenke besticht, Ljuban, einen Jungen aus ärmlichen Verhältnissen. Die Genossenschaft macht an einem Februartag einen Zugausflug in eine im Text namenlos gehaltene Stadt, um diese sowie die dort stattfindende Hygieneausstellung zu besuchen. Während des Ausfluges erkrankt der Lehrer, der im städtischen Krankenhaus bleibt und die Genossenschaft per Brief in die Obhut von Ljuban als ihrem Anführer übergibt.

Da es schon in der Stadt fürchterlich schneite, ordnet Ljuban im Zug an, lassen und warme Kleidung unter den Genossenschaftlern einzusammeln. Dem widersetzen sich einige Schüler unter Anführung von Pero, denen sich auch Draga anschließt, ein Mädchen, das in demselben Weiler lebt wie Pero und Ljuban, und das sich jetzt im Zug sehr schlecht fühlt. Die Abtrünnigen werden aus der Genossenschaft ausgewiesen und in einem anderen Wagen untergebracht.

Der Handlungshöhepunkt folgt, als der Zug in einer Schneeverwehung stecken bleibt. Beim Versuch, die Verwehung nur mit der Lokomotive zu durchbrechen, bleiben die Wagons ohne Heizung, woraufhin Ljuban die Genossenschaftler dazu auffordert, trotz fürchterlicher Kälte mit bloßen

Händen die Lokomotive aus dem Schnee frei zu schaufeln. Dies gelingt ihnen auch, so dass die Wagons wieder beheizt werden können. Inzwischen kehren die meisten Abrünnigen zur Genossenschaft zurück, weil sie ohne Essen geblieben sind. Draga, die ernsthaft Erkrankte, wird in den Wagen mit den anderen Erklärten untergebracht, währenddessen Ljuban den letzten Abrünnigen, Pero, beim Versuch ertappt, die Nahrung der Genossenschaftler zu klauen. Es kommt zu einem Kampf, den Pero verliert, wonach ihm Ljuban den Wiederbeitritt zur Genossenschaft gewährt. Obwohl die Hilfe aus der Stadt eingetroffen ist, schreiten die Bergungsarbeiten nur langsam voran. Da Draga ein starker Fieberfrost schüttelt, fordert Ljuban die Genossenschaftler noch einmal zum Schneeschauflern auf, wonach der Zug endlich befreit wird. Im Dorf eingetroffen, kommen Pero, Ljuban und Draga zum ersten Mal aus Großdorf gemeinsam nach Hause. In dem Roman *Pero korzičas Bande* (1933) kommt der Titelheld, angeregt durch das Gespräch seines Vaters mit der Mutter, auf die Idee, die wegen der Zwistigkeiten unter den Dorfbewohnern heruntergekommene Dorfmühle zu erneuern. Pero überredet seine Schulfreunde, ihm zu helfen: Diese reisen den Brunnen neben der Mühle, jäten das umherwachsende Unkraut und renovieren die Brücke zur Mühle sowie das Gebäude selbst. Nebenbei entdecken sie auch, dass die Mühle noch immer funktionsfähig ist. Da dies alles als eine Überraschung für die Dorfbewohner gedacht war, werden alle Arbeiten geheim gehalten.

Zwei Mitglieder der Bande (Wilder und Dummkopf) setzen sich jedoch ab und zerstören immer wieder das schon Hergestellte, so dass es zu einem Kampf kommt. Diesen verlieren die Abrünnigen, woraufhin sie wieder in die Bande aufgenommen werden. Vor Angst aber, dass sich Wilder vor Erwachsenen über die ganze Aktion doch noch ausplaudern könnte, vertrauen die Kinder ihr Geheimnis dem Klassenlehrer an. Dieser gibt den Bandenmitgliedern schulfrei, bis sie mit der Arbeit fertig sind. Am Tag des Schulabschlusses lädt der Lehrer die Eltern zur Mühle ein, wo diese den Dorfbewohnern feierlich übergeben wird.

In Lovraks Roman *Feind Nr. 1* (1938) ist die Hauptgestalt Zvonko Kružić. Er ist „ein Schüler der zweiten Klasse des Klassischen Gymnasiums, der bei seinen Eltern im zweiten Stock eines schönen, neuen Gebäudes in Vlaška-Straße“ (Lovrak 1952, 5) in Zagreb, der kroatischen Hauptstadt, wohnt. Eines Tages ertönen im Hof des Gebäudes Schreie dreier kleiner Kinder, die aus Bosnien stammen und die zur Not bei ihrer Großmutter in der Kellerwohnung untergebracht sind, weil ihr Vater arbeitslos wurde. Probleme bereitet die Hausbesitzerin, die keine eigenen Kinder hat, und die Kleinkinder

im Haus nicht duldet. Sie verlangt von der Großmutter, dass die Bosniaken im Keller eingesperrt bleiben, sonst kündige sie ihr die Wohnung.

Die ungerechte Behandlung empört Zvonko derart, dass er seine Freunde versammelt und mit ihnen die kleinen Bosniaken in die Stadt bzw. den großen Stadtpark führt, so dass sie wenigstens dort frische Luft schnappen können. Dabei kommt Zvonko auf die Idee, eine noch breiter angelegte 'Kinderrevolution' zu organisieren. Die Kinder halten zahlreiche geheime Sitzungen ab, in denen Vorschläge zur Besserung der Lage aller Kinder gemacht werden, von denen man dann drei annimmt: Erstens ist das Hindernis der Hausbesitzerin (Feind Nr. 1) zu entfernen, um dadurch die kleinen Bosniaken vor weiteren Übergriffen zu schützen; zweitens sind die Erwachsenen auf das zoologische Vokabular (Feind Nr. 2), mit dem sie die Kinder beschimpfen, aufmerksam zu machen, sowie drittens die Segregation der Kinderstutzplätze im Kino (Feind Nr. 3) abzuschaffen. Den Kindern wird nämlich erlaubt, nur in den ersten zwei Reihen zu sitzen, wodurch ihr Schvermögen geschädigt wird. Zur Verwirklichung dieser Ziele werden drei Kleingruppen gebildet, die am Pfingstmontag um 14.00 Uhr zuzuschlagen haben.

Am besagten Tag versammelt sich die mit dem Kampf gegen das zoologische Vokabular beauftragte Gruppe in der Wohnung des reichen Kolaric. Anstatt Flugblätter mit dem Aufruf zu vervielfältigen, verleiht dieser seine Freunde zu einem Trinkgelage. Dabei wird der sich dagegen während Ignac in ein Zimmer eingesperrt, woraus er aber, als er die anderen in Ohnmacht fallen hört, den Nordienst anruft. Zugleich startet die zweite Gruppe mit ihrer Aktion, indem sie in der Stadt Flugblätter verteilt, worin Kinder aufgerufen werden, ins Kino *Urania* zu kommen. Dort findet eine Filmvorführung für einen Dinar statt, wobei „die ersten sechs Reihen leer sein werden, um den Kindern die Augen nicht zu verderben“ (ebd., 67). Vor dem Kino versammeln sich ungefähr 700 Kinder, denen die Kinoverwaltung zu den im Flugblatt verkündeten Bedingungen letztendlich den Eingang gewährt.

Die dritte Aktionsgruppe führen Zvonko und sein bester Freund Olio an. Sie verfolgen die Hausbesitzerin durch die Stadt, bis sich diese vor dem Schaufenster eines Delikatessenladens nicht auf einen Streit mit einer Magd einlässt, weil ihr Hündchen den gerade gewaschenen Eingang bespizte. Da schneidet Zvonko die Leine durch und flieht mit dem Hündchen in den Stadtpark. Dort geht Zvonko telefonieren, während Olio, auf ihn mit dem Hündchen wartend, in einen wilden zoologischen Traum verfällt. Als Zvonko zurückkommt, ist er ganz verstört. Am Telefon erfährt er, dass die Hausbesitzerin wegen eines Herzleidens schon die dritte Spritze bekam. Über

die ganze Aktion wird schon in den Zeitungen berichtet, worin Zvonko namentlich als Anführer erwähnt wird. Als im Park ein Polizist erscheint, fliehen die Jungen mit dem dort stehenden Pferdebackerwagen inmitten eines heranziehenden Gewitters aus der Stadt. Mit dem Wagen gelangen sie in das Dorf Borovac, wo sie gestellt werden. Dort hilft ihnen ein Lehrer, der sie in seinem Haus unterbringt, insbesondere weil Zvonko Fieber hat. Beide Jungen genießen das Dorfleben, wobei auch das entführte, sonst verwöhnte Hündchen „den Weg zur Natur zurückfand“ (ebd., 109), indem es sich an das normale Hundeleben gewöhnte. Als der Tag von Zvonkos Überführung in die Stadt nahte, kam die kleine Tochter des Lehrers auf die Idee, den „armen und schönen Verbrecher“ (ebd., 121) vor der Verhaftung in der Werkzeugscheune zu verstecken. Diesen Plan entdeckt rechtzeitig der Lehrer, so dass Zvonko, bejubelt bei der Zugabfahrt von allen Dorfschülern, denen er über die städtische ‚Kinderrevolution‘ erzählte, doch in die Hauptstadt zurückkehrt.

In der Zwischenzeit wird die ‚Kinderrevolution‘ in der Presse ausführlich besprochen, worin Stimmen sowohl für als auch gegen die Bestrafung der Kinder zu lesen sind. Zuletzt erscheint auch der Artikel des Lehrers, worin Zvonko als „Wunderkind“ (ebd., 131) bezeichnet wird, das „ein großes, außerordentlich gutes Herz hat und ein seltener Gerechtigkeitsmensch“ ist, den man nicht zu bestrafen hat, sondern „dem die Hand zu reichen ist“, so dass aus ihm „eines Tages ein Anführer des Volkes wird, den wir so dringend brauchen“ (ebd., 132).

Zum Schluss wird Zvonko nicht bestraft und darf die zweite Klasse erfolgreich abschließen. Sein Vater bekommt einen Monat Urlaub, den er mit der Familie am Meer verbringen will. Zvonko entscheidet sich aber für die Ferien auf dem Lande, so dass zuletzt die Tochter des Lehrers mit Zvonkos Familie ans Meer fährt, während Zvonko im Dorf bleibt, „wo er mit dem Lehrer angelte, im Fluss badete und den ganzen Tag mit ihm klug debattierte“ (ebd., 134).

3. Similaritäten und Differenzen in den Erzählparadigmen

3.1. Rückgriff auf überlieferte Erzählparadigmen

Aus den Inhaltsangaben geht zunächst hervor, dass beide Autoren einen Rückgriff auf zwei, schon vorhandene romaneske Erzählparadigmen vornehmen, um darauf ihren Erzählstoff aufzubauen. Das erste Paradigma ist

einiges der Romane über Kindergruppen, deren narratives Interaktionsfeld Ereignisse um und in einer solchen Gruppe bilden, innerhalb deren sich die Kindergestalten bewegen und zuletzt auch bewähren. In *Emil und die Detektive* ist das eine ziemlich große und lose Gruppe von großstädtischen Straßenkindern, versammelt um Gustav mit der Hupe und dem Professor, auf deren Hilfe Emil als der in die Stadt Hinzugekommene angewiesen ist. In Lovraks Roman *Der Zug im Schnee* steht im Mittelpunkt die Schülergemeinschaft, aus der sich drei Schüler – Ljuban, Pero und Draga – hervorheben, während der Erzählfokus in *Pero Kržičas Bande* auf die zahlenmäßig kleinere Gruppe von Peros Freunden gerichtet ist. Demgegenüber kommt in *Feind Nr. 1* wie in Kästners *Emil und die Detektive* eine ziemlich breit angelegte Palette von Kindergestalten – angeführt von Zvonko, Olio und Kolarčić – vor.

Das zweite Erzählparadigma, auf das sich die Autoren beziehen, ist jenes des Abenteuerromans. Betrachtet man die Anfangskapitel des Romans *Emil und die Detektive* genauer, dann ist festzustellen, dass es sich dabei um die Anwendung des für die Abenteuerromane typischen Erzählparadigmas handelt: Emil Tischbein zieht wie ein Abenteuerromanheld aus der Sicherheit des ‚kleinen‘ Heimes in die gefährvolle Ungewissheit der ‚großen‘ – hier großstädtischen – Welt aus, um sich dort zu bewähren und als ‚Held‘ nach Hause zurückzukehren. Dieses Paradigma wird aber hier ganz neuartig erweitert, indem Versatzstücke aus dem Detektivgenre für Erwachsene¹³ in den Text eingebaut werden. Daraus entsteht letztendlich ein *Amalgam eines Abenteuer- und Detektivromans*, das entscheidend auf die Rezeption von *Emil und die Detektive* einwirkte.

In einem solchen Zwischschritt unternimmt Lovrak nicht sofort. Primär liegt seinen Texten das Erzählparadigma eines Romans über Kindergruppen bzw. Abenteuerromans zugrunde. So bildet die Schneeverwehung in seinem Erstlingswerk das die Handlung zentrierende abenteuerliche Ereignis, dem gegenüber sich die Schülergemeinschaft zu bewähren hat. In *Pero Kržičas Bande* ist das abenteuerliche Potential in den Ereignissen um die Mühlenrenovierung enthalten, während in *Feind Nr. 1* das die ‚Kinderrevolution‘ ist. Erst in diesem Roman baut Lovrak ähnlich wie Kästner ins Sujet detektivische Versatzstücke ein, wie beispielsweise die Observierung der Hausbesitzerin (vgl. ebd., 52-54), das Aufstellen von Wachposten (vgl.

¹³ So argumentiert Weinkauff (1999, 162), dass Kästners Roman gar keine Detektivgeschichte im klassischen Sinn sei, „es findet dort z. B. keine Ermittlungsarbeit statt: Die sog. ‚Detektive‘ beschränken sich darauf, den Täter zu beschatten und auch seine ‚Überführung‘ erscheint, kriminalliterarisch gesehen, recht dürftig.“

ebd., 65) und die Einführung des Hündchens (vgl. ebd., 71). Es handelt sich um Erzählelemente, denen wie im Falle von *Emil und die Detektive* ein immenses narratives Neuerungspotential inhärent ist, das jedoch in den später folgenden Werken der kroatischen Kinderliteratur noch differenzierter dargestellt wird.

3.2. Stadt-Dorf-Dichotomisierung

Ein großer Unterschied zwischen Kästners *Emil und die Detektive* und den erwähnten Werken Lovraks ist vor allem im Handlungsort sowie im Handlungspersonal zu erkennen. Während sich die Romanhandlung bei Kästner in der Großstadt abspielt bzw. die handlungstragenden Gestalten Stadtkinder sind, ereignen sich Lovraks Romane größtenteils auf dem Lande unter den Dorfkindern. Erst nach dem Umzug des Autors in die Hauptstadt Kroatien ziehen Lovrak und städtische Kinder in sein Schaffen ein. Jedoch verzichtet Lovrak auch in seinem Roman *Feind Nr. 1* nicht auf das Dorf bzw. die Natur als ein wichtiges Erzählelement. Obwohl zahlreiche Szenen unverkennbar auf Straßen und Plätzen der kroatischen Hauptstadt situiert sind, werden viele Schlüsselstellen in eine naturverbundene Umgebung eingebettet: So werden nicht nur Umsturpläne im städtischen Waldpark (vgl. ebd., 19) geschmiedet,¹⁴ sondern Zvonko und Olio fliehen nach der Einführung auch aufs Land, wo die Weichen für das glückliche Ende des Romans gestellt werden (vgl. ebd., 98).

Der Unterschied im Handlungsort bzw. Gestaltenrepertoire beruht auf ungleichen Kindheitsvorstellungen der Autoren: Während Kästner die Stadt als neues und normales soziales Umfeld zeitgenössischer Kinder versteht (vgl. Winfred Kaminski in Wild 1990, 255), in und gegenüber dem sie sich zu behaupten haben, um zeitgenössische Enkulturationsprozesse zu bewältigen und dadurch letztendlich zu ‚guten‘ Menschen zu werden,¹⁵ bleibt Lovrak der vormodernen Kindheitsvorstellung verhaftet, wonach Kinder

¹⁴ Eine der im Text enthaltenen symbolischen Kernaussagen, aus denen die Ablehnung des Stadtlebens hervorgeht, ist in Zvonkos Erwiderung auf Olios Drängen, ihm sofort alles über die Idee der ‚Kinderrevolution‘ zu erzählen, enthalten: „Nein, Olio. Das ist ein Geheimnis. Man kann es nicht einfach auf diesen Asphalt ausgießen. Es ist nur im Wald mitzureißen.“ (Lovrak 1952, 19)

¹⁵ Karrenbrock (1995, 190) bemerkt dazu, es handle sich „um ein Modell innerer Urbanisierung, um eine ‚education metropolitaine‘“, die „[...] die Moderne beim Wort nimmt, um Möglichkeiten individueller Entwicklung auszuloten“.

erst durch die Natur und in ihr die Chance bekommen, sich zu ‚guten‘ Menschen zu entwickeln.¹⁶ Insofern baut Lovrak gegenüber Kästner in seinen Werken die vormoderne, (neu)romantische Stadt-Dorf-Opposition bzw. die daraus resultierende Ablehnung des Stadtlebens als eines für die Kinder unnatürlichen Umfeldes ein.¹⁷ Demzufolge scheint Lovrak der vormodernen kinder- und jugendliterarischen Produktion verhaftet zu bleiben bzw. diesbezüglicher Modernität des Erzählprodukts von Kästner nicht zu folgen. Ingeachtet dessen arbeiten beide Autoren mit derselben Vorstellung vom Kind: Sowohl bei Kästner als auch bei Lovrak sind die Hauptgestalten *Musterknaben* bzw. *Wunderkinder*, die dazu konzipiert sind, eines Tages zu ‚guten‘ Menschen zu werden, weil dies der ‚Natur‘ des Kindes entspricht, indem seine Entwicklung unter positive soziale Einflüsse gestellt wird. Den philosophisch-historischen Hintergrund dafür liefert Rousseaus Vorstellung vom *guten Wilden*, der sich erst unter Entzug schlechter sozialer Einflüsse zu einem humanen Wesen entwickeln kann.¹⁸ Es ist zugleich der aufklärerische Grundgedanke über Kinder als moralisch noch ‚reine‘ Geschöpfe, der beiden Autoren als Denk- und Vorstellungsmatrix dient und der in der Musterhaftigkeit der Romanhauptgestalten personifiziert wird. Jedoch sind wiederum Unterschiede in der Art und Weise festzustellen, wie diese Musterhaftigkeit in den Hauptgestalten ausmodelliert wird.

3.3. Ausmodellierung der Hauptgestalten

Bei Kästner ist Emil ein „gleichermaßen naiver Held und Musterknabe“, der „ein breites Tugendenspektrum verkörpert: Er ist intelligent, aktiv, selbstbeherrscht, höflich, freundlich, fleißig, sparsam u.v.m.“ (Schikorsky 1995, 226). Und doch kommen bei ihm auch „Schattenseiten seiner Musterknabenhaftigkeit“ (ebd.) wie Empfindlichkeit, Aufbrausendheit und schnelles Beleidigsein (vgl. ebd.) zum Vorschein. In seiner Gestalt wird ein

Zalar (1974, 38) hebt hervor, dass Lovrak sein Leben lang ein „Anhänger des Dorfes, des Dorflebens und der gesunden Natur“ war, „worin er die Quelle der Gesundheit, des Glückes und der Lebensfreude erblickte“.

Hierin scheint Lovrak dem subtextuellen Gehalt jener Kinderromane näher zu stehen, die in der Tradition von Spyris Heidi stehen und in denen die Stadt-Dorf-Opposition eines der essentiellen Themen ist.

Auf die Verbindung zwischen Kästners Emil und die Detektive und Rousseaus Werk weist u. a. Karrenbrock (1995, 191) hin, indem sie hervorhebt, dass Emil wie Rousseau aus Emil lehrte, „sein gesellschaftlicher Mensch zu werden, ‚fähig, in der Gesellschaft zu leben, ohne der Welt zu erliegen‘“.

zeitgenössischer Alltagsjunge portraitiert, indem diesem nicht nur positive, sondern auch negative Charakterzüge zugewiesen werden. Dabei werden Emils „individuelle Schwächen“ in der Interaktion mit anderen Kindergestalten aufgehoben, „ohne dass er sich [...] aufgeben und seine Individualität zur Disposition stellen musste“ (Kaminski 1990, 258). Als Folge davon erwächst „die besondere Bedeutung des Romans“ daraus, „daß der Held als neuer Kindertyp selbständig, auch selbstbewußt, klug, kooperationsbereit und zupackend sein eigenes Leben vernünftig und furchtlos einrichtet“ (Görz/Sarkowicz 1998, 130). Gerade diese kindergerechte Darstellung der Hauptgestalt bzw. ihre Selbstständigkeit in Aktion und Reaktion¹⁹ werden als innovative Merkmale von Kästners Erzählweise hervorgehoben.

Eine solche Porträtierungsweise erreicht Lovrak in seinen Werken erst stufenweise. Ljuban, die Hauptgestalt in Lovraks Erstlingswerk *Der Zug im Schnee*, ist ein „einfacher und bescheidener Junge“ (Težak/Crnković 1993, 16), der aber „anderen Genossenschaftlern intellektuell und moralisch überlegen ist“ (ebd.), weshalb ihm alles, was er unternimmt, auch sofort gelingt. Sein Erfolg beruht aber noch mehr darauf, dass er im Erzählfluss als verlängerter Arm des Lehrers fungiert. Dies ist insbesondere ersichtlich, als dieser im Krankenhaus bleibt und Ljuban die Genossenschaft im Schneegewitter zu leiten hat: Er zögert nicht, hat keinerlei Bedenken, keine Angst und hegt keine Zweifel über die zu unternehmenden Handlungen, sondern ist sofort am Werk und handelt so, wie es eigentlich an seiner Stelle der Lehrer machen würde. Da darüber hinaus die Lehrgestalt stark autobiographisch gefärbt ist (vgl. dazu Banas 2012, 35; Težak/Crnković 1993, 22), wirkt Ljuban letztendlich als entindividualisiertes Sprachrohr des Autors. Diesem dient Ljubans Gestalt als Exerzierplatz seiner eigenen Gedanken zum „kollektiven Wirken, zur Eintracht und Einigkeit, zur Stärke der Genossenschaft und der Solidarität unter den Kameraden“ (Težak/Crnković 1993, 16). Deshalb kann hier schwer vom aktionsbedingten selbstständigen Handeln der Kindergestalten bzw. von ihrer individualisierten Portraittierung die Rede sein. Dies ändert sich im Roman *Pero Koržicas Bande*. Die Hauptgestalt ist hier nicht mehr wie Ljuban ein makelloser Anführer, sondern ein Alltagskind, das beispielsweise auch Rauferien mag (vgl. Lovrak 1971, 443). Obst im Nachbargarten klaubt (vgl. ebd., 442) und – wie alle Kinder in diesem Alter – ängstlich ist (vgl. ebd., 456), weshalb diese Gestalt realitätsnaher wirkt.

¹⁹ So urteilt beispielsweise Karrenbrock (1995, 188), dass am Modellfall Emil durchgespielt wird, „welcher Art die Beziehungen zwischen Menschen [...] sein müssen, damit sie in der großen Stadt Subjekt ihrer eigenen Verhältnisse bleiben können“.

zum ‚Helden‘ und Anführer der Gruppe machen ihn sein Einfallreich-tum und seine außerordentlichen organisatorischen Fähigkeiten, was ihn wiederum mit Ljuban verbindet. Mit Ljuban teilt Pero auch einen Anstrich von Altklugheit – als er beispielsweise die Mitglieder seiner Bande rügt²⁰ oder ihnen Lektionen erteilt –, wodurch auch er streckenweise aus seiner Kinderrolle fällt.²¹

Eine kindergerechte Eigeninitiative ergreift schließlich die Hauptgestalt in *Kind Nr. 1*. Dort reagiert Zlatko auf die ungerechte Behandlung der kleinen Bosniaken von sich aus und organisiert seine Freunde, um so wie in *Emil und die Detektive* „ihr gutes Recht selbst in die Hand zu nehmen“ (Karrenbrock 1995, 188). Dabei plant er die ‚revolutionären‘ Aktionen nicht mehr so geradlinig und ins Detail wie Ljuban oder Pero, sondern leitet diese nur ansatzweise ein, so dass einige im Zusammenstoß mit der Wirklichkeit auch scheitern können.

Die kindergerechte, mäandrierende Angelegenheit der Gestalt von Zvonko ist insbesondere in der Szene der Entführung des Hündchens zu erkennen: Zunächst hasst Zvonko zutiefst die Hausbesitzerin samt deren Hündchen als Feind Nr. 1, bis er das Hündchen entführt. Als er es dann aus der Nähe als einen ganz normalen Hund kennen lernt, kann er es nicht übers Herz bringen, es wie geplant im See zu ertränken (vgl. Lovrak 1952, 76). Im Gegenteil, er freundet sich mit ihm an. Als Zvonko ferner am Telefon erfährt, er habe durch seine Aktion die Hausbesitzerin in Lebensgefahr gebracht, schwindet sein Hochmut eines ‚Revolutionären‘, wird er weich und gesteht sofort, wo das Hündchen versteckt ist (vgl. ebd., 89).

Auf diese Weise stellt Lovrak in Zvonko eine Kindergestalt dar, die realitätsnah wirkt und die aus dieser kindergerechten Realitätsnähe selbstständig auf die von ihr festgestellten Ungerechtigkeiten reagiert, indem sie diese wie Kästners Emil den Umständen entsprechend und ohne ‚altkluge‘ Beimischungen zu meistern versucht.

Würde man alle Hauptgestalten von Lovrak auf einen gemeinsamen Nenner bringen, dann ist dieser in ihrer bipolaren Struktur zu erblicken, deren einen Pol der Hang zur Fremd- und der andere jenen zur kindergerechten Selbstbestimmung dieser Gestalten bildet. Dabei lässt die Dominanz des

So z. B.: „Ihr seid richtige Kinder! Ihr esst grünes Obst [...] schluckt sogar Kerne [...] Und darüber hinaus ist Liebes Kind sehr verwöhnt“ (Lovrak 1971, 444).

²¹ In seiner Bewertung aller Hauptgestalten von Lovrak urteilt Crnković (1989, 84), dass „diese keine einfachen Kinder sind: ihr Streben übersteigt die ‚Kinderinteressen‘“, worin „sie sich zuletzt von den Jungen in den Werken anderer Autoren unterscheiden, die nicht aus den üblichen Kinderdimensionen herausgenommen sind“.

erstgenannten Pöls infolge von Lovraks schriftstellerischer Weiterentwicklung in seinen Folgewerken allmählich nach, indem diese in den Hintergrund gelangt, ohne jedoch restlos zu verschwinden.

3.4. Ausbau des Interaktionsfelds in den einzelnen Kindergruppen

Die Unterschiede in der Profilierung der Hauptgestalten gehen mit der unterschiedlichen Ausgestaltung sowohl des Anlasses zur Gruppenbildung als auch der Beziehungen zwischen den Mitgliedern einzelner romanesker Kindergruppen einher.

In Kästners *Emil und die Detektive* erwächst der Bund unter den Kindern sozusagen unmittelbar aus dem Erzählfluss: Nachdem Emil Gustav von seinem Malheur berichtet hat, entschließt sich dieser spontan, Emil zu helfen (vgl. Kästner 2003, 81), und trommelt die Straßenkinder zusammen. Demgegenüber kommt der Anstoß zur Bildung einer Kindergruppe im Roman *Der Zug im Schnee* von außen her:

Der Lehrer erzählte ihnen in der vierten Klasse, wie unser Volk in alten Zeiten in Genossenschaften lebte, wo jedes Mitglied seinen Anteil an der Arbeit verrichtete und alle gemeinsam die Früchte der Arbeit genossen.

– Seht, Kinder – sagte er den Schülern – auch wir könnten so etwas versuchen. Lasst es uns machen. Verwandelt die Klasse in eine Genossenschaft. (Lovrak 1972, 19)

Die Gruppenbildung ist hier keine autonome Kindersache, sondern diese wird seitens des Lehrers initiiert, womit die Erwachsenenwelt in jene der Kinder transponiert wird. Dabei scheint der außertextuelle sozialpolitische Kontext wesentlich mitzuwirken: Den sozialen Zersplitterungs- und Atomisierungsprozessen innerhalb der modernen Gesellschaft wird in der Gestaltung der Genossenschaft das ehemalige harmonische Leben in den Volksgenossenschaften entgegengesetzt, das die Kindergestalten jetzt nachzuahmen haben.

Dementsprechend werden auch die Rollen unter den kleinen Genossenschaftlern verteilt: Zum einen gibt es Ljuban als Genossenschaftsobmann, der sich um die Einheit und den Erhalt der Genossenschaft zu kümmern hat. Zum anderen sind auch, die zersetzenden Elemente – angeführt von Pero – am Werk, um als Gegengewicht die Handlung ins Rollen zu bringen.

Dazwischen befinden sich die übrigen kleinen Genossenschaftler, die das Fußvolk bilden, das Ljubans Befehle – wie er selbst diejenigen des Lehrers – gehorsam auszuführen hat.

Infolgedessen liegt der Schwerpunkt des Romans nicht in der narrativen Entfaltung einzelner Kindergestalten, sondern im Kampf um den Erhalt der Einheit in der Schülergenossenschaft. Dieser findet vor allem auf der Konfliktebene zwischen Ljuban und Pero statt, der dann erzähltechnisch durch den Einsatz des sogenannten „charakterologischen Parallelismus“ (Ležak/Črnković 1993, 18) untermauert wird. Dementsprechend wird Ljuban ausschließlich mit positiven und Pero ausschließlich mit negativen Charakterzügen versehen. Der charakterologische Parallelismus wird darüber hinaus mit der sozialen Herkunft der Gestalten verbunden: Ljuban als ‚gute‘ Kindergestalt kommt aus armen und Pero als ‚böse‘ aus wohlhabenden Familienverhältnissen, was im Erzählverlauf immer wieder betont wird. Demzufolge erscheinen die unterschiedlichen Charaktere als Ergebnis sozialbedingt unterschiedlicher Erziehung – im Fall der ‚bösen‘ Erziehung ist es der Überfluss, im Fall der ‚guten‘ der materielle Mangel –, woraus sich dann auch unterschiedliche Lebenseinstellungen ergeben: die ‚kollektivistische‘ von Ljuban und die ‚egoistische‘ von Pero. Dadurch wird das ganze Erzählarrangement darauf ausgerichtet, in geschilderten Ereignissen zu zeigen, wie „ein starkes Kollektiv im Stande ist, asoziale Einzelne zu neutralisieren, zu assimilieren und sogar umzubilden“ (ebd., 18), bzw. einen Gemeinshaftssinn zersetzenden Egoismus aus dem Gesellschaftlichen zurückzudrängen.²² Das ist die pädagogische Plattform, von der aus Lovrak seine Kindergestalten in diesem Roman ausmodelliert und weshalb er Pero darin zum Schluss um den Wiederbeitritt zur Genossenschaft bitten lässt.

Insofern wird im Roman keine Kindergruppe im klassischen Sinne beschrieben, sondern eher ein *Kinderkollektiv*,²³ worin Kindergestalten als moralische und sozialbedingte Mustertextemplare vorkommen, die dann nicht anhand eigener, kindlicher Motivation, geschweige denn spontan, handeln. Das ist

In Zusammenhang damit ist zu beachten, dass Pero, indem er seine Schulfreunde bespricht und beschließt, unmoralisch handelt. Gerade in einem solchen negativen Sinne wird er im Text zur Symbolfigur eines sich gegen das Kollektiv auflehrenden Einzelnen. Im Falle von Pero ist folglich nicht die Rede von einer Gestalt, die sich gegen das Kollektiv richtet, weil es ihn in seiner freien Selbstentwicklung hindert, was dann seine Auflehnung rechtfertigen würde.

Ein Zeichen der strengen Disziplin und der straffen Organisationsstruktur im Kollektiv ist auch das Salutieren des Schaffners vor Ljuban als uneingeschränktem Anführer der Genossenschaft. Vgl. dazu Lovrak 1972, 52.

die Folge davon, dass Lovraks Drang nach dem Ausbau eines harmonischen Kollektivs im Text die narrative Ausarbeitung der Kindergestalten überflügelt, was dazu führt, dass zum einen Gestalten entweder blass oder schwarz-weiß dargestellt werden, zum anderen im Text die soziale Thematik mitsamt der Zielsetzung der Herstellung von gerechten sozialen Verhältnissen in den Vordergrund rückt.²⁴ Infolgedessen wird die Genossenschaft schließlich zur eigentlichen Hauptgestalt des Romans und ihr Erhalt zum das Narrative bestimmenden *causa finalis*, während die Kindergruppenbildung in Kästners *Emil und die Detektive* die *causa materialis* des Textes bildet, nämlich jene innere Ursache der Romanhandlung, woraus dann auch die einzelnen Kindergestalten in ihren je einzelnen Färbungen profiliert werden. Dieses Erzählmanko im Ausbau des Interaktionsfeldes wird in *Pero Kržica's Bande* teilweise korrigiert. Zuerst kommt auch hier der unmittelbare Anlass zum Handeln der Kindergruppe von außen her: Zum einen wird dieser im Rahmen des Elternhauses eingeführt, wo Pero über den Streit unter den Dorfbewohnern um die verlassene Mühle erfährt (vgl. Lovrak 1971, 439), zum anderen vom Lehrer, der in der Schule über schönere Landschaften erzählte, wo

[...] Menschen sauber, mit glühender Röte an den Wangen leben und gerne singen. Dort dehnt sich ein wunderschöner See aus. Um ihn herum hatte man Paläste erbaut. Dorthin werden im Sommer Sommerreisen gemacht. Und im Winter werden Winterreisen im Schnee und Eis unternommen. (Ebd., 449)

Peros Einbildungskraft und Kombinationsfähigkeit reagieren darauf sofort: „Das haben wir auch. Das Wasser neben der Mühle ist ein schöner See. Der Palast ist das Haus neben der Mühle. Wunderschöne Wälder und Haine sind das Gebüsch um die Mühle herum.“ (Ebd.) Diese kindliche Traumvorstellung von der Verwandlung der Mühle in ein Sommerschloss beruht jedoch auf Peros starkem Wunsch, dem Vater bzw. den Dorfbewohnern zu zeigen, dass auch Kinder Verbesserungen im Dorf leisten können (vgl. ebd.,

²⁴ Diesbezüglich weist Težak (1994, 286) darauf hin, dass „Lovraks Kinderwelt nicht autonom, nicht abgetrennt von der Welt der Erwachsenen ist, sondern alles, was die Erwachsenenwelt erschüttert, auch in Lovraks Kinderwelt Spuren hinterlässt. [...] Den Sozialisierungsprozess der Kleinen betrachtet Lovrak nicht ausschließlich vom pädagogisch-psychologischen Standpunkt her, sondern auch im Kontext der gesellschaftlich-wirtschaftlichen Phänomene seiner Zeit. [...] [Sein Werk] ist eine Kritik und Verurteilung des gesellschaftlichen Systems, dessen Ergebnis Ungleichheiten sind, und das die Reichen zu Hochmut verleitet.“

190). Es ist ein Motivgeflecht, das Lovraks pädagogischen Intentionen folgt, wonach auch Kinder durch gemeinschaftliche Arbeit ernstzunehmende Ergebnisse erzielen und somit ein ‚neohumanistisches‘ soziales Modell aufbauen können, das sogar den Erwachsenen als Vorbild dienen kann. Diese Intentionen werden im Text mit Kinderspielen in der und um die Mühle geschickt kaschiert,²⁵ weshalb die aus der Erwachsenenwelt herrührende Fremdbestimmung²⁶ der Kinderaktion letztendlich in den Hintergrund gedrängt.

Dies kommt noch mehr zum Ausdruck in der Profilierung einzelner Kindergestalten. Diese handeln im Text unter ihren Spitznamen wie Dummkopf, Bär, Wilder, Ahle und Liebes Kind. Dabei handelt es sich um eine Charakterisierung *ex negativo*, weil schon in den Spitznamen ihre negativen Eigenschaften wie Unbesonnenheit, Aufgebrachtheit und Ängstlichkeit offen angesprochen werden. Auf diese Weise werden die Kindergestalten nicht mehr wie in Lovraks Erstlingswerk schwarz-weiß gemalt, sondern nähern sich einer kindgerechteren Profilierung, indem sie keine überflüssigen heillosen Züge aufweisen.²⁷

Die wichtigste Veränderung betrifft aber das Verhältnis zwischen der Kinder- und Erwachsenenwelt. Die Darstellung des im Roman *Der Zug im Schnee* sozialbedingten und auf die Gestalten von Ljuban und Pero übertragene Klassenantagonismus aus der Erwachsenenwelt wird in *Pero Kržica's Bande* abgeschwächt, indem an dessen Stelle der Antagonismus zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt tritt:

Die Kinderwelt, ausgerichtet auf die Verwirklichung eines edlen Zielles, wird [hier] der Welt der Erwachsenen entgegengesetzt, die durch ihre sozialen Vorurteile, Klassenvorurteile und sonstige Vorurteile

[in eklatantes Beispiel eines solchen Widerspiels von Kinderspiel und Erwachsenenmoralisation ist die Szene aus dem Text, in der Liebes Kind, um das Rudern zu erlernen, zufällig die Mühle in Bewegung setzt (vgl. Lovrak 1971, 503-504) und somit spielerisch funktionale Arbeit leistet.

Auf eine solche Fremdbestimmung weisen Težak/Črnković (1993, 29) hin, indem sie behaupten: „[...] das aus dem Spiel entstandene Kinderkollektiv stellt [...] den Ausdruck der Auflehnung gegen bestehende sozialen Zustände und die eingefahrene Ordnung dar. Die Anstrengungen der Kindergruppe gewinnen eine gesellschaftliche Dimension, weil die Breite und die Bedeutung des Unterfangens der Kinder ihre Natur übersteigen und die Verwirklichung ihrer Wünsche einen Wandel in der Gesellschaft hervorruft.“ So urteilt Črnković (1989, 83), dass „Lovraks sympathischste und natürlichste Kindergruppe jene von Pero Kržica ist“, weil diese „aus unterschiedlichen und natürlichen Kindergruppenthum Äußeren und Gemüt untereinander unterscheiden“.

moralisch gesunken und schwach geworden ist. [...] Kinder, die sonst Zöglinge sind, werden zu Zöglingen von Erwachsenen. Die Kinder zeigen ihnen, dass sie keine unreifen Wesen sind, für welche sie sonst gehalten werden. (Težak/Crnković 1993, 33)

Die Umgestaltung der Kinderfiguren zu ‚Zöglingen von Erwachsenen‘ stellt Lovraks entscheidenden Schritt in Richtung der Profilierung von Kinderfiguren als selbstständig handelnde Romanfiguren dar, dessen Vollendung sich dann in *Feind Nr. 1* vollzieht. Dort entfällt zum einen die Verankerung der Hauptgestalt in der Rolle des einzigen Anführers der Kinderbande, indem Zvonko – ähnlich wie Emil – zum erzählfunktionalen Bindeglied der Ereignisse heruntergestuft wird. Erzähltechnisch wird das durch die Aufstaffelung einer Reihe von ‚revolutionären Aktionen‘ erzielt, an deren Realisierung dann eine Vielzahl von Kindergestalten teilnimmt. Zum anderen verzichtet Lovrak hier auf den in sozialen Unterschieden verankerten ‚charakterologischen Parallelismus‘ als Mittel der Profilierung von Kinderfiguren. Statt dessen werden beinahe alle Gestalten sowohl mit positiven als auch negativen Eigenschaften besetzt: So kommt beispielsweise Zvonko aus der Rolle des ‚Helden‘ heraus, als er, konfrontiert mit den Folgen der Hündchenentführung, große Angst hat, während Olio, der als ein dicker, schüchtern und ängstlicher Knabe dargestellt wird (vgl. Lovrak 1952, 19–22), ungeachtet der Gefahr bei Zvonko bleibt und nicht – wie andere Verschwörer – nach Hause flieht (vgl. ebd., 96). Das einzige Relikt von Lovraks sozialbedingter Ausmodellierung der Kinderfiguren ist in der Gestalt von Kolarić zu erkennen: Gerade weil dieser aus einer reichen Familie stammt (vgl. ebd., 47), hat er zu Hause Alkohol, dessen Verbrauch dann folgerichtig zum Scheitern der Aktion gegen das zoologische Vokabular führt.²⁸ Nur hier wird unmittelbar der Kindercharakter mit seiner sozialen Herkunft gekoppelt, um nicht nur den schlechten Charakter, sondern auch das soziale Milieu, aus dem dieser stammt, zu diskreditieren. Im Übrigen dienen die aus der Erwachsenenwelt herrührenden sozialen Konflikte nicht mehr als Mittel der Profilierung von Kinderfiguren, sondern werden nur als Anlass zu einzelnen Handlungen gehandhabt. Darin scheint Lovrak Kästners *Emil und die Detektive* nahe zu rücken, worin die Kinderfiguren keinen „Standes-

klinkel und auch keinen Klassenhass“ (Weinkauff 1999, 158) kennen und dennoch auf die Ungerechtigkeiten in ihrem Milieu reagieren.

In *Emil und die Detektive* entfalten sich die Kindergestalten aus sich selbst heraus, weil sie im großstädtischen Milieu u. a. „völlig unbeaufsichtigt und unbehelligt von Erwachsenen“ (Schikorsky 1995, 221) handeln können. Auf dieser Prämisse beruht dann „das Prinzip der Selbsterziehung in einer sozial gemischten Kindergruppe“ (ebd.), das zum Fixierpunkt des romanischen Interaktionsfeldes, aber auch zu seinem zentralen Anliegen wird: Im Vordergrund steht zwar die Bloßstellung des Diebes, hintergründig geht es aber um die „Ausbildung sozialintegrativer Kompetenzen“ (ebd., 224) bzw. um die „Entwicklung von Verhaltens- und Gesprächsstrategien zur Konfliktbewältigung“ (ebd.). Auf eine solche Funktion verweist vor allem jene Romanstelle, wo die Detektive im Kinohof „einen Kriegsrat“ (Kästner 2003, 86) abhalten. Indem dort über weitere Vorgehensweisen unter Einbezug aller Beteiligten und unter Abwägung unterschiedlicher Argumente diskutiert wird, wird den jungen Lesern ein an sich demokratisch ausgerichtetes Kommunikations- und Entscheidungsmodell vorgelegt, in dessen Rahmen die Kindergestalten zu mündigen Bürgern werden. Als solche werden diese nicht nur zur Formulierung von vernünftigen Lösungsvorschlägen aufgerufen, sondern auch dazu, die Verantwortung für deren Realisation zu tragen. Das alles ist bei Kästner in dem Bild „ein[es] räsionierende[n] kinderparlament[s]“ (Karrenbrock 1995, 188) enthalten,

präsiert von einer Art Dreiergremium: dem „Professor“ als strategischem, planenden Kopf, „Gustav mit der Hupe“ als Vertreter der aktionsbewußten Exekutive und Emil, dem die Aufgabe zukommt, die rechtliche Seite der in Frage kommenden Mittel zu prüfen. (ebd.)

Ein derartiges Modell wird auch in Lovraks *Feind Nr. 1* entworfen. Nachdem sich Zvonkos Freunde am ungerechten Benehmen der Hausbesitzerin genügend revoltiert haben, folgt „eine Vielzahl von Geheimtreffen“ (Lovrak 1952, 46), in denen „unzählige ungelöste Kinderprobleme“ (ebd., 48) besprochen werden bzw. die Lösung der dreis schon erwähnten Hauptprobleme beschlossen wird. Damit scheint Lovrak einen großen Schritt nach vorne in der Ausgestaltung seines Erzählstoffes zu unternehmen, was insbesondere deutlich wird, wenn man die Position der Hauptgestalten innerhalb ihres jeweiligen Interaktionsfeldes miteinander vergleicht. In *Pero Kovčicas Bande* warten alle Mitglieder der Kindergruppe gespannt die Entwicklung von Peros Ideen (vgl. Lovrak 1971, 455) ab, um dann aktiv ‚nur‘ an ihrer Realisation

²⁸ Die Szene enthält das zentrale Motiv von Lovraks Roman *Der wilde Junge*, der seine pädagogische Intention aus der Verurteilung der Gewöhnung an Alkoholkonsum von klein an in ländlichen Regionen schöpft.

mitzuwirken. Demgegenüber wird Zvonko in *Feind Nr. 1* die Rolle eines ‚narrativen Katalysators‘ zugeteilt, der seine Freunde auf die sozialen Ungerechtigkeiten ‚nur‘ aufmerksam zu machen hat, sie in diesem Sinne ‚revolutioniert‘, um danach die Aushandlung konkreter ‚kinderrevolutionärer‘ Ziele und Schritte den versammelten Kindergestalten zu überlassen. Hier entwickelt Lovrak ein Entscheidungsmodell, wonach die Durchführung konkreter ‚revolutionärer‘ Maßnahmen ohne Einflussnahme außerhalb der Kindergruppe, aber auch ohne Aufdrängen von oben durch die Hauptgestalt, demokratisch beschlossen wird. Ferner wird die Verantwortung für die einzelnen Aktionen durch die Zersplitterung der Kindergruppe auf Aktionsteams zusätzlich individualisiert.

3.5. Humanistisch-utopischer Impetus des Erzähldukts

Wie in der Sekundärliteratur vielerorts hervorgehoben wird, überschreitet die Ausmodellierung des Interaktionsfeldes von *Emil und die Detektive* die traditionelle, aus der Erwachsenenliteratur herrührende realistische Darstellungungsweise. So weist Doderer (1969a, 480) darauf hin, dass Kästners Roman utopische Züge trage, weil es sich um „frisierte Wirklichkeit“ handelt, worin Kästner das kleinbürgerliche Milieu idealisiere, „in dem Anstand, Zuverlässigkeit, Gurgläubigkeit, Sparsamkeit, Sauberkeit, Strebsamkeit vereinigt sind“. ²⁹ Kästners Idealisierung ist aber zugleich auch als eine „humanistische Bastion“ (ebd.) zu verstehen, deren Grundwerte Hilfsbereitschaft, Solidarität und Anstand sind (vgl. ebd.). Dabei fußt diese Bastion auf dem Appell an die Jugend, „einen ‚neuen Menschen‘ in der alten Ordnung“ (ebd., 481) durch „Erziehung zur Vernunft“ (ebd.) zu schaffen, der dann im Stande wäre, die im Roman vorfigurierte „klassenlose Gesellschaft“ (ebd., 484) zu gestalten, worin „Lösungen möglich werden, weil die humanen Eigenschaften des Anstands, der Hilfsbereitschaft, der Klugheit das Leben regieren“ (ebd.). Insofern sind die Kinderfiguren bei Kästner vor allem „Träger seiner Hoffnung in eine bessere Zukunft, in eine friedvollere Welt“ (Doderer 1969b, 46), deren Grundlage das Jugendkonzept bildet, wonach „nur die Jugend aus der Verderbnis der Gegenwart einen neuen Weg finden kann“

²⁹ Obwohl die Kindergestalten in *Emil und die Detektive* derart lebensnah portraitiert sind, dass sie den Eindruck erwecken, als ob sie aus der zeitgenössischen Großstadtrealität entlehnt wären, weist Weinkauff darauf hin, dass es sich um eine konstruierte künstliche Erzählwelt handelt, woraus unterschiedliche Aspekte großstädtischen Lebens wie beispielsweise „Prostitution, Politik und Gewalt“ (Weinkauff 1999, 151) ausgeklammert werden.

Giesecke 1981, 13). Dieses Konzept wird dann in *Emil und die Detektive* als „Zivilisierung“ nur im Sinne von urbaner demokratischer Öffentlichkeit („Karrenbrock 1995, 192) gehandhabt.

In solcher humanistischer Impetus bildet auch die Triebfeder von Lovraks Werken. In ihnen werden „schwierige soziale Verhältnisse und die Unzufriedenheit mit gegenwärtigen Umständen“ (Fabrio 1974, 26) mit einem solchen utopischen Optimismus ³⁰ dargestellt, dass man Lovrak in die Nähe des sozialen Utopismus eines Morus oder Campanella zu stellen habe (vgl. ebd., 25). Demzufolge handle es sich nach Fabrio in Lovraks Werken um soziale Utopien, in denen dann den Kindergestalten – so wie in *Emil und die Detektive* – grundlegende humanistische Werte zugewiesen werden. Ein solcher humanistisch-utopischer Zug erscheint unmittelbar in der Schlusszene des Romans *Der Zug im Schnee*, wo Ljuban träumt, wie er Herr „über mindestens zehn Züge“ (Lovrak 1972, 99) geworden ist, von denen:

Güterzüge Nahrung, Kleidung und Holz aus fruchtbaren in die kargen Landschaften zu befördern haben, so dass man in Felsregionen lebende Kinder gleichwohl gut ernähren kann wie diejenigen, die im korrekten Tiefland leben. Personenzüge haben magere, blasse und kränkelige Kinder ans Meer und ins Gebirge zu fahren, so dass sie an die frische Luft kommen und genesen. Damit es nicht wie heute wird, wenn das nur Kinder können, deren Eltern reich sind und somit viel Geld haben. Ljuban wird darauf Acht geben, dass alle Kinder an die Reihe kommen. Und keines vergessen wird. (Ebd.)

Als konkrete Verwirklichung von Ljubans sozialutopischem Tagestraum wirken in *Pero Kovčicas Bande* die Renovierungsarbeiten an der Mühle. ³¹ Den Leitgedanken dafür liefert Peros Vorstellung davon, wie alle Dorfbewohner eines Tages dort ihr Getreide billig mahlen (vgl. Lovrak 1971, 491) und daher alle gurgenanährt leben werden. Darin wird das utopische Sinnbild

So urteilt Oblak (1958, 29), dass es sich bei Lovraks Optimismus nicht einfach „um bunte und fröhliche Theaterkulissen handelt, sondern um die Lebensfreude, die desto schöner und größer ist, je stärker sie mit Schwierigkeiten, mit hässlichen Seiten des Lebens und mit Ernst zu nehmenden sozialen Problemen in Konflikt steht“.

In seiner Darstellung von Lovraks Schaffen als einem „Konflikt zwischen Utopie und Arkadien“ weist Cvitan (1974, 23) darauf hin, dass „diese Mühle als Schaubild und Genusssubjekt Ergebnis anstrengender und schwieriger Verwirklichung des utopischen Planes der Kindergruppe ist, wonach die Kinder mit ihrem Unterfangen auf ihre Väter pädagogisch einzuwirken versuchen, um sie zu überzeugen, dass man ein besseres Leben nur durch Eintracht und gemeinsames Bemühen erzielen kann“.

eines Zusammenseins entworfen, dass den Vorstellungen vom ländlichen Wohlstand und Lebensgenuss entspricht.³² Zum Schluss wird dieses Sinnbild noch mit der Funktion der Jugend als unvergängbare Zukunftsquelle gegenüber dem Verfall des Erwachsenengeschlechts in Zusammenhang gebracht: Auf die Bemerkung von Zvonkos Freunden, dass die Erwachsenen die Mühle „wieder zugrunde richten werden“ (vgl. ebd., 519), schaut Pero „in die Ferne und flüstert im Rausche: - Ja. Neues Werk! Psst! Stört mich nicht!... Ich sinne nach... Seid geduldig! Ich sage es euch – morgen!“ (Ebd.) Hierin ist der unzerbrechliche Glaube Lovraks an die Erneuerungspotentiale der Jugend zu erkennen, die ihr humanisierendes Potential schon morgen realisieren würde, würde man sie nur entsprechend leiten. Der große Unterschied zwischen Kästner und Lovrak liegt aber in der Ausgestaltung der Leitfigur: Für Lovrak ist dies die über dem Narrativen schwebende und mehr oder weniger offen darüber wachende Lehrgestalt, während es in *Emil und die Detektive* der literarische Doppelgänger des Autors in Funktion eines hintergründigen Helfers ist, der nur dann ins Geschehen – wie in der Straßenbahnscene (vgl. Kästner 2003, 69-70) – eingreift, wenn im Erzählfluss kein den Kindern gerechter realitätsbezogener Ausweg mehr möglich ist. Einer solchen gerechter realitätsbezogener Ausweg mehr möglich ist. Einer solchen Erwachsenen gestalt nähert sich Lovrak sukzessiv: Während noch im Roman *Der Zug im Schnee* die Lehrgestalt eine dominante Position einnimmt, wird diese in *Feind Nr. 1* erst am Ende des Romans eingeführt, als es galt, die Folgen einer die Kräfte der Kindergestalten übersteigenden ‚Kinderrevolution‘ zu glätten.

Anhand einer solchen Positionierung der Erwachsenen gestalt wird in *Feind Nr. 1* nicht nur die Verwirklichung des zentralen Sinnbilds des romanischen utopischen Anliegens – die Herstellung gerechter sozialer Verhältnisse in Form einer ‚Kinderrevolution‘ –, sondern auch die diesbezügliche Anregung bzw. Planung den Kindergestalten überlassen. Lovrak entwirft damit einen narrativen Spielraum, worin er seinen Gestalten gestattet, selbstständig und aus sich heraus seine sozialutopischen Ziele zu verwirklichen. Dank dessen scheint hier der sozialutopische Romangehalt der kindergerechten Darstellung von Romanereignissen doch die Waage zu halten.

³² Das bestärkt auch Težak (1994, 287) in ihrer Darstellung der sozialutopischen Zielsetzungen Lovraks, indem sie behauptet, dass seine Kindergestalten „für allgemeine menschliche Interessen kämpfen: gegen die Ausbeutung, für das Herauskommen aus dem Elend und der Lastenhaftigkeit, dank deren einige reich werden, sowie für gute zwischenmenschliche Beziehungen, ökologische Ziele und ein gesundes Leben“.

3.6. Ausgriff nach modernen Alltagsphänomenen und Anwendung von realistischen Erzähltechniken

In den vorangegangenen Abschnitten wurde gezeigt, dass die realistische Erzählweise beider Autoren vor allem auf der neuartigen Darstellungsweise von Kindergestalten beruht. Dabei unterscheiden sich diese wesentlich zum einen darin, dass Kästner Stadt- während Lovrak überwiegend Dorfkinder porträtiert. Zum anderen entwirft Kästner mit Beginn seiner kinderliterarischen Karriere Kindergestalten als selbstständig handelnde, auf sich selbst gestellte Figuren, während dies Lovrak erst in seinen später erschienenen Werken gelingt.

Darüber hinaus verortet Kästner seine Gestalten inmitten zeitgenössischer großstädtischer Alltagsphänomene (vgl. Tost 2005, 52), wodurch er den realistischen Gehalt seines Erzähldiskurses immens steigert. Da bei ihm die Realitätsbezogenheit aus seiner „spezifischen Weise der Verarbeitung von Großstadterfahrungen“ (Kaminski in Wild 1990, 256) erwächst, wäre anzunehmen, dass eine solche Modernität nur in Werken mit großstädtischen Handlungsorten situierbar sein kann. In dieser Hinsicht ist Lovraks Schaffen eine Überraschung: Trotz dem dörflichen Milieu kommen auch in seinen Romanen moderne Alltagsphänomene wie neuzeitliche Beförderungs- und Kommunikationsmittel zum Einsatz, was darauf hinzuweisen scheint, dass es sich diesbezüglich nicht so sehr um erzähltechnische Requisiten von kinderliterarischen Großstadtromanen handelt, sondern vielmehr um allgemeine Epochen-signale, nach denen auch Lovrak greift und diese dann in seine Werke einbaut.³³

So steht im Mittelpunkt von Lovraks Erstlingswerk die Zugreise der Genossenschaftler und ihre Begegnung mit dem Stadtleben. Der dort beschriebenen Stadtbesichtigung haftet zwar ein ‚musealer‘ Blick an, infolge dessen das dynamische Stadtleben den Gegenstand eines passiven, betrachtenden blickens der Ausflügler über das Fremdartige und Kolossale bildet, das diese in Verwirrung stürzt (vgl. Lovrak 1972, 43). Doch enthält auch eine solche Stadtbeschreibung zwei Szenen, in denen Lovraks Zugewandtheit zur Dynamik des modernen Lebens in den Vordergrund tritt. Es ist zu konstatieren, wie nicht nur die Begeisterung der Kindergestalten wächst, sondern auch der Erzählrhythmus gesteigert wird, als die Genossenschaftler die Stadtdruckerei (vgl. ebd., 43) und das städtische Kino (vgl. ebd., 45)

So weist Car (1969, 10) darauf hin, dass in Lovraks Romanen „nicht nur ein ausgezeichnete Kinderautor zum Vorschein kommt, sondern auch der Geist der Neuzeit“.

besuchen. Seine Begeisterung gegenüber der enormen Gestaltungskraft, die in diesen neuen Medien liegt, bringt Lovrak noch mehr im Roman *Pero Koržicas Bande* zum Ausdruck. Als die Lehrerin den Schülern aufgibt, in den Kinderzeitschriften Fabeln zu lesen, sieht Pero, aufblickend zu ihr, wie sie eine Zeitung liest:

Sie las darin ganz neugierig. Pero dachte: Ah, Zeitungen! Auch ich würde sie gerne lesen! Darin steht von zwei Hirtinnen, wie sie den Wolf erschlagen haben. In den Zeitungen stehen nur Neuigkeiten! Dort kann man auch lesen, wie ein Schnellzug mit einer Bombe in die Luft gejagt wurde. Der Zug hatte Wagons, in denen Menschen schliefen. Die Zeitungen berichten auch darüber, dass in Amerika ein Erdbeben war. Die Zeitungen melden, wie zwei Arbeiter im Garten schaufelten und eine Grube mit Schlangen fanden. Sie töteten davon zweihundertsieben Stück. In den Zeitungen wurde auch die Nachricht verlautbart, dass ein Apotheker eine alte römische Stadt bei Fruška gora fand. (Lovrak 1971, 500)

Hiermit schildert Lovrak inmitten eines Dorfmilieus eindrucksvoll den Hunger nach der „Bilderflut, der Dynamik, dem steten Wechsel und Wandel“ (Kaminski in Wild 1990, 256) der modernen Zeit. Es ist ein Zeichen des Verlangens nach der Aufnahme in die große Welt der modernen Sensationen, in die große, moderne Erlebniswelt. Diese Sehnsucht erfahren letztendlich unmittelbar die Kindergestalten in *Feind Nr. 1*, indem sie dort mit modernen Alltagsphänomenen wie dem Gebrauch des Telefons, der Straßenbahnfahrt, dem Kinobesuch u.a.m. zu tun haben.

Dabei spielt die neue, moderne Filmkunst sowohl auf semantischer als auch auf syntaktischer Ebene eine wichtige Rolle. Schon der Romantitel *Feind Nr. 1* ist eine Anspielung an den US-amerikanischen klassischen Gangsterfilm *The Public Enemy* von William A. Wellmann (1931). Dessen verzerrte kinderspezifische Rezeption portraitiert Lovrak eindrucksvoll in der Gestalt von Magda, der kleinen Tochter des Lehrers, bei dem Zvonko untergebracht wird. Diese meint in den kleinen Stadtflüchtlingen Figuren aus den Gangsterromanen bzw. -filmen zu erkennen: In Zvonko „einen armen und schönen Räuber“, der offenkundig „eine Revolverschlacht gegen seine Feinde“ (Lovrak 1952, 121) jederzeit entfachten würde, und in Olio „einen dicken Sheriff“ (ebd., 104). Dieser bekommt auch seinen Spitznamen in der Kinderbande, „weil man feststellte, dass er Oliver, dem dicken amerikanischen Filmschauspieler, ähnelt“ (ebd. 17). Ferner heißt eines der Mitglieder der

Kinderbande Tarzan, „weil er breite Schulter hatte, stark war, sonnenbraune Haut hatte und sehr behaart war“ (ebd., 45).

An zahlreichen Stellen in Lovraks Romanen sind auch Gags aus den Slapstick-Komödien eingestreut. So beispielsweise in der Szene aus dem Roman *Pero Koržicas Bande*, als die Bandenmitglieder meinten, sie hätten in der Mühle einen Toten entdeckt:

– Ein Toter! – schreit der Wilde wie wahnsinnig auf und beginnt zu fliehen, die anderen ihm nach. Barfüßig treten sie gegenseitig aufeinander ein. Drängeln. Fallen. Stehen wieder auf und rennen wild weiter. (Lovrak 1971, 456)

Lovraks Begeisterung für das Filmische reicht aber – überraschenderweise – sogar ins Erzähltechnische. Wie bei Kästner ist auch in seinen Werken die Anwendung „filmischer“ Erzählweise“ (Karrenbrock 1995, 183) festzustellen. So beginnt der Roman *Der Zug im Schnee* wie ein Kinofilm mit einem Oberflächenbild der Schule aus der Ferne, danach folgt die Halbtotal mit dem Schulhof, der Schule und darin „den dreißig, unterhalb des Schulvorplatzes wohnenden Spatzen“ (Lovrak 1972, 7), bis schließlich die Nahaufnahme erscheint, in der drei aus demselben Weiler stammende Schüler den Schulhof betreten.

Diese „filmische“ Erzählweise wird in *Pero Koržicas Bande* weiter ausgebaut. Das beste Beispiel dafür ist die Szene mit der Bauernversammlung, der Pero versteckt auf dem Dachboden beiwohnt. Abwechselnd werden wie in einer filmischen Parallelmontage die Ereignisse in der Versammlung und Peros Reaktion darauf verfolgt:

Auf einmal blieb Pero ohne Atem: Unterhalb der Linde stieg auf den Hügel sein Vater und begann zu reden. [...]

– Es ist eine Schande, dass die Genossenschaftsmühle in Unkraut verwachsen ist.

– Du irrst dich! Sie ist es nicht mehr! – halblaut flüstert Pero, ganz und gar Flamme geworden.

Der Vater setzt heftig fort: – Die Wege sind von Dornbusch überwuchert. Pero zittert vor Erregung und flüstert dem Vater zu: – Du irrst dich! Dort wachsen wunderbare Blumen! Alles wurde in einen Spazierweg verwandelt!

Sein Vater fuhr fort: –... und die Mühle, Brüder, sie liegt dort vergessen und ist mit einem Vorhängeschloss zugesperrt. Dem Vorhängeschloss unserer Schande!

Von Begeisterung hingerissen und als ob er nicht mehr bei Sinnen wäre, rief Pero dem Vater zu:
– Zerbrochen liegt es dort!

Die Bauernmenge geriet in Aufruhr und blickte umher. Man versuchte festzustellen, woher die Stimme kam. Ahle schob Pero zur Seite und klappte den Dachziegel zu. Da durchlebten die beiden einige angstvolle Augenblicke. (Lovrak 1971, 490)

Eine solche Darstellungsweise erfährt ihren Höhepunkt in *Feind Nr. 1*, wo über die einzelnen Kinderaktionen am ‚Revolutionstag‘ in einem beinahe futuristischen Tempo berichtet wird: Zuerst wird die misslungene Aktion in Kolarics Wohnung (vgl. Lovrak 1952, 57–65) dargestellt, der die Schilderung der Verfolgung der Hausbesitzerin durch die Stadt folgt (vgl. ebd., 65–67), die dann abrupt unterbrochen wird, als Zvonko den Mitgliedern der mit der Durchführung der Kinoaktion betrauten Gruppe begegnet, um sofort über deren Erfolg zu berichten (vgl. ebd., 72–75), wonach der Erzählfokus dann wieder auf die Entführung des Hündchens bzw. Zvonkos und Olios Flucht (vgl. ebd., 75–79) gerichtet wird. Es ist eine Präsentation von Ereignissen, die dem Erzähltempo aus Kästners *Emil und die Detektive* keineswegs nachsteht und die mit vollem Recht als filmisch zu bezeichnen ist.

Diese, auf die Dynamik der Ereignisse fokussierte Darstellungsweise wird bei beiden Autoren ferner durch einen Sprachgebrauch untermauert, infolge dessen „Literarisierung und Poetisierung der Sprache vermieden bzw. die Sprechspontanität“ (Skok 1989, 60) im Erzählfluss bevorzugt wird. Die Sprechspontanität fußt bei Lovrak auf der Verwendung „eines realistisch einfachen, konkreten, beinahe alltäglichen Gesprächsstils“ (ebd., 61), worin „Einfachheit und Genauigkeit der Ausdrücke“ (Zalar 1989, 48) dominieren. Deshalb pflegt man im Falle von Lovraks Werken von der „Ästhetik der Einfachheit“ (ebd.) zu sprechen: Seine Texte enthalten „keine komplizierten und schwierigen Satzbildungen, Retrospektionen oder Unterbrechungen“ (ebd.).³⁴ Eine solche unkomplizierte Redeweise wird aber bei ihm nicht wie in *Emil und die Detektive* durch „das bewußte Aufgreifen des Gassenjargons“

³⁴ Ähnlich urteilen auch Težak/Crnković (1993, 25): „Lovrak ist ein typischer Vertreter der Ästhetik der Einfachheit, sein Ausdrucksregister widerspiegelt die einfache kindliche Welt.“ Er verwendet äußerst konventionelle Sprachsyntagmen und stilistische Strukturen. Der grammatikalisch, syntaktisch und stilistisch korrekte Aufbau seiner Sätze kann zwar

„Höherer 1969b 46) erweitert. Lovraks Sprache bleibt größtenteils in Grenzen grammatikalisch und stilistisch korrekter Anwendung kroatischer Hochsprache, obwohl an einigen Stellen auch „Lokalismen und Ausdrücke aus dem Schülerjargon vorkommen“ (vgl. Zalar 1974, 41; Banas 2012, 37). Die dynamische Darstellung von Romanereignissen wird außerdem bei beiden Autoren von den in die Texte eingebauten Dialogen getragen, wodurch ein „spezifischer aktionsvoller Erzählrhythmus“ (Težak/Crnković 1993, 24) entsteht. So wird z. B. im Roman *Der Zug im Schnee* der Streit der Genossenchaftler wie folgt dargestellt:

Draga stieß den Krug mit Wasser. Auf dem Boden entstand eine große Pfütze.

– Ich zeige dich beim Lehrer an! – sprang Pero auf.

– Wen? Draga?

– Nein. Ljuban!

– Aber er verschüttete das Wasser doch nicht!

– Trotzdem ist er schuld!

– Er? Das ist nicht wahr!

– Doch! Nein! Doch! Nein! Boom! Patsch! Ach! Uh! Schlag zu! Gib

nicht auf! Zu mir! Hilfe! Boom! Boom! Boom! (Lovrak 1972, 24)

Demgegenüber werden Beschreibungen kurz gehalten und ganz funktional verwendet, wodurch der Erzählfokus mehr auf das Äußere der Ereignisse als auf die psychologische Deutung der Kindergestalten gerichtet wird (vgl. Težak/Crnković 1993, 22).³⁵ So entsteht ein Erzählstil, dessen Grundmerkmal in der Dominanz von kurzen und einfachen Sätzen liegt, in denen die Romanereignisse schnell aufeinander folgend dargestellt werden und die Unmittelbarkeit des Geschilderten durch ein Maximum an Dialogen und ein Minimum an Beschreibungen suggeriert wird. Eine solche Erzählweise ähnelt jener des Reporterdiskurses (vgl. Crnković/Težak 2002, 357), die

einem raffinierten Stilisten gewöhnlich und ein wenig langweilig erscheinen, jedoch wirkt „leser auf die Kinderleser anziehend.“

So wird beispielsweise Ljubans Verfolgungsjagd im Roman *Der Zug im Schnee* wie folgt beschrieben: „Boom! Hört man die Tür. Pero entflieht. Auf dem Boden eine Orange. Ljuban rennt weiter. Boom! Boom! Pero scheint schon im zweiten Wagen zu sein. [...] Klick! Pero schließt die Wagentür zu. Todesbleich sieht er starr Ljuban an. Beide stehen einem dem anderen gegenüber. Nur die hölzerne Tür und das dicke Glas trennen sie. Und auf dem Glas? Mund gegen Mund, Nase gegen Nase! Auge in Auge. Sie atmen tief. Mustern einander. Betrachtern einander mit scheelen Augen.“ (Lovrak 1972, 80)

durch Montage von fiktiven Zeitungsartikeln (vgl. Lovrak 1952, 131-132) zusätzlich unterstützt wird.

Ein weiteres wesentliches erzähltechnisches Charakteristikum der Werke beider Autoren ist die nachhaltige Humorisierung ihres Erzähldiskurses. In Zusammenhang damit wird hervorgehoben, dass „der besondere Reiz“ von *Emil und die Detektive* u. a. auch „in der humorvollen, fast witzig-ironischen Darstellung“ (Dyhrenfurth 1967, 208) liegt, wodurch die „Ausdrucksweise dieser Berliner Kinder“ (ebd.) einen heiteren Anstrich bekommt, der nicht zuletzt auch mit der optimistischen Einstellung des Autors korrespondiert. Ein ähnliches Dreieck funktioniert auch in Lovraks Werken: Dem optimistischen Glauben an die ‚Macht der Kinder‘ und der Realitätsbezogenheit des Erzählstoffes in Bezug auf die Lebensbedingungen der Kindergestalten gesellt sich das Humoristische mit seiner besonderen Anziehungskraft. Die Autoren unterscheiden sich aber darin, dass es sich bei Lovrak nicht so sehr um eine ironische Pointierung des Erzählten handelt, sondern vielmehr um die Wiedergabe von kindlichen „Unterstellungen, Einfällen und [etwas derben] Schülerstreichen“ (Banas 2012, 36) aus dem Alltag des Autors als Lehrer.

Abschließend ist in Bezug auf die eingesetzten Erzähltechniken noch darauf hinzuweisen, dass beide Autoren trotz Verankerung ihres Erzählstoffes in der Wirklichkeit auch nach phantastischen Erzählelementen zu greifen wussten. Bei Kästner ist das Emils surrealistisch anmutender Traum (vgl. Kästner 2003, 50-57), worin die wilde Verfolgungsjagd durch Berlin vorweggenommen wird. In Lovraks *Feind Nr. 1* ist das Olios Traum im Stadtpark: Darin träumt er nach der Entführung des Hündchens davon, wie die Tiere aus dem nahegelegenen Zoo – angeführt von Löwen und Elefanten – entfliehen und ins Stadtzentrum vordringen. Alle Menschen fliehen panisch vor dieser „Zoorevolution“ (Lovrak 1952, 82), während die Tiere auf dem städtischen Hauptplatz deren Platz einnehmen, wild herumspielend mit den Sachen, welche diese liegen gelassen haben. So setzen sich u. a.

die Affen an die Tische und probierten alles aus, was sie auf den Tischen vorfanden. Sie öffneten die Damentaschen, welche die gnädigen Frauen dort bei der Flucht vergessen hatten, und betrachteten sich in den Spiegeln. Einige Affen fanden die Zigaretteneis und begannen die Zigarettens zu kauen. [...] An einem Tisch saß eine ganze Affenfamilie. Man zerriss die Zeitungen, denn man mischt sich in die Politik nicht ein. Die Kinder, die kleinen Affchen, schaukelten auf den Stühlen, und die alte Äffin suchte den Pelz ihres Mannes nach Flöhen ab. Eine

Mutteräffin fand auf der Terrasse des Kaffeehauses sogar einen Kinderwagen und fuhr darin ihr Äffchen, das dort ruhig lag und am Schnuller nuckelte, den es im Wagen gefunden hatte. (Ebd., 83)

Es handelt sich hier um eine bitter-scharfe Satire auf die Gewohnheiten der Erwachsenen, worin ihre Alltagsbräuche lächerlich gemacht werden, um hintergründig die Frage nach der wahren Begründung des gesellschaftlichen Zusammenhalts aufzuwerfen. Als Schlüssel-symbol dafür dient das Zerreißen der Zeitungen seitens der ‚Affen‘, worin die Frage danach gestellt wird, ob sich die Menschen um die ‚Politik‘ kümmern sollen oder nicht, bzw. wie – indem sie nur passiv darüber in den Zeitungen lesen?

Außerdem scheint der Einbau eines solchen phantastischen Traumes in einen so sich realistischen Erzählrahmen bei beiden Autoren aus der erzähltechnischen Perspektive interessant zu sein: Durch den Traumeinschub wird zum einen der realistische Gehalt des Erzählstoffes infrage gestellt, weil mit dem Traum nicht ‚nur‘ die realistische Erzählebene vorkommt. Zum anderen wird gerade durch diesen Einschub der realistisch ausgerichtete Erzählrahmen zusätzlich gestärkt, weil im Rezeptionsprozess dieser letztendlich ‚nur‘ als Traum erkannt wird. Betrachtet man die Verwendung der phantastischen Erzählelemente aus einer solchen Perspektive, dann ist daraus mindestens zu schließen, dass beide Autoren das Phantastische geschickt in ihren Erzählstoff einzuflechten wussten.

1. Abgrenzung der Erzählwelten von Kästner und Lovrak

Versucht man die Ähnlichkeiten und Unterschiede im Schaffen beider Autoren zusammenzufassen, so ist zuerst auf drei gemeinsame Punkte hinzuweisen. Der erste, den man auch als Ausgangspunkt ihres Schaffens verstehen konnte, liegt darin, dass beide Autoren mit ihren Werken auf die zeitgemässige außerliterarische Wirklichkeit reagieren. Der zweite gemeinsame Punkt, worin auch der Erfolg ihres Schaffens zu sehen ist, besteht darin, dass die literarische Reaktion eine entscheidende Wende in der Entwicklung der kinderliterarischen Produktion in dem je eigenen Land darstellt.

Die dritte Gemeinsamkeit liegt im sozial-humanistischen Engagement der Autoren. Dieses ist in ihrem heute beinahe utopisch wirkenden Wunsch zu erkennen, durch kinderliterarische Produktion auf die Missstände in der Wirklichkeit aufmerksam zu machen und somit ihrer Abschaffung beizutragen. Zu diesem Zweck entwerfen sie literarische Kinderwelten, die sich trotz

beiderseitigen Ausgreifens nach realistischen Erzähltechniken in mehreren Punkten unterscheiden.

Der erste gravierende Unterschied liegt darin, dass Kästner seinen Erzähldiskurs im großstädtischen Milieu ansiedelt, weil er dieses als den nicht mehr rückgängig zu machenden Ort der Enkulturation jüngerer Generationen versteht und daher als literaturwürdig erachtet. Demgegenüber verortet Lovrak, bedingt durch den kroatischen sozialpolitischen Horizont, seinen Erzähldiskurs in ländlichen Regionen und übernimmt die damit verbundene Bejahung der Stadt-Dorf-Opposition, obwohl er in seinen Werken die Zuneigung zu modernen Alltagsphänomenen nicht unterdrückt. Als Folge davon bleibt die Stadt in der damaligen kroatischen Kinderliteratur ein Thema, dessen Vielschichtigkeit in Lovraks Roman *Feind Nr. 1* zwar angedeutet, dessen Ausarbeitung aber erst in den Werken kroatischer Kinderautoren in den 1950er Jahren folgen wird.

Der zweite große Unterschied ist in ihrer grundlegenden Einstellung zur kinderliterarischen Produktion zu sehen. Während Kästner im einleitenden Kapitel von *Emil und die Detektive*, worin er seine Pläne zu einer phantastischen Geschichte mit den realitätsbezogenen Vorschlägen des fiktiven Oberkellers Nietenführer konfrontiert (vgl. Kästner 2003, 7-13), die Bewusstmachung von kinderliterarischen Produktionsprozessen postuliert, kommen bei Lovrak diesbezügliche Überlegungen nicht vor. Für ihn scheint es selbstverständlich zu sein, dass der Schriftsteller als Erwachsener wisse, was den Kindern in kinderliterarischer Hinsicht nicht nur am geeignetsten, sondern auch am wünschenswertesten ist.

Kästners und Lovraks unterschiedliche Ausgangspositionen in bezug auf die kinderliterarische Produktion sind schon in der Profilierung ihres Erzählers zu erkennen. Während bei Kästner dieser junge Leser unmittelbar anspricht und belehrt, um innerhalb eines freundschaftlich-spielerischen Verhältnisses zu ihnen die zu erzählende Geschichte von Belehrungen frei zu halten (vgl. Zima 2001, 264), tritt der Erzähler in Lovraks Romanen als Erwachsener auf, der sich daran macht, die Leser unmittelbar in der zu erzählenden Generation zu belehren. Eine solche Position des Erzählers fußt bei Lovrak u. a. auf seinen Vorstellungen von der Funktion eines Lehrers, die er dann auf den Schriftsteller überträgt: Dieser kenne (als Lehrer) ziemlich gut die ‚Natur‘ der Kinder, müsse aber (als sozialengagierte Person) die jungen Leser durch die zu erzählende Geschichte nicht nur entsprechend seinen kindergerechten Einsichten, sondern auch gemäß seinen sozial(gerechten) Kenntnissen führen. Deshalb baut auch Lovrak in seine Werke den sozial gefärbten ‚psychologischen Parallelismus‘ ein: Damit werden seine Kindergestalten

mit scharfen Klassencharakterisierung unterworfen, um dadurch im Text den Lesern ein klares soziales Belehrungssignal geben zu können. Darüber hinaus legt er an zahlreichen Stellen in seinen Texten noch Erzählpausen ein, in denen er durch die Vermittlung des Erzählers eigene belehrende Überlegungen an die Leser unmittelbar weitergibt. Die Folge davon ist, dass Lovraks Erzähldiskurs bei der Behandlung von großen Themen wie z. B. soziale (Un)gerechtigkeit einen starken pädagogisierenden Zug bekommt. Demgegenüber werden bei Kästner solche Themen auf eine diskretere Weise behandelt, indem diese mit den anscheinend weniger dramatischen Ereignissen in sozialen Mikrostrukturen, wie es beispielsweise die Familie ist, aufs engste verknüpft werden.³⁶

In solcher pädagogisierender Zug führt zum dritten, zentralen Unterschied, der sich auf die Art und Weise der Ausgestaltung von Kindergestalten bezieht. Obwohl der Drang nach realitätsbezogener Porträtierung zeitgenössischer Kinder bei beiden Autoren gleichermaßen zu verspüren ist, fällt die literarische Verwirklichung dieses Dranges unterschiedlich aus. Während Kästners Kindergestalten überzeugend zu wirken und ihre Aktionen und Reaktionen aus entwicklungspsychologischer Sicht ihrem anvisierten Alter entsprechen scheinen, wirken Lovraks Kindergestalten – insbesondere in seinen ersten zwei Romanen – etwas altklug. Das scheint wiederum die Folge davon zu sein, dass sich Lovrak durch seine enorme Sympathie für Arme und Benachteiligte dazu verleiten ließ, seinen Kindergestalten Gelinken und Aktionen zuzuweisen, die ihre altersbedingten Kräfte übersteigen. Als krasses Beispiel dafür ist das Ausschaufern der Lokomotive im Roman *Der Zug im Schnee* zu erwähnen. Ungeachtet dessen erlangen die Kindergestalten auch bei Lovrak ein bestimmtes Maß an Selbstständigkeit, da aber nicht uneingeschränkt ist. Dies ist ersichtlich, vergleicht man die Funktionen der Erwachsenenfiguren auf die Unterfangen der Kindergestalten in Lovraks Romanen: Soweit es sich um gemeinnützliche Aktionen handelt, wie das der Fall in den Romanen *Der Zug im Schnee* und *Pero Lovraks Bande* ist, fehlt es an der Unterstützung der Erwachsenen nicht. Unternehmen die Kindergestalten aber wie in *Feind Nr. 1* gesellschaftlich subversive Aktionen (eine ‚Kinderrevolution‘), worin sie ihre Auflehnung

³⁶ So finden beispielsweise die Themen Familie und familiäre Verhältnisse in Lovraks Roman *Der Zug im Schnee* beinahe keine Erwähnung; „Bei Lovrak kommt das Interesse an der Familien- und familiären Verhältnissen oder an der Kinderpsychologie nur in Form kurzer Bemerkungen zur Armut oder in beiläufiger Erwähnung von Mutters Sorge oder Vaters Stränge vor, wobei alle Familienverhältnisse ausnahmslos streng patriarchalisch dargestellt werden“ (Zima 2001, 260).

gegen die Welt der Erwachsenen offen bekunden, bleibt eine entsprechende Unterstützung aus, was im Roman am besten in der ablehnenden Haltung von Zvonkos Eltern gegenüber seinem Engagement zu Gunsten der kleinen Bosniaken dokumentiert ist. Hier ist wiederum das Übergewicht von Lovraks pädagogischem und sozialengagiertem Ausblick auf die Kinderwelt und kinderliterarische Produktion dafür verantwortlich zu machen, dass die Kindergestalten bei ihm ein solches Maß an Selbstständigkeit wie in *Emil und die Detektive* nicht erlangen, sondern diese auf eine diesbezügliche Emanzipation in späteren Werken kroatischer Autoren, insbesondere in jenen von Ivan Kušan und Milivoj Matošec, warten müssen.

Trotz dieser Unterschiede im Schaffen beider Autoren ist abschließend zum einen festzuhalten, dass Mato Lovrak in der Entwicklung der damaligen kroatischen Kinderliteratur eine ähnliche Stellung einnimmt wie Erich Kästner in der deutschen. Mit seinem Schaffen führt Lovrak nämlich in die kroatische kinderliterarische Produktion realitätsbezogene Erzähltechniken ein und stärkt damit die Bedeutung des realistischen Romans für die Kinderliteratur. Damit vollzieht er einen radikalen Bruch mit der Tradition phantastischer Erzählungen bzw. autobiographisch gefärbter Kindheitsromane in der kroatischen Kinderliteratur. Diesen Bruch verstand man in den folgenden Jahrzehnten als wegweisend. Man versuchte, diesen Bruch ästhetisch zu verdeutlichen oder zu überwinden. Zum anderen scheinen die hier festgestellten Unterschiede darauf hinzuweisen, dass sowohl Erich Kästner als auch Mato Lovrak in ihrem Schaffen von ähnlichen kinderliterarischen Zielen geleitet waren, die sie aber infolge ihrer Verwurzelung im je eigenen biographischen, sozialpolitischen und kinderliterarischen Horizont im unterschiedlichen Maße verwirklichten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Engler, Tihomir (2003): *Emil und die Detektive*. Hamburg; Zürich: Cecilie Dressler u. Atrium.
- Lovrak, Mato (1952): *Neprijatelj br. 1*. Zagreb: Mladost.
- Lovrak, Mato (1971): *Družba Pere Kvržice*. In: Popović, Vladimir (Hg.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti. Izabrana djela. Knjiga 98*. Zagreb: Matica hrvatska, 437-519.
- Lovrak, Mato (1972): *Vlak u snijegu*. Zagreb: Mladost. (Der Zug im Schnee. 1959. Übersetzt von Barbara Sparing. Berlin: Kinderbuchverlag).

Sekundärliteratur

- Blum, Srećan. (2012): *Estetika stilske, strukture i jezične jednostavnosti u Lovrakovim romanima „Vlak u snijegu“ i „Družba Pere Kvržice“*. In: Bjelovarski učitelj 17 (2012), 31-38.
- Čuč, Duško (1969): *Mato Lovrak i junaci njegovih omladinskih proza*. In: *Umjetnost riječi* 2 (1969), 7-12.
- Čuković, Milan (1989): *Lovrakovi, dječaci s kvržicom*. In: *Umjetnost i dijete* 5 (1989), 331-338.
- Čuković, Milan / Dubravka Težak (2002): *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
- Čvan, Dalibor (1974): *Hedonistička pedagogija u djelu Mate Lovraka*. In: *Umjetnost i dijete*, 26 (1974), 22-24.
- Čulić, Zvonimir (1989): *Metodičke teorije karakterizacije likova i naznake o njihovoj primjeni na Lovrakove likove*. In: *Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika* 4 (1989), 211-219.
- Engler, Tihomir (2003): *Emil und die Detektive*. In: *Bibliothek – Gesellschaftskritik in einem Kinderroman*. In: *Buch – Bibliothek – Leser. Festschrift für Horst Kunze zum 60. Geburtstag*. Berlin-DDR: Akademie Verlag 1969, 477-486.
- Engler, Tihomir (2003): *Klassische Kinder- und Jugendbücher. Kritische Betrachtungen*. Weinheim; Berlin [u.a.]: Beltz.
- Engler, Tihomir (2003): *Geschichte des deutschen Jugendbuches*. Zürich: Atlantis.

- Enderle, Luiselotte (1974): Erich Kästner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt.
- Fabrio, Nedjeljko (1974): Socijalni utopizam u romanima Mate Lovraka. In: Umjetnost i dijete 26 (1974), 25-30.
- Giesecke, Herman (1981): Vom Wandervogel bis zur Huterjungen. Jugendarbeit zwischen Politik und Pädagogik. München: Juventa.
- Görtz, Franz Josef, Hans Sarkowicz (1998): Erich Kästner. Eine Biographie. München; Zürich: Piper.
- Hranjec, Stjepan (2006): Pregled hrvatske dječje književnosti. Zagreb: Školska knjiga.
- Hromadžić, Ahmet (1969): Dječji pisci o sebi. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kaminski, Winfred (1990): Die Großstadt – ein neues Sujet in der Kinder- und Jugendliteratur der 20er und 30er Jahre. In: Ewers, Hans-Heino; Maria Lypp.; Ulrich Nassen, (Hgg.): Kinderliteratur und Moderne. Weinheim; München: Juventa, 249-259.
- Karrenbrock, Helga (1995): Das stabile Trottoir der Großstadt. Zwei Kinderromane der Neuen Sachlichkeit: Wolf Durians „Kai aus der Kiste“ und Erich Kästners „Emil und die Detektive“. In: Becker, Sabina; Christoph Weiß (Hgg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Kolar-Dimitrijević, Mira (2012): Tragovi vremena u djelima Mate Lovraka. Zagreb: Srednja Europa.
- Krklec, Gustav (1954): Nekoliko riječi o piscu ove knjige. In: Kästner, Erich: Emil i detektivi. Zagreb: Mladost, 107-108.
- Oblak, Danko (1958): Realizam za djecu. In: Republika 19 (1958), 27-34.
- Schaub, Gerhard (2006): „Emil und die Detektive“: Neue Sachlichkeit in Erich Kästners Kinderbuch. In: Becker, Sabina; Eckhard Faul; Reiner Marx (Hgg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik Jg. 10, 2005/06 (2006). München: edition text + kritik, 131-160.
- Schikorsky, Isa (1995): Literarische Erziehung zwischen Realismus und Utopie – Erich Kästners Kinderroman „Emil und die Detektive“. In: Hurrelmann, Bettina (Hg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt/Main: Fischer.
- Skok, Joža (1989): Maro Lovrak i hrvatska književna tradicija. In: Umjetnost i dijete 5 (1989), 299-308.
- Strugar, Vladimir (1994): Pedagogijski pogledi Mate Lovraka. In: Umjetnost i dijete 26 (1994), 295-305.

- Trak, Dubravka / Milan Crnković (1993): „Vlak u snijegu“ i „Družba Pere Kvržice“ Mate Lovraka. Tri Kušanova romana. Školska knjiga: Zagreb.
- Trak, Dubravka (1994): Socijalni momenti u djelima Mate Lovraka. In: Umjetnost i dijete 26 (1994), 285-289.
- Trut, Birte (2005): Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Wahlhaus, Gerhard (2003): Die Pädagogik der Kinderliteratur: Szenen einer narrativen Erziehungsgeschichte oder Partituren des Umgangs mit Kindern. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Wenkau, Gina (1999): Die Großstadt als Labyrinth und Bewährungsraum: „Emil und die Detektive“ von Erich Kästner. In: Rank, Bernhard (Hg.): Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Wohl, Reiner (Hg.) (1990): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Metzler.
- Zabur, Ivo (1974): Neke komponente Lovrakove književne ličnosti. In: Umjetnost i dijete 26 (1974), 37-43.
- Zabur, Ivo (1989): Uloga i značenje Mate Lovraka u razvitku hrvatskog dječjeg romana. In: Umjetnost i dijete 5 (1989), 309-315.
- Zabur, Dubravka (2001): Dječji roman tridesetih godina: Maro Lovrak i Erich Kästner. In: Umjetnost riječi 45 (2001), 251-266.