

GUNDA MAIRBÄURL

Christine Busta (1915–1987)

„In den Atempausen einer uns überstürzenden Informationsflut“ (Christine Busta)

Christine Busta gehörte zu ihren Lebzeiten zu den meistgelesenen Lyrikerinnen im deutschen Sprachraum und war die literarische Repräsentantin Österreichs der 1950er-Jahre. Ihre zwischen Tradition und Moderne angesiedelten Gedichte gehörten und gehören zum festen Bestand des lyrischen und insbesondere des kinderlyrischen Kanons. Nach einer Phase, in der sie eher im Hintergrund verblieb, setzte um die Jahrtausendwende eine langsame Wiederentdeckung ihrer Werke ein. Sie schrieb zwei Bücher mit Gedichten für Kinder: *Die Sternenmühle* (1959), die nach wie vor erhältlich ist, und *Die Zauberin Frau Zappelzeh* (1979). Durch die Zeitlosigkeit ihrer Kindergedichte und die existenziellen Themen ihrer Erwachsenenlyrik (Verwandlung, Liebe, Schuld, Armut, Natur) hat Christine Busta einen fixen Platz in Lyrikanthologien und dank zahlreicher Vertonungen auch in Konzertsälen.

Die Sternenmühle (1959)

„Die Welt wieder beim Wort nehmen“
(Christine Busta)

Auf die Frage nach den beständigsten ihrer Werke antwortete Christine Busta nicht ohne leise Ironie: „Ich werde wohl in meiner ‚Sternenmühle‘ weiterleben.“ (zit. nach Gaisbauer, 2019, S. 233). Der Gedichtband „Die Sternenmühle. Gedichte für Kinder und ihre Freunde mit Bildern von Johannes Grüger“ erschien noch 65 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung 1959 mit demselben Cover und denselben Illustrationen. Die 20 Jahre später publizierte Gedichtsammlung *Die Zauberin Frau Zappelzeh. Gereimtes und Ungereimtes für Kinder und ihre Freunde mit Bildern von Hilde Leiter* ist nur noch antiquarisch erhältlich.

Der große Erfolg der *Sternenmühle* beruht darauf, dass die darin enthaltenen Gedichte ohne erhobenen Zeigefinger und vordergründige Moral auskommen. Christine Busta nimmt damit eine Haltung vorweg, die der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung – in Unkenntnis (oder aufgrund der Nichtbeachtung) der Kinderlyrik von Christine Busta, James Krüss, Josef Guggenmoos, Erich Kästner u.a. – oft erst als Errungenschaft und Charakteristikum der Kinderliteratur der 1970er-Jahre

gilt und der eine reflektierte Herangehensweise an das Schreiben für Kinder zu grunde liegt. Sie wollte sehen, wie man schreiben müsse, „um etwas für Kinder zu sagen“ (zit. nach Gaisbauer, 2019, S. 233).



Abb. 1: Cover *Die Sternenmühle* (1959)

Das Buch enthält erzählende Gedichte, eines, das man als Kettengedicht bezeichnen könnte, einen Schlaufreim, sogar ein emanzipatorisches Gedicht. Die Formen sind traditionell, einmal strenger, einmal freier. Keine zwei Gedichte sind gleich, sie bestehen aus einer oder mehreren Strophen unterschiedlicher Länge, die Reimschemata reichen von Paarreim über Kreuzreim und umarmenden Reim bis Haufenreim; ein Gedicht ist reimlos. Die Verse sind meist vierhebige Trochäen oder Jamben, können aber auch freie Füllungen haben.

Auch wenn jedes Gedicht für sich gelesen werden kann, handelt es sich doch um einen klar aufgebauten Zyklus, der die Vielfalt des Lebens bis in die kleinsten Details beschreibt und durch die sprachlichen Bilder und die Konstruktion der Gedichte eine semantische Dichte erreicht, die in der Tiefenstruktur immer auf den großen Zusam-

menhang hinweist. Aus Vielheit und Kontrasten entstehen Einheit und Zusammenhang. Damit geben Christine Bustas Gedichte Anlässe zum Staunen und werden gleichzeitig zu einer subtilen poetischen Schule der Wahrnehmung.

Reduziert man die Gedichte auf allgemeine thematische Begriffe, kann der Zyklus, unterstützt durch die ganzseitigen Hintergrundfarben der Illustrationen, in fünf Abschnitte geteilt werden:

1. Schöpfung (Nr. 1 und 2) – weiß
2. Tag: erwachendes Leben, Tagesablauf (Nr. 3 und 4) – grüngelb/gelb, weiß
3. Nacht: Geschehnisse und Geheimnisse der Nacht (Nr. 5–7) – dunkel
4. Sommer, Wetter, Reisezeit, beginnender Herbst (Nr. 8–11) – weiß
5. Nacht, Winter, Weihnacht (Nr. 12–15) – schwarz, schwarz/gelb

„Was der liebe Gott tut“ (Nr. 1) ist eine Schöpfungsgeschichte für Kinder.

Ein personalisierter, umtriebiger Gott erschafft die Welt und ihre Lebewesen: von den Sternen am Himmel in der ersten Zeile bis zum Veilchen – der kleinsten Blume in der Volks- bzw. Kinderliteratur¹ – und der Rose, der Königin der Blumen, in der letzten.

In nur 18 paargereimten Zeilen wird die ganze Welt erschaffen. Das Gedicht folgt der Erzählung der Genesis. Busta bringt sie in eine für Kinder fassbare Gestalt, indem sie dem Universum, der Erde, dem Leben konkrete, aus der alltagssprachlichen Welt der Kinder stammende Namen gibt. Wenn Busta auch nicht exakt dem sechstätigigen Schöpfungsakt folgt, so liegt der Aufzählung bzw. Aneinanderreihung des Geschaffenen eine innere Logik zugrunde. Der Beginn soll das beispielhaft demonstrieren. Der erste Satz der Schöpfungsgeschichte, „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde“, spiegelt sich in den ersten drei Schlüsselwörtern, „Himmel“ – „Sterne“ – „Sonnenblume“. Der Schritt vom Himmel auf die Erde führt über den größten der Sterne, die explizit nicht genannte Sonne, zur Sonnenblume, der die nächsten drei folgen: „Kerne“ – „Eier“ – „Wiege“. Sie stehen für die Fruchtbarkeit der Erde und den Ursprung neuen pflanzlichen, tierischen und menschlichen Lebens und sind auch strukturell durch den Paarreim, „Nester“ – „Schwester“, verbunden. Die Schlüssel- und zugleich Reimwörter der nächsten zwei Zeilen, „Flaum und Feder“ – „Leder“, verweisen sowohl auf den naturgegebenen als auch auf den aus der Natur produzierten Schutz des neuen Lebens.

Überraschend ist eine Zeile fast am Ende. Gott „macht“ auch „die Geschichten, die wir lesen“. Wie selbstverständlich werden sie als Teil der Schöpfung mit der Natur gleichgesetzt. Dichtung als göttliches Produkt, somit der Dichter als Schöpfer, als *alter deus*, lässt den Dichter- und Geniebegriff der Epoche des Sturm und Drang

¹ Das Gedicht und Lied „Ei Veilchen, liebes Veilchen, so sag doch einmal an ...“ aus der Mitte des 19. Jahrhunderts klingt an.

durchscheinen. Bewusst oder unbewusst. Ingenium UND studium sind die Grundlagen des dichterischen Schaffens – nicht nur im 18. Jahrhundert. Christine Busta ist Dichterin und Literaturwissenschaftlerin, die Gedichte der *Sternenmühle* sind ein Zeugnis des souveränen Umgangs mit der literarischen Tradition, gepaart mit schöpferischer Eigenständigkeit.

[Ohne Titel] (Nr. 2)

Wo holt sich die Erde die himmlischen Kleider?
 Beim Wettermacher, beim Wolkenschneider.
 Sie braucht keine eitlen Samte und Seiden,
 sie nimmt, was er hat, und trägt froh und bescheiden
 das Regenschwere, das Flockenleichte,
 das Schattenscheckige, Sonngebleichte,
 das Mondgewobne und Sternbestickte,
 das Windzerrissene, Laubgeflickte,
 das Gockelrote, das Igelgraue,
 das Ährengelbe, das Pflaumenblaue,
 das Gräserkühle, das Nesselheiße,
 das Hasenbraune, das Schwanenweiße –
 und schlendert die Jahre hinauf und hinunter:
 je schlichter, je lieber, je schöner, je bunter.

Der Frage der ersten Zeile geht das Staunen über die Vielfalt der Erde voraus.

Das Bild, das Busta dafür wählt, ist der Besuch von Frau Erde bei ihrem Schneider. Sie braucht keine Kleider aus teuren Stoffen, sondern nimmt bescheiden, was sie vorfindet, und freut sich darüber. Der (Lese-)Rhythmus spiegelt die Fröhlichkeit, mit der sie ihre Kleider trägt und die sich im vierten Vers angekündigt hat. Vielleicht greift Busta hier die Vorstellung der mittelalterlichen Frau Welt als Personifikation des weltlichen Glücks auf, ohne aber ihre hässliche Rückseite, die die erwachsenen Leser:innen mitlesen können, zu erwähnen.

Es sind 16 verschiedene Kleider mit fantasievollen Namen. Aus der Verbindung eines Nomens, das die Natur benennt (Wetter, Tiere, Pflanzen, Früchte), mit einem (Farb-)Adjektiv bzw. Partizip, das das Aussehen der Kleider beschreibt, werden zwei semantische Felder geschaffen und auf zwei Ebenen parallel geführt: einer spielerischen – die sich einkleidende Frau Erde – und einer realistischen – die Fülle der Natur im Jahreszyklus. Die zwei Komposita jeder der acht Verszeilen sind ebenfalls parallel gebaut: die beiden Nomen haben einen gemeinsamen Oberbegriff, die beiden Adjektive bzw. Partizipien bilden ein Gegensatzpaar; z.B.: Regen – Flocken / schwer – leicht (Z. 5).

Die unverbundene Reihung der gegenübergestellten Komposita (Asyndeton adversativum) und die nur in Auswahl möglichen Beispiele aus der Natur zeigen auch, dass das Beschriebene eigentlich unfassbar ist (Asyndeton enumerativum). Die Bilder sind nicht beliebig oder ungeordnet angehäuft, die Anordnung folgt dem Blick von oben in die Wolken (Regen – Flocken / Schatten – Sonne) nach unten auf die Erde (Gräser – Nessel / Hasen – Schwäne). Wie im ersten Gedicht entfaltet sich

auch hier die ganze Fülle der Erde, und die beiden Gedichte zusammen lassen den unermesslichen Reichtum der Welt (oder der Schöpfung) ahnen.

„Was der Morgenwind erzählt“ (Nr. 3)

Während das erste und zweite Gedicht die Schöpfung der Erde zum Thema haben, befassen sich die folgenden zwei mit dem Geschehen bei Tag.

Der Morgenwind erzählt vom Erwachen der Dörfer und Städte: vom Heizen über das Ausführen der Brote fürs Frühstück, das Ankleiden der Kinder, das Läuten der Kirchturmglocken und das Aufgehen der Sonne bis zum Warten des Lehrers auf den beginnenden Unterricht. Thema: die ganze Welt in ihrer Buntheit. Wer die beiden vorhergehenden Gedichte gelesen hat, kann sich die Dichte seines Lehrstoffes vorstellen.

In klaren syntaktischen Strukturen (einfache Hauptsätze) und mit einfachen Vokabeln ohne Wortneuschöpfungen wird das benannt, was die Grundbedürfnisse deckt: Brot, Milch und Wissen, und wer sie deckt: der Bäcker(junge), der Milchmann und der Lehrer, der den Blick in die Welt öffnet. Christine Bustas Wunsch nach Verständlichkeit durch eine einfache Sprache, die nie banal ist (vgl. Bydlinski, 2008, S. 85), ist hier erfüllt. Auch heutigen Kindern ist dieses Motivinventar nicht ganz fremd (der Bäckerjunge wäre aktuell ein Lieferdienst), auch wenn das Gedicht eine Idylle beschreibt, die nicht mehr als zeitgemäß empfunden wird und die es wohl auch nicht mehr gibt.

Praxistipp • Eine Aktualisierung und Modernisierung dieses Gedichts könnte eine reizvolle Aufgabe für Schüler:innen sein.

„Haferschluck, der fromme Löwe“ (Nr. 4)

Ein Tag im Leben des sehr untypischen Löwen beginnt mit der Zubereitung eines Breis, der Lieblingsspeise des Löwen, die er aufmerksam überwacht. Nach den Mahlzeiten räumt er auf, bedankt sich bei seinem Besitzer, Herrn Habakuk, macht einen Mittagsschlaf und geht spazieren.

Dieses Porträt eines zahmen Löwen ist ein Wunschbild eines in Freiheit, sogar in Luxus lebenden Löwen (weißer Wecken, Herr Habakuk im Nadelstreif mit Weste, das Barocksofa in der Illustration), das nur in der Fiktion existiert. Das stilistische Mittel eines Vergleichs in der letzten Strophe hat die Funktion eines Schalters, der von der fiktiven Ebene auf die realistische Ebene umleitet und die Realität eines Löwenlebens, wie es einem Kind bei einem Zoobesuch begegnen kann, bewusst macht, nämlich ein Leben in Gefangenschaft.

Am Nachmittag geht er [der Löwe Haferschluck] dann froh
wie du spazieren – irgendwo,
und seinen Onkel trafen
wir unlängst erst im Zoo.

In dieser letzten Strophe treffen Fantasie (oder Ideal) und Realität aufeinander. Im Löwen Haferschluck wird die Realität ironisiert, am Ende aber wird die Wirklichkeit mit dem Mittel der Desillusionierung zurückgeholt. Die Fantasie als die „Brücke aus dem Elend“ (Busta, 2008, S. 109) hat Christine Busta die Einsamkeit als Kind erträglicher gemacht (siehe dazu den Abschnitt Biografie).

Einem erwachsenen Leser drängt sich die Frage auf, ob das Leben in Freiheit und Luxus nicht erst durch die Angepasstheit, die sich in Ordnungsliebe, Mittagsschlaf, täglichem Spaziergang in freier Luft zeigt, erkauft wird. Die dahinterstehende erzieherische Absicht wäre dann unverkennbar und das Gedicht eine Ausnahme unter den sonstigen moralisch absichtslosen Gedichten.

Herr Habakuk wird als „Kinderfreund“ eingeführt, eine kinderliterarische Figur des 18. Jahrhunderts, deren Spuren bis ins 20. Jahrhundert nachweisbar sind.² In der moralischen Wochenschrift für Kinder von Christian Felix Weiße, *Der Kinderfreund*, (1776–1782) sollen die Kinder der fiktiven Familie des Kinderfreundes bürgerliches Verhalten mittels moralischer Gedichte, Geschichten und auch kleiner Theaterstücke erlernen, um nützliche Mitglieder der Gesellschaft zu werden. Ein Indiz für den Bezug auf das 18. Jahrhundert ist neben dem Kinderfreund auch das Attribut des Löwen als „fromm“, ein Begriff des 18. Jahrhunderts, der für nützlich steht. Ob Christine Busta darauf Bezug nimmt, kann an dieser Stelle nicht belegt werden.³

Dem großen Thema der Sternenmühle, die Vielfalt der Erde und des Lebens, wird ein neues Thema – mit Augenzwinkern – hinzugefügt: ein Leben in Freiheit. Daher findet es 1972 auch Platz in der Anthologie *Die lustige Geschichtenkiste, gefüllt von Erich Kästner*, neben Gedichten u.a. von Clemens Brentano, Vera Ferra-Mikura, Mira Lobe, Friedl Hofbauer, Josef Guggenmoos und Erich Kästner selbst.

Die Figur des Habakuk ist eines der wiederkehrenden Motive in Bustas lyrischem Werk. In mehreren Gedichten, „Erinnerung an Daniel“, „Biblische Kindheit“ (beide in *Die Scheune der Vögel*), und auch im Kindergedicht bezieht sie sich dabei auf die Erzählung im „Buch Daniel“ in der Septuaginta, nicht auf das Alte Testament. Sie modifiziert Motive und Figuren wie den Löwen, Daniel und den Brei und öffnet damit den Blick auf eine neue Sichtweise.⁴

„Was leise ist und doch gehört wird“ (Nr. 5)

Wenn der Wind durchs Gatter geht
hört man's leise knarren,
wo im Haus ein Mäuslein gräbt,
hörst du's heimlich scharren.

² Ernst Seibert und Gunda Mairbäurl sind diesen kinderliterarischen Spuren in Österreich nachgegangen. Der im Metzler Verlag erscheinende Sammelband mit den beiden Aufsätzen ist in Vorbereitung.

³ Christine Busta war seit 1950 als Bibliothekarin der Bücherei der Stadt Wien tätig. Ob sich der Kinderfreund im Bestand befand, ist nicht bekannt. Bis heute sind aber Ausgaben des Kinderfreunds in Archiven von Schulbibliotheken, etwa im Theresianum oder im Stift Heiligenkreuz, vorhanden.

⁴ Genaue Ausführungen siehe Scott & Tax, 1986, S. 650–654.

Und wer still ist, hört den Tau
in die Blätter tappen
und die Katze pfötchenschlau
aus dem Milchnapf schlappen.

Gott ist still, und Gott hört gut,
kennt uns an Geräuschen,
und wie leis ein Dieb auch tut,
Ihn kann er nicht täuschen.

Dieses erste aus der Gruppe der drei Nacht-Gedichte hat eine ganz traditionelle Form: drei Strophen à 4 Zeilen, fast durchgehend reine Kreuzreime, als Versmaß 4-hebige Trochäen in den ungeraden Versen, 3-hebige in den geraden. Die Pause, die sich durch den fehlenden vierten Versfuß ergibt, lässt Zeit zum Lauschen und Hin-hören.

Das Gedicht ist eine Schule des Hörens, eine indirekte Anleitung zur Schärfung der Wahrnehmung. Das Verb „hören“ kommt in allen drei Strophen vor, in der ersten sogar zwei Mal. Wer hört und wie genau, wird von Strophe zu Strophe konkreter: „man“ – „du“ – „wer still ist“ – „Gott“: Die Zahl derer, die immer mehr hören, engt sich sukzessive ein bis zu demjenigen, der alles hört.

Die Sprecherin im Gedicht, die erst in der letzten Strophe in einem kollektiven „uns“ greifbar wird, spricht zuerst von einem unpersönlichen, alle Menschen einbeziehenden „man“: Jede/r kann das Knarren des windbewegten Gartentores hören. Gleich anschließend spricht sie ein Gegenüber, ein „du“, an, macht es direkt auf Geräusche, die heimlich geschehen, aufmerksam. In der nächsten Strophe gibt sie einen Hinweis, um auch die Geheimnisse der Natur (Tau auf Gräsern) hören zu können, es muss nur die Bedingung, still zu sein, erfüllt werden. Die letzte Strophe verlässt die konkreten Beispiele und verallgemeinert: Alles Lebendige der Natur ist an seinen ganz spezifischen Geräuschen erkennbar, selbst still zu sein ist die Voraussetzung, die uns umgebende Stille als nur scheinbare Stille zu decouvrieren. Der „Dieb“ der 3. Strophe, der strukturell in einem direkten Bezug zu „Mäuschen“ (1. Strophe) und „Katze“ (2. Strophe) steht, ist nicht als konkret einbrechender Lang-finger zu lesen, sondern als Bild für alle Lebewesen, die ungehört bleiben wollen – hier vertreten durch die „heimlich[e]“ Maus und die „pfötchenschlau[e]“ Katze.

Eine erste naive Lesart kann den „Gott“ der dritten Strophe mit einem personalisierten kindlichen allmächtigen Gott gleichsetzen: Er hört alles, niemand kann sich vor ihm verstecken, er lässt sich nicht täuschen. „Der liebe Gott sieht alles ...“ hier abgewandelt zu „Der liebe Gott hört alles ...“ wurde als erzieherisches Druckmittel eingesetzt, um Kinder zur Folgsamkeit zu ermahnen. Damit wurde aber auch ein Instrument der Angst geschaffen. Dass in dieser naiven Vorstellungswelt Gott ein strafender Gott ist, liegt Christine Busta jedoch, wie ihre Werke zeigen, fern.

Das Wort „still“ wird zwei Mal verwendet (1. und 2. Strophe) und verbindet „wer still ist“ mit „Gott ist still“. Jeder also, der still ist, kann den verborgenen Reichtum der Welt erkennen – man muss / du musst nur lernen hinzuhören. Dafür würde es den

Begriff „Gott“ nicht brauchen. Als Idee für etwas Absolutes bündelt er aber diesen Erkenntnisgewinn, der in dem vertrauten Bild Kindern zumutbar und vielleicht intuitiv verständlich ist.

Praxistipp • Eine Lektüre dieses Gedichts mit Kindern der unteren Klassen der Sekundarstufe I kann auf Probleme stoßen: Die Einfachheit der Form und das Vokabular aus der Lebenswelt der Kinder werden wahrscheinlich über die oben beschriebene naive Lesart nicht hinausgehen können. Das Gedicht empfiehlt sich daher auch für den Unterricht in einer höheren Klasse der Oberstufe sowohl in Deutsch als auch in den Fächern Ethik bzw. Religion als Diskussionsgrundlage für die Auseinandersetzung mit dem Gottesbegriff. Somit bestätigt sich die Einordnung der Gedichte Bustas als All-Age-Literatur (vgl. Franz, 2020, S. 178).

„Was Sandmännchens Frau tut“ (Nr. 6)

Die Figur des Sandmanns mit seinem Sack am Rücken, die in der heutigen Gestalt als Traumbringer auf den dänischen (Märchen-)Dichter Hans Christian Andersen zurückgeht, der ihm den Schrecken, den er seit E. T. A. Hoffmanns Novelle „Der Sandmann“ ausübt, genommen hat, ist zu einer nicht mehr wegzudenkenden Figur des kinderliterarischen und -kulturellen Figuren inventars geworden. Christine Busta öffnet den Blick auf bisher Unbekanntes seines Lebens. Während der Sandmann mit seinem „Schlummersack“ unterwegs ist, sitzt seine Frau vor dem Haus, einer Mühle, strickt Schlafhauben und bestickt sie mit Tieren.

Dem Gedicht liegt die sehr realistische Frage zugrunde, die ein Kind, das in einer traditionellen Kernfamilie aufwächst, stellen könnte – die Frage, ob der Sandmann eine Frau habe. Diese Frage erinnert an Brechts Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“. Damit wird Selbstverständliches hinterfragt und Kritik an der durch Geschichtsbücher vermittelten verzerrten Wirklichkeit geübt. Wenn auch Busta mit dieser Frage nicht so weit geht, die Geschichtsbücher der Lüge zu bezichtigen, so stellt sie sich damit doch in die Reihe derer, die einen gesellschaftskritischen Blick hinter die Kulissen werfen. Es ist die Frau des Busta’schen Sandmanns, die sich um die sanften Träume der Kinder kümmert, ihr Mann muss sie bloß noch austragen.

Das Gedicht, das ein sehr poetisches Gedankenspiel mit einem bisher noch nicht thematisierten Aspekt der Figur des Sandmanns darstellt, ist fern jeglicher Sozialkritik. Durch die Sichtbarmachung der Frau kann es jedoch im weitesten Sinn als emanzipatorisches Gedicht bezeichnet werden.

„Schlafreime“ (Nr. 7)

Das nur fünfzeilige Gedicht aus gleichbleibenden beruhigenden 4-hebigen Jamben wiegt Kinder und Tiere des Waldes sanft in den Schlaf, so lange, bis sie wirklich schlafen. Die wörtliche Wiederholung der zweiten Verszeile in der vierten Zeile könnte noch fortgesetzt werden. Die verwendeten Hauptwörter gehören zum

wiederkehrenden sprachlichen Grundinventar Bustas: Mond, hier in der Verbindung Mondhorn, Sterne und Wind. Zusammensetzungen mit Mond finden sich nicht nur in der *Sternenmühle*: das Mondgewobene (Nr. 2), das Mondschauf (Nr. 6), der Mondmann (Nr. 14), sondern auch in das Mondgras, die Mondlaterne und der Mann im Mond in Bustas zweitem Gedichtband für Kinder, *Die Zauberin Frau Zappelzeh*.

Ein im Text nicht vorhandener Aspekt wird in der doppelseitigen Illustration von Johannes Grüger dargestellt. Die sich aneinander kauernden, ängstlich wirkenden Kinder – „Brüderchen und Schwester“ des Textes – erinnern an den Beginn des Grimm'schen Märchens „Brüderchen und Schwestern“, in dem die beiden fliehen, um den Misshandlungen der Stiefmutter zu entkommen.

„[...] Komm wir wollen miteinander in die weite Welt gehen.“ [...] Abends kamen sie in einen großen Wald und waren so müde von Jammer, Hunger und dem langen Weg, daß sie sich in einen hohlen Baum setzten und einschliefen. (KHM 11)

Praxistipp • Welche Rolle die Illustrationen für die Rezeption eines Kinderbuchs spielen, kann von diesem Gedicht ausgehend thematisiert werden. Mit Rücksicht auf das jeweilige Alter der Kinder kann mit geeigneten methodischen Mitteln ein Blick auf die mediale Vermarktung von Kinderliteratur geworfen werden.

Ein Vergleich mit dem Grimm'schen Märchen kann dazu herangezogen werden, das produktive Nachwirken eines literarischen Motivs in einem künstlerischen Prozess zu zeigen und die Begriffe „kulturelles Gedächtnis“ und „Erinnerungskultur“ einzuführen.

„Der Sommer“ (Nr. 8)

Das Gedicht ist eines jener Gedichte, in denen die Natur in personifizierter Weise dargestellt wird. Der Sommer ist ein bärtiger Mann mit Hut und Mantel. Seine extravagante Kleidung besteht aus jahreszeit-typischen Attributen: der Hut ein Bienenkorb, der Mantel aus himmelblauer Seide, im Bart Grillen. Komplettiert wird das Bild mit Füchsen, die sich im reifen Getreide aufhalten. Die zweite Person: die Sonne. Die beiden sind ein Paar – DER Sommer und DIE Sonne –, das eng zusammengehört, die für einander da sind.

Die für die Literatur und die Lyrik im Besonderen so enge Verknüpfung von Form und Inhalt kann an diesem Gedicht exemplarisch gezeigt werden. Sowohl die Reimwörter „Mären“ – „Beeren“ als auch die an das Gegenüber gerichteten Verben (Er summt ihr gerne Mären vor, sie kocht ihm täglich den Honig, den er bringt), der durchgehend umarmende Reim und die Alliteration weisen inhaltlich und strukturell auf die Zusammengehörigkeit von Sommer und Sonne. Die formalen, sprachlichen und stilistischen Mittel bilden in diesem Gedicht eine perfekte Einheit.

Die leichte Lesbarkeit erklärt sich aus der alltagssprachlichen Syntax. Das Gedicht ließe sich ohne Weiteres als Prosatext aufschreiben, bestehend aus fünf Hauptsätzen und einem Satzgefüge. Seine Form erhält ein Gedicht durch Zeilenumbrüche, wodurch Enjambements entstehen, die aber auch zu dieser klaren Reim-Struktur des

zweimaligen umarmenden Reims führen. Das bestätigt Christine Busta auch in der Kinderlyrik als erstrangige Dichterin.

Praxistipp • Da sich dieses Gedicht vom Inhalt und dem sprachlichen Anspruch her für jüngere Kinder eignet, stellt sich die Frage, ob und wie weit dieser Blick in die Werkstatt einer Dichterin im Unterricht gemacht werden kann und soll. Gerade bei diesem Gedicht ist es gut vorstellbar, dass im Sinne des Erwerbs literarischer Kompetenz erste Schritte in die Beschäftigung mit der Wechselwirkung von Inhalt und Form gemacht werden können.

„Regen kommt auf Besuch“ (Nr. 9)

Das in den letzten Katastrophenjahren, die durch Extremwetterereignisse geprägt sind, immer aktueller gewordene Thema dieses Gedichts ist die zweifache Wirkung des Regens auf die Natur: Dem Regen wird mit Angst oder mit Sehnsucht entgegengesehen. Die Taube flüchtet unter das Dach, die Maus putzt sich heraus und kommentiert mit leiser Aufregung die ersten fallenden Regentropfen.

Wieder wird eine Naturerscheinung personifiziert, die sieben Verszeilen kommen mit zwei Reimsilben aus, die das Gedicht in zwei Teile gliedern. Das metrische Schema unterscheidet sich in den beiden Teilen: Der sich ängstlich versteckenden Taube im ersten Teil werden zweisilbige Metren zugeordnet, der neugierigen, aufgeregten Maus aber überwiegend dreisilbige, fröhlich hüpfende Daktylen. Der Inhalt spiegelt sich hier in der metrisch-rhythmischem Struktur.

„Was die Drachen hören und sehn“ (Nr. 10)

In diesem Gedicht wird aus großer Distanz und aus der Vogelperspektive ein Blick auf die Weite der Erde gerichtet. Spielzeugdrachen machen eine Weltreise. Ihre unkonventionelle Reiseroute führt im Zickzack von den Alpen („schneeweisse Berge“) in die „Sahara“, von dort nach „Mistelbach“, nach einem Abstecher nach „Hongkong“ und an das „Rote Meer“ wieder zurück nach Europa – „Venedig“, „Rom“, Sizilien (der „Vesuv“), „Wladiwostok“, „London“, „Flandern“, „Spitzbergen“, „Swinemünde“ und „Amsterdam“ – über das Nordmeer nach „Konstantinopel“ und endet über dem „Schwarzen Meer“. Von jedem dieser überflogenen Orte wird ein Charakteristikum der Stadt oder eine typische Tätigkeit der dort lebenden Menschen genannt.

Die Nennung der Städtenamen impliziert die kulturellen Leistungen der Menschen. In manchen Städten werden Tätigkeiten der Menschen (Araber, die zum Baden fahren, ein russischer Schneider, ein strickender Schäfer in Swinemünde) oder technische Errungenschaften (ein Schiff in London, eine Windmühle in Flandern, Kirchtürme und eine Eisenbahn am Beginn der Reise) beobachtet, in anderen regionaltypische Pflanzenprodukte oder Tiere (Feuerbohnen in Mistelbach, Reis und Melonen in Hongkong, ein Kamel in der Sahara, Polarhunde in Spitzbergen, Tauben in Venedig).

Dass sich Christine Busta nicht mit der fröhlichen Aufzählung beliebiger Orte begnügt und hier ein alternatives Geografie-Lehrbuch oder einen Reiseführer vorlegen will, ahnt, wer ihre poetische Verfahrensweise kennt. Ihre kunstvoll eingesetzten Mittel der Verdichtung ermöglichen ihr, so ganz nebenher sozial- und kulturgeschichtliches Wissen einfließen zu lassen. Sie verlässt damit die Perspektive der hörenden und sehenden Drachen und nimmt eine auktoriale Position ein, d.h. sie führt einen extradiegetischen Erzähler ein. (Die Form des Erzählgedichts rechtfertigt hier wohl einen Begriff aus der Erzähltheorie.)

Im zweiten Zeilenpaar der vierten Strophe „Ein dicker Wiener Maronibrater / putzt dem alten Vesuv seinen Krater“ geht Busta über die realistische Ebene hinaus, erzählt aber gleichzeitig ein Stück Sozialgeschichte. Noch heute reisen die ‚echten Maronibrater‘ in Wien jedes Jahr aus Italien und Südtalien an.

In der letzten Strophe, am Ende der Reise, geht der Tag in ganz Europa zu Ende. In Amsterdam geht die Sonne unter, der Mond steigt auf und die Sterne spiegeln sich im Schwarzen Meer. Diese letzten vier Zeilen sind ein Beispiel für Bustas Poetisierung der Welt. Der mit den Schlüsselbegriffen „Mond“ und „Sterne“ gestaltete poetische Mondaufgang birgt noch eine Lektion in Geschichte und Geografie. Die Drachen befinden sich über „Konstantinopel“, nicht über Istanbul, das erst seit 1930 so heißt. „Das Goldene Horn“, der Meeresarm, an dem Istanbul/Konstantinopel liegt, wird zum Begleitinstrument des Mondaufgangs. Die sich im Schwarzen Meer spiegelnden Sterne werden mit goldenen, aus Asien kommenden Fischen verglichen. Das Schwarze Meer verbindet Europa und Asien. Weltwissen und Poesie gehen hier eine Verbindung ein.

Es stellt sich die Frage, ob es notwendig ist, solche Bezüge zu wissen und (im Unterricht) aufzulösen. Der Vorwurf des Zerredens von Gedichten, eines intellektuellen statt emotionalen Zugangs wird schnell gemacht. Die Poesie dieser letzten vier Zeilen entfaltet sich sicher auch ohne dieses Wissen, die konkreten Ortsnamen können ausgeblendet werden. Die Meisterschaft Bustas zu erkennen, ihren poetischen Blick auf die Welt und die Mittel der Poetisierung der Welt, kann aber ein zusätzliches Vergnügen bedeuten.

„Windiger Tag“ (Nr. 11)

Dieses und das folgende Gedicht „Am fünften Dezember“ bilden den Übergang von den Sommer- zu den Winter-Gedichten.

Mit dem bereits mehrfach verwendeten Stilmittel der Personifikation wird das Treiben des Windes im Herbst („kahle Sträucher“) beschrieben. Respektlos „pflückt“ und „stibitzt“ er Kopfbedeckungen und macht den Menschen das Leben schwer. In der Umkehrung wird die Zeitungsfrau zu einem Wesen der Lüfte, einer Sylphe (Vergleich mit Tauben, das Verb „flattern“ verweist sowohl auf die Tauben als auch auf die vom Wind aufgewirbelten Zeitungen).

Im an den Expressionismus erinnernden typischen Reihenstil werden pro Zeile wechselnde Bilder in rascher Folge, ähnlich Filmsequenzen, aneinandergereiht, so dass das Ausmaß des windigen Treibens im Gesamten sichtbar wird.

„Am fünften Dezember“ (Nr. 12)

Der Winter ist nah, Schnee ist bereits gefallen, die Vorweihnachtszeit birgt ihre Geheimnisse, die aufgelöst, und Fragen, die beantwortet werden wollen. Drei Mal fragt ein kollektives Wir mit „Wer ...?“. Mit kindlicher Wachheit werden alle Hinweise wahrgenommen, Gedichttitel und Illustration helfen, die Antwort zu finden. In der vierten und letzten Strophe scheint sich einen Augenblick lang ein desillusionistischer Bruch abzuzeichnen. Die Frage nach der Bezahlung („Womit wird er alles bezahlen“) droht das kindliche Geheimnis des Nikolaus und der Weihnachtszeit zu zerstören. Die Antwort aber – „mit goldenen Sternen“ – lenkt den Blick hinauf zum Himmel, von dem nach kindlicher Vorstellung der Nikolaus herabsteigt, sodass das Geheimnis (noch) bewahrt werden kann.

Die Sterne sind nicht nur in der „Sternenmühle“ ein wiederkehrendes Motiv in der Lyrik Bustas. Als eines ihrer „Wappenwörter“ (s.u.), denen eine besondere (symbolische) Bedeutung zukommt, stehen sie für Schönheit, Weite und Geborgenheit (Sternenhimmel) und können Orientierung geben.

„Sterneschneiden, wenn's schneit“ (Nr. 13)

Die Wetterphänomene, die durch den Wind entstehen, fallen den Menschen nicht nur zur Last (Nr. 11), sondern bringen auch Freude, wie in diesem Gedicht. Der Schnee muss den Menschen nicht beschwerlich sein, wenn sie gelernt haben, die Schönheit der Eiskristalle zu sehen. Dem Staunen über die Vielfalt kommt nur ein Vergleich mit „Engelshauch“ nahe. Der Wunsch und die Aufforderung, es der Natur nachzumachen und Sterne aus Buntpapier auszuschneiden, münden in der Erkenntnis, dass sich eine Kopie dieser Naturerscheinungen dem Menschen entzieht, „weil wir ja nur Menschen sind“. Die Bilder dafür sind „Engelshauch“ und „Himmelsschnee“.

„Für den Winterabend“ (Nr. 14)

Mit den zentralen Begriffen „Schnee“ und „Wind“ schließt das Gedicht unmittelbar an das vorhergehende an. Der getragene Rhythmus im Gleichklang mit der einkehrenden Stille (zweimal „leiser“) und den aufkommenden Träumen – auch dafür ist der Wind zuständig (vgl. Nr. 11 und 15) – lassen einen Winterabend stimmungsvoll ausklingen. Aufhorchen lässt aber das Bild der „rote[n] Feuermaus“, die noch „durch die Reiser“ huscht.

Praxistipp • Eine Hinführung junger Leser:innen zu moderner Lyrik könnte mit diesem Gedicht beginnen, das zwei schwer auflösbare Verszeilen enthält. Der sie

umrahmende Kontext und der versteckte Hinweis in der Illustration können ein erster Schritt sein. Der Begriff der Chiffre, der in der Übersetzung aus dem Französischen als „Geheimzeichen“ auch jüngeren Kindern zumutbar ist, kann zu einem kreativen Spiel der inhaltlichen Annäherung genutzt werden.

„Was die Mutter beim Kuchenbacken erzählt“ (Nr. 15)

Das letzte, und längste, Gedicht ist eine Ich-Erzählung in Versen. Eine Mutter erzählt von wunderbaren Begebenheiten. Bienen bringen Honigwaben, ein Eichhörnchen Nüsse, ein Esel einen Sack Mehl und einen Sack Zucker, Schneehühner Eier und Tauben Rosinen („Zibeben“).

Es wird ein Märchen erzählt. Märchenelemente wie die Zahlen sieben und zwölf („sieben goldene Honigwaben“ und „zwölf weiße Schneehühner“) werden mit Elementen aus der Weihnachtsgeschichte (der „Esel“ auf dem Weg nach „Bethlehem“) und den Wundern der Natur (die Zutaten für den Weihnachtskuchen) verbunden. Die Verwunderung der Mutter entspricht einem Staunen über den Reichtum der Natur. Es schwingt im Wort „himmlisch“ mit, das aber im rein alltags-sprachlichen Sinn verwendet (großartig, herrlich, wunderbar) und in der dazugehörigen Verszeile humorvoll gebrochen wird: „Mir tut noch jetzt alles weh vom Bücken, / aber der Kuchen wird himmlisch glücken“.

Das letzte Wort des Gedichts und des ganzen Zyklus, „Engelshaar“, schließt den Kreis zum ersten Gedicht und damit den gesamten Zyklus. Er hat mit der Schöpfungsgeschichte begonnen und endet mit dem bevorstehenden Weihnachtsfest, hat die Jahreszeiten und das ganze Jahr durchlaufen, den Blick über Himmel und Erde schweifen lassen und für die versteckten Geheimnisse der Natur geöffnet und gleichzeitig den Blick dafür geschärft, was Literatur ist und sein kann – wenn man es wissen möchte.

Zusammenfassung

Die Gedichte der *Sternenmühle* sind – so der Untertitel – adressiert an „Kinder und ihre Freunde“. Das Postulat der Kinderliteratur ist Einfachheit (Lypp, 2025 [1984]), daher sind die formalen Mittel auch für Kinderlyrik begrenzt. „Rezepte für Gedichte gibt es nicht“ (Gelberg, 1986, S. 3). Busta hat dennoch ein Rezept. Es heißt: „Ich will verständlich bleiben“. Ihre Zielgruppen sind der Mensch und Menschen, an die sie auf verschiedene Arten herankommen möchte (vgl. Wiesmüller, 2008, S. 56). Verständlichkeit aber heißt nicht Banalität, sondern meint sprachliche Genauigkeit und einprägsame Bilder. In der Lebenswelt der Kinder spielen elementare Dinge eine Rolle, die die Kinderlyrik auf ein bestimmtes Begriffsinventar, das Kindern verständlich sein muss, begrenzen, das auch zur „Requisitenerstarrung“ führen kann (Franz, 2020, S. 180). Auch in der *Sternenmühle* kehren bestimmte Wörter immer wieder. Die häufigsten sind – in dieser Reihenfolge – Wind, Sterne, Mond, Schnee, Vogel, Himmel und Milch. Es sind elementare Wörter, „Wappenworte“ (Wiesmüller, 2008,

S. 56), die in anderer Gewichtung auch im Gesamtwerk Bustas eine besondere symbolische Bedeutung haben. Daneben aber erweitert sie den Wortschatz auch in ihren Kindergedichten mit ungebräuchlichen oder nicht vorhandenen Zusammensetzungen und schafft eine semantische Dichte und Vielschichtigkeit, die eine erhöhte Aufmerksamkeit der Leser:innen erfordern, gleichzeitig aber die Sensibilisierung für Sprache fördern und erste Schritte zum Verständnis moderner Lyrik sind. Die verwendeten stilistischen und rhetorischen Mittel wiederum erzeugen eine Leichtigkeit, die den Wortneuschöpfungen eine spielerische Dimension geben und das große Thema der Gedichte, das Erkennen der Fülle des Lebens und das implizite Staunen darüber, vor Sentimentalität und Pathos schützen. Das leistet auch ein bisher wenig beachteter Aspekt, nämlich der feine Humor, der christliche Motive und naiv-religiöse kindliche Begriffe in die reale Lebenswelt zurückholt. Klarheit und Vielschichtigkeit, das Spiel mit der Tradition und die sprachschöpferische Eigenständigkeit Bustas machen die Zeitlosigkeit und Modernität der „Sternenmühle“ aus.

Das Schreiben von Gedichten ist für Busta ein Weg der Kommunikation. Ein lyrisches Ich, das nur in wenigen Gedichten sichtbar ist, wenn, dann in einem kollektiven „Wir“ auftritt, sucht ein Gegenüber, ein Du. Die anderen Gedichte beziehen ihre Leser:innen mit ein, indem der Sprecher/die Sprecherin im Hintergrund aufmerksam und neugierig machen möchte. Nur in einem Gedicht, „Sternschneiden bei Nacht“, werden imperative Verbformen („zieh ... an“, „komm“) eingesetzt. Busta entwickelt damit ein immanentes pädagogisches Konzept, das ohne vordergründige Pädagogik, mit der eine bestimmte Haltung erzwungen werden soll, auskommt.

Über das Lesen von Gedichten im Unterricht

Die Schüler:innen heute wachsen in einer multimedialen Umwelt auf, die die kindliche Literaturrezeption stark verändert. Die Auseinandersetzung mit (Kinder-)Literatur im Unterricht ist daher für Vermittler:innen eine herausfordernde Aufgabe, wenn Kinderliteratur nicht bloß als Anlassliteratur verstanden werden soll.

Es ist nicht zu leugnen, dass Schüler:innen (und auch Lehrer:innen) mit Gedichten, deren Auslegung sich nicht von selbst versteht, überfordert sein können, sie durch eine vage, unbegründete Vorverurteilung ablehnen. Moderne Gedichte sind „wider-spenstig, [weil sie sich den] vorgegebenen Mustern der verbalen Kommunikation“ (Berger, 1981 S. 5) widersetzen. Der Unterricht muss daher den Raum geben, in dem Schüler:innen eine allgemeine Rezeptionshaltung entwickeln können. Ein Gedicht ist der Gegensatz zu einem pragmatischen Text, der innerhalb des kommunikativen Rahmens angesiedelt und Teil des sozialen Handelns ist. Ein poetischer Text ist am Rand angesiedelt (vgl. Berger, 1981, S. 8). Je weiter ein Gedicht von pragmatischen Anknüpfungspunkten entfernt ist, umso größer ist die Herausforderung. Die Auslegung, Erklärung und Sinnfindung von Gedichten wird über das Vorverständnis der Rezipient:innen gesteuert. Daher ist es nicht sinnvoll, Gedichten bestimmte Alters-

stufen zuzuordnen (was eine zusätzliche Herausforderung des Unterrichtens darstellt). Die Differenz zwischen der Erfahrungs- und Lebenswelt eines Schülers/einer Schülerin und der Welt eines Gedichts zu füllen, ist ein kreativer Prozess, in dem die kindliche oder jugendliche Erfahrungswelt erweitert wird. Im besten Fall erkennen die Schüler:innen, dass sprachliche, rhetorische und stilistische Mittel nicht Selbstzweck sind, sondern durch sie neue Inhalte erzeugt werden, dass diese Inhalte in ihrer Bedeutung und Mehrdeutigkeit zu erschließen und auszuloten sind, und dass Gedichte die Sprachnorm durchbrechen (dürfen). Dafür gibt es keine Rezepte. Die Methode, die Schmidt-Dengler für die Beschäftigung mit den Gedichten Christine Bustas vorschlägt (für andere Autor:innen schlägt er andere Methoden vor), ist die Diskussion der sprachlichen Bilder und Chiffren (vgl. Schmidt-Dengler, 1981 S. 4). Das Erlebnis des Gedichts soll durch rationale Erklärungen nicht gestört werden, dennoch müsse die Beschäftigung mit Gedichten über einen vagen gefühlsmäßigen Zugang und unsachliche Urteile hinausgehen (vgl. Schmidt-Dengler, 1981, S. 4). Literarische Kompetenz bedeutet, eine offene Haltung gegenüber Gedichten zu entwickeln, Spuren zu sichern – dafür literaturwissenschaftliche Begriffe heranzuziehen, ohne Scheu davor zu haben –, Zugänge, die bei jedem Gedicht anders sind, zu gewinnen. Einfach formuliert: lernen, ein Gedicht als Gedicht zu lesen. (vgl. Berger, 1981, S. 8).

Biografie

„Die Welt war schön und schrecklich“
(Christine Busta)

Geboren am 23. April 1915 in Wien, aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen, Gymnasium, nicht abgeschlossenes Studium der Germanistik und Anglistik in Wien, Hilfslehrerin, Heirat, Dolmetscherin, Leiterin eines Hotels, Bibliothekarin, Lyrikerin, Auszeichnungen und Preise, seit 1975 im Ruhestand, gestorben am 3. Dezember 1987 in Wien – so weit die persönlichen Daten Christine Bustas.

Die sog. persönlichen Daten können über die Komplexität eines Lebens keine Auskunft geben, denn – so Christine Busta – „[...] im Ganzen gesehen ist so ein Leben halt doch ein verflixtes Hindernisrennen [...]“ (zit. nach Wiesmüller, 2008, S. 52).

Als Christine Busta 1915 in Wien-Fünfhaus neun Monate nach Beginn des Ersten Weltkriegs als Kind einer alleinstehenden Mutter geboren wurde, gehörte Österreich noch zur bereits untergehenden Österreichisch-Ungarischen Monarchie; ihre Kindheit und Jugend fiel in die Zwischenkriegszeit; als Österreich 1938 Teil des nationalsozialistischen Deutschland wurde, war sie 23 Jahre alt.

Ihre Mutter hatte keine berufliche Ausbildung, sie musste als Dienstmädchen arbeiten, ging morgens weg und kam erst spät nach Hause. Sie verwehrte dem Kind jeden Spielgefährten, nicht aus Angst vor falschem Umgang, sondern weil jeder Besuch einen Gegenbesuch mit sich bringen müsse und es „ihr Stolz [...] nicht ertrug,

vor anderen preiszugeben, wie ärmlich wir hausten.“ (Busta, 1959b, S. 32). Ihr Alleinsein wurde nur von gelegentlichen Besuchen bei der Hausmeisterin unterbrochen, wo sie Geschichten mit den auf einem Küchenregal aufgereihten Gewürzdosen erfand.

„Die Zimmerwände meiner Kindheit waren grau“, beginnt ihre autobiografische Skizze *Die Farben der Kindheit*. In diesem Grau, das sie „vom bunteren Leben der anderen Kinder unterschied und trennte“, erkannte das von der Mutter versteckt gehaltene und alleingelassenen Kind früh, in welcher Not sie lebten. Im Gegensatz dazu stand ein sattes Grün; aber nicht das Grün der Wälder und Wiesen während der langen Sommerferien, das die anderen Kinder in Freiheit genießen konnten, sondern „das Grün gedämpften Lichtes hinter herabgelassenen Jalousien, mit denen man sich vor der Hitze schützte.“ (Busta, 1959b, S. 35). Während dieser vielen Wochen des Alleinseins, der Einsamkeit und der Stille verwandelten sich grüne Bettdecken in einen grünen Zauberdecke, eine Gegenwelt als Ersatz für all das, was sie in den Sommern entbehren musste. In dem von ihr erfundenen „Land- und Geschwisterspiel“ erschuf sie sich eine große, bürgerliche Familie mit Figuren aus ihren Lieblingsbüchern – bestehend aus drei Brüdern, vier Schwestern, einem Vater, der Arzt war, und einer Großmutter, die einen Landsitz hatte. In den Ferien bereisten sie Wälder (mit aus Brotkrumen geformten Pilzen), Dörfer und Städte (mit Häusern aus Zündholzschachteln und Buntpapier). Sie ersehnte sich Geschwister als Gegenüber, als Du, mit dem sie singen und reden konnte, das sie lachen hörte, einen Vater, auf den die Mutter stolz sein konnte, eine Großmutter, die die Kinder verwöhnte. Das erträumte Ich als Teil dieser märchenhaften Familie hatte den Einfall, das wirkliche Ich als fiktive Mitschülerin einzuladen, die keinen Vater, keine Geschwister und keine Großmutter hatte, deren Mutter als Verkäuferin lange arbeiten musste und die daher immer allein war (vgl. Busta, 1959b, S. 35–37). Für die Lyrikerin Christine Busta erfüllt sich diese Suche nach einem Gegenüber in ihren Gedichten: „Jeder, der Gedichte schreibt, oder auch jeder Schreibende, aber beim Gedicht ganz besonders – wenn er kein’s hat, schafft sich ein Du.“ (Busta, 2008, S. 110).

Der grüne Teppich bleibt ihr „grünes Sommereiland“, von dem nach und nach die Ersatzfamilie verschwindet und „der Einsamkeit den Raum für andere Gefährten“ gibt, Gefährten aus der Literatur, die sie ihr ganzes Leben begleiten. „[M]it Andacht und Entzücken“ liest sie die *Studien* Stifters und nimmt „die glühende Musik der Werthersprache“ auf. Ein Satz aus der viel zu frühen Lektüre der Brüder Karamasoff, „Die Hölle ist: nicht mehr lieben zu können“, hat sie trotz des nicht zu bewältigenden Stoffes zutiefst getroffen und – wie sie schreibt – „von ihrer Kindheit losgerissen“ (Busta, 1959b, S. 37f.).

Seit ihrer Volksschulzeit schreibt sie Gedichte:

Ich habe mein erstes Gedicht in der 3. Volksschulkasse geschrieben. Ich war sonderbarerweise eine leidenschaftliche Schülerin, weil die Schule für mich auch zugleich Kontakt war. Und ich weiß, ich bin damals 2 Stunden zu spät gekommen und war totunglücklich, aber auch doch wieder nicht so unglücklich, weil ich doch etwas versteckt hatte, das ich bei mir getragen hatte. (Busta, 1990, S. 14)

Durch die Arbeitslosigkeit ihrer Mutter seit dem Ende der 1920er-Jahre war sie schon in der Oberstufe gezwungen, für die finanzielle Versorgung aufzukommen, indem sie Nachhilfestunden gab, die sie auch nach der Matura 1933 während ihres Studiums der Anglistik und Germanistik an der Universität Wien weiterführen musste. Dieser Doppelbelastung war sie nicht gewachsen, sie brach daher das Studium kurz vor dem Abschluss aus gesundheitlichen und finanziellen Gründen ab und arbeitete ab 1939 als Aushilfslehrerin an einer Handelsakademie. 1940 heiratete sie den Musiker Maximilian Dint, der 1942 einrücken musste und seit 1944 als vermisst galt. Erst aus ihrem Nachlass wurde ihre Parteimitgliedschaft bei der NSDAP bekannt. Nach dem Kriegsende war sie als sog. Trümmerfrau⁵ an der Beseitigung von Kriegsschäden beteiligt (vgl. Gaisbauer, 2019, S. 234). Sie arbeitete als Übersetzerin bei den Alliierten und leitete ein Hotel für britische Besatzungsmitglieder (vgl. Heydemann, 2006, S. 13). 1950 bewarb sie sich bei den Städtischen Büchereien als Bibliothekarin. Die Wiener Büchereien hatten – nach einem Artikel Hans Weigels in der Arbeiterzeitung, in dem er auf das Vorbild der KPÖ hinwies, die junge, ihrer Partei nahe stehende Schriftsteller:innen in ihren Verlagen und Redaktionen unterbrachte – zwei Dienststellen geschaffen, um dem literarischen Nachwuchs aus dessen beruflich prekärer Situation zu helfen (vgl. Pfoßer, 2008, S. 142f.). Bis zum Jahr 1950 war Christine Busta sukzessive als Lyrikerin hervorgetreten: erste Gedichte schon in der Volksschule; Vortrag eigener Gedichte in einem Wiener Frauenclub und nach der Matura im Rundfunk; Zusendung von zwölf Gedichten an Weinebner, der ihre Begabung erkannte; 1946 erste Publikationen eines Gedichts in der *Furche*; 1947 neben Paul Celan und Friederike Mayröcker sieben Gedichte in der für die junge Literatur so wichtigen Zeitschrift *Der Plan*; ein erster Literaturpreis (für einen Prosatext); 1950 Förderpreis für Lyrik des österreichischen Staatspreises. Sie entsprach damit den Anstellungserfordernissen einer Bibliothekarin der Wiener Büchereien. Mit diesem Förderprogramm wurden nicht nur junge Schriftsteller:innen finanziell unterstützt, es sollte auch die Qualität der Büchereien gehoben werden. Literaturförderung und Literaturvermittlung – der Ankauf des Buchbestands⁶ und der organisatorische Aufbau der Hauptbücherei einerseits und das Heranführen breiter sozialer Schichten an Literatur andererseits – waren die Aufgaben von Christine Busta, die gemeinsam mit Gerhard Fritsch eingestellt wurde. Durch interne Qualifikationen konnte sie 1970 die Gesamtleitung übernehmen, in deren Aufgabengebiet auch die fachliche Betreuung von Belletristik, Sachbüchern, Musikbüchern und Kinder- und Jugendbüchern fiel. 1951 erschien

⁵ Der Begriff „Trümmerfrauen“ bezeichnet nicht nur jene Frauen, die nach dem Zweiten Weltkrieg freiwillig mithalfen, den Schutt der durch Bomben zerstörten Gebäude wegzuräumen, sondern auch die Frauen, die als ehemalige Nationalsozialist:innen dazu verpflichtet wurden (vgl. Wikipedia). Im Gedicht „1945“ greift sie ihre Arbeit im Tiergarten Schönbrunn im Zusammenhang mit der Thematisierung von Schuld auf.

⁶ Wurde zu Beginn ihrer Tätigkeit in den 1950er-Jahren die sog. literarisch wertvolle Dichtung gefördert und Unterhaltungsliteratur ausgeschlossen, musste sie in späteren Jahren erkennen, dass sich die Büchereien den Trends des Literaturmarktes und den Publikumsvorlieben – mehr Sachbücher, weniger Belletristik – anpassen mussten (vgl. Pfoßer, 2008, S. 148–153).

ihre erste, später mit dem Trakl-Preis ausgezeichnete Gedichtsammlung *Der Regenbaum*, mit weiteren Publikationen und den sich einstellenden Erfolgen und Auszeichnungen wurde sie in den 1950er-Jahren auf Kongressen und Tagungen zur literarischen Repräsentantin Österreichs im In- und Ausland und zur meistgelesenen deutschsprachigen Lyrikerin. Sie empfand ihre Doppelexistenz als Bibliothekarin, die während des Tages einer verantwortungsvollen Tätigkeit nachging, und als Schriftstellerin, die sich ihrer „eigentlichen Aufgabe“, dem Schreiben, nur mehr in der Nacht widmen konnte, zunehmend als Belastung, die oft zu Krankheiten führte (vgl. Pfoser, 2008, S. 143). 1979 ging sie in Pension, die sie – wie ihre (auch postum erschienenen) Publikationen der 1980er-Jahre zeigen – für ihre schriftstellerische Arbeit nutzen konnte; am 2. Dezember 1987 starb sie in Wien.

Erst durch die Aufarbeitung von Christine Bustas Nachlass wurde ihre Mitgliedschaft bei der NSDAP bekannt (vgl. Schneider & Steinsiek, 2008, S. 160–197). Dieses neue Wissen ist zuerst einmal irritierend. Das Werk muss einer neuen, kritischen Bewertung unterzogen und dabei vermieden werden, Werk und Autorin einseitig nur mehr unter diesem Gesichtspunkt zu sehen oder sehen zu wollen. Es erfordert ein hohes Maß an historischem Wissen, Kenntnis der Biografie und des Werks und auch Sensibilität, um keine vorschnellen Vorurteile und Urteile zu fällen. Christine Busta hätte ihre belastenden Dokumente vernichten können. Das hat sie nicht getan. Sie hat zu keinem Zeitpunkt ihr literarisches Schaffen in den Dienst der Ideologie gestellt. Auch vor dem Hintergrund dieses neuen biografischen Aspekts sollte sie vor allem an der Meisterschaft ihrer Dichtung gemessen werden.

Kontextualisierung

Als *Die Sternenmühle* 1959 publiziert wurde, war Christine Busta eine anerkannte Autorin. Zwischen den großen Gedichtbänden entstanden im Abstand von 20 Jahren ihre zwei Gedichtbände für Kinder, *Die Sternenmühle* und *Die Zauberin Frau Zappelzeh*.

Auf die Frage, warum sie sich dem Genre Kinderliteratur zugewandt habe, sagte Christine Busta, „weil sie sehen wollte, wie man schreiben muss, um etwas für Kinder zu sagen“ (Gaisbauer, 2019, S. 233). Für die *Sternenmühle* erhielt sie den österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur und den Preis der Stadt Wien, 1960 wurde sie in die Ehrenliste des Hans-Christian-Andersen-Preises aufgenommen. Die *Sternenmühle* hatte „eine ‚Türöffnerfunktion‘ für die Literatur in einem damals vor allem von der Pädagogik her rezipierten Bereich wahrgenommen.“ (Bydlinsky, 2008, S. 73). Ihr Erfolg veranlasste den Lektor des Verlags Jugend und Volk, Dr. Helmut Leiter (Pseudonym Hans Domengo), einen Gedichtband ähnlich der *Sternenmühle* bei der mit dem „Schlüsselbund-Bund“ erfolgreichen Friedl Hofbauer (1924–2014) in Auftrag zu geben. Es entstand 1966 *Die Wippschaukel*, in der Hofbauer speziell an jüngere Kinder adressierte Gedichtformen entwickelte (vgl. Bydlinsky, 2008, S. 74).

1951	<i>Der Regenbaum</i>	113 Gedichte
1955	<i>Lampe und Delphin</i>	74 Gedichte
1958	<i>Die Scheune der Vögel</i>	96 Gedichte
1959	<i>Die Sternenmühle</i>	15 Gedichte
1965	<i>Unterwegs zu älteren Feuern</i>	85 Gedichte
1975	<i>Salzgärten</i>	84 Gedichte
1979	<i>Die Zauberin Frau Zappelzeh</i>	20 Gedichte
1981	<i>Wenn du das Wappen der Liebe malst</i>	103 Gedichte
1985	<i>Inmitten aller Vergänglichkeit</i>	77 Gedichte
1989	<i>Der Himmel im Kastanienbaum</i>	Nachlassgedichte der letzten drei Jahre
1995	<i>Der Atem des Wortes</i>	Gedichte aus dem Nachlass

Trotz der Tabuisierung bestimmter Themenbereiche lassen sich in den 1950er-Jahren Neuerungen erkennen, die von Bustas *Sternenmühle* und James Krüss' (1926–1997) *Mein Urgroßvater und ich*, beide 1959 erschienen, ausgehen. Krüss' *Urgroßvater* gilt als „Meilenstein [...] für das Kindergedicht“ und Bustas *Sternenmühle* „auch zukünftig als ein Vorbild für genuin lyrisches Schreiben“ (Franz, 2016, S. 5f.).

Nach 1945 gehört Christine Busta neben Mira Lobe, Erica Lillegg, Christine Nöslinger, Käthe Recheis, Renate Welsh und Martin Auer zu jenen Autor:innen, die innerhalb des deutschsprachigen Raums den außergewöhnlichen Rang der österreichischen Kinderliteratur repräsentieren (vgl. Seibert, 2022, S. 141).

Gedichte aus der *Sternenmühle* und *Frau Zappelzeh* finden sich in Kinderlyrikanthologien der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautoren Georg Bydlinski, der sich intensiv mit den Gedichten Bustas auseinandersetzte, („Der Wünschelbaum“, 1988, „Der neue Wünschelbaum“, 1999) und Wolf Harranth („Im Pfirsich wohnt der Pfirsichkern“, 1994). In Hans Joachim Gelbergs Anthologie *Die Stadt der Kinder*, 1969, erscheinen vier Gedichte, die 1979 in *Frau Zappelzeh* übernommen werden; im 2000 erschienenen Band *Großer Ozean* mit dem Untertitel „Gedichte für alle“ finden sich auch Gedichte aus ihren Lyrikbänden *Salzgärten* (1975), *Der Regenbaum* (1977) und *Wenn du das Wappen der Liebe malst* (1981), die nicht explizit an Kinder adressiert sind. In Heinz-Jürgen Kliewers *Die Wundertüte. Alte und neue Gedichte für Kinder* ist Christine Busta in der überarbeiteten und ergänzten Neuauflage von 2005 neben Mathias Claudius, Goethe, Overbeck, Chamisso, Eichendorff, Jandl, Ende, Martin Auer und Georg Bydlinski, um nur die bekanntesten zu nennen, vertreten.

Bustas zweites Buch mit Kindergedichten, *Die Zauberin Frau Zappelzeh* (1979) enthält „Gereimtes und Ungereimtes“. Der Anteil an reimlosen Gedichten ist gestiegen

(fünf von zwanzig Gedichten, im Vergleich zu einem von fünfzehn in der *Sternenmühle*), die Reimschemata sind teilweise komplexer, die Themen säkularer, etwa „Wovon träumt der Astronaut auf der Erde?“, das Busta im Jahr der Mondlandung 1969 für Gelbergs Anthologie *Die Stadt der Kinder* geschrieben hat. Obwohl der österreichische kinderliterarische Markt von dem in der Tradition der Konkreten Poesie stehenden *Sprachbastelbuch* der Wiener Gruppe der Kinder- und Jugendbuchautor:innen⁷ dominiert und das Schreiben für Kinder in Folge davon stark geprägt wurde, haben diese Formen der Kinderlyrik – Lautgedichte, Zungenbrecher, Buchstaben- und Reimspiele – in *Frau Zappelzeh* außer einem leichten Schielen auf das doppelt „Ungereimte“ von Nonsense-Gedichten keinen Eingang gefunden. Sie bleibt trotz einiger moderner Züge ihrer poetischen Verfahrensweise, der Verbindung aus Tradition und Eigenständigkeit, ebenso treu wie ihrem immanenten pädagogischen Konzept des Fragenstellens statt Aufforderns, das Kindern die Chance gibt, Kindheitsmythen selbst zu erkennen und damit ein Stück Kindheit hinter sich zu lassen. In zwei Gedichten aus *Zappelzeh* wird es noch einmal deutlich:

OSTEREIER

Schau doch, die vielen bunten Eier!
Wer hat die Farben so schön gemischt?
Wer malte die blauen, die gelbe, die roten?

Der Osterhase mit flinken Pfoten.
Und ausgerechnet an Mutters neuer
Schürze hat er sie abgewischt!

DIE MUTTER MACHT'S LEICHT, DIE WAHRHEIT ZU SAGEN

Im Haus hält sich ein Bär versteckt,
der heimlich unsren Honig schleckt,
der Tiegel ist fast leer.
Warst du vielleicht der Bär???

Im Nachlass wurden weitere, an Kinder adressierte Gedichte entdeckt (vgl. Heydemann, 2006, S. 22), Kindheit und Kind/er sind wiederkehrende Themen und Motive ihrer Lyrikbände für Erwachsene, etwa „Verse zu den gefundenen Dingen eines Knaben“ (in *Der Regenbaum*), das auch in der Anthologie *Großer Ozean* abgedruckt ist, das Motiv des Kindes in „Vor Picassos Bild mit Taube“ oder in „Der weiße Wolf“⁸ (in *Lampe und Delphin*). Bekannten Kindergedichten nimmt sie mit teilweise radikalen Änderungen ihre vertraute Bedeutung: etwa im „Sternsingerlied“ (in *Der Regenbaum*), das „Wiegenlied“ („Eio, popei, was rasselt [sic!] im Stroh“ aus *Des Knaben Wunderhorn*) wird zu einem „Weihnachtslied aus einer Baracke“ (in *Lampe und Delphin*) und „Schlaf, Kindlein, schlaf“ (ebenfalls aus *Des Knaben Wunderhorn*) zum „Ungarischen Wiegenlied“ (in *Die Scheune der Vögel*), das zur Zeit des Ungarn-

⁷ Dem Autor:innenkollektiv gehörten Hans Domengo (alias Helmut Leiter), Ernst A. Ekker, Vera Ferra-Mikura, Friedl Hofbauer, Hilde Leiter, Mira Lobe, Lene Mayr-Skumanz, Christine Nöstlinger, Brigitte Peter, Käthe Recheis, Renate Welsh und der Illustrator Gerri Zotter an. Das *Sprachbastelbuch* gehört zu den erfolgreichsten kinderlyrischen Produktionen im deutschsprachigen Raum.

⁸ Ein Vergleich mit Käthe Recheis' Jugendroman *Der weiße Wolf* wäre eine reizvolle Aufgabe.

Aufstands 1956 entstanden ist. Diese hier genannten Beispiele sollen eine Anregung geben, von bekannten Texten ausgehend einen Zugang zu moderner Lyrik zu finden. Der Beginn von Christine Bustas Schreiben steht ganz in der formalen Tradition. Carossa, Weinheber, Mörike und Felmayr nennt sie selbst als wichtige Vorbilder (vgl. Adel, 2004, S. 205), auf den Einfluss der Lyrik Rilkes und Trakls wird immer wieder verwiesen. Dennoch geht sie von Anfang an eigenständige Wege. Ab Mitte der 1960er-Jahre werden die Gedichte zunehmend kürzer, die Sprache wird knapper und nähert sich in den 1970er-Jahren einem alltagsnahen, prosaischen Sprechen an. Diese Entwicklung ihres lyrischen Schaffens vollzieht sich nicht chronologisch, sondern ist als additiver Vorgang zu sehen.

Wiederkehrende Themen ihrer Lyrik sind das Thema Schuld – Schuld gegenüber dem Nächsten, gegenüber den Versäumnissen und gegenüber nicht geleistetem Dank (vgl. Busta, 2008, S. 111) –, die Themen Liebe, Vertrauen, Sprache und ihr Hauptthema Verwandlung – die Verwandlung von Furcht in Freude, von Schrecken in Liebe, von Schuld in Erlösung (vgl. Busta, 1959b, S. 31). Werk und Biografie eines Autors/einer Autorin dürfen niemals gleichgesetzt werden, dennoch gibt es biografische und historische Bezugspunkte und Erfahrungen, die in das Werk einfließen. Bustas Themen sind im Zusammenhang mit ihrer einsamen Kindheit, dem Aufwachsen in Not, mit der Kriegserfahrung und der entbehrungsreichen Nachkriegszeit zu sehen.

Ihre Gedichte für Erwachsene sind Teil des modernen Lyrikkanons. Bis 2000 wurde sie aber kaum rezipiert. Ein großes Missverständnis gegenüber der Lyrikerin Christine Busta bestand lange darin, sie als katholische Autorin zu sehen, ihre Gedichte auf eine theologische Interpretation zu reduzieren. Aber: „Der existentielle Bezug ist Busta stets wichtiger als die reine theologische Theorie.“ (Bydlinski, 2008, S. 78). Neuere Studien rücken das zurecht, indem sie die Vielfalt und Vielschichtigkeit der Gedichte aufzeigen und unterschiedliche Lesarten verbinden (vgl. Stross, 2010, S. 115).⁹ Auch ihre Stilisierung zur Heilen-Welt-Dichterin bezeichnet sie als „greuliches Mißverständnis“: „[...] über so viel nichtssagende Verleumündung möchte ich manchmal vom Herzen gern ein kotzgrobes Weibsbild werden.“ Gegen diese Schubladisierung wehrt sie sich im Gedicht „Erklärung gegen ein Mißverständnis“ (1986) und in Gesprächen: „Aber Dummköpfe müssen halt immer ein Kastl und eine Lade suchen, in die sie das flüchtig Gelesene zum Ein- oder Wegordnen stopfen können.“ (alle Zitate nach Wiesmüller, 2008, S. 45f.).

⁹ Auch nach 2000 erscheinen noch Gedichtsammlungen, die Gedichte Bustas und auch ihre Kindergedichte tlw. unkommentiert in einen theologischen Zusammenhang stellen. Als Beispiel sei das Buch *Ich dreh die Wörter einfach um. Gedichte im Religionsunterricht. Eine Lese- und Methodenbuch für Kinder* aus dem Jahr 2012 genannt, das aber auch Gedichte von Robert Gernhardt, Wilhelm Busch oder Joachim Ringelnatz enthält.

Literatur

Primärliteratur

Busta, Chr. (1959a). *Die Sternenmühle. Gedichte für Kinder und ihre Freunde mit Bildern von Johannes Grüger*. Otto Müller Verlag.

Busta, Chr. (1959b). Die Farben der Kindheit. In Chr. Busta, *Das andere Schaf*. Eingeleitet und ausgewählt von Viktor Suchy (S. 32–28). Stiasny Verlag.

Busta, Chr. (1979). *Die Zauberin Frau Zappelzeh. Gereimtes und Ungereimtes für Kinder und ihre Freunde mit Bildern von Hilde Leiter*. Otto Müller Verlag.

Sekundärliteratur

Adel, K. (2004). Christine Busta, Lyrik. Untersuchung auf statistischer Grundlage. In K. Adel, *Von Sprache und Dichtung 1800–2000* (S. 177–207). Peter Lang.

Berger, A. (1981). Moderne Lyrik als Rezeptionsproblem. In W. Schmidt-Dengler (Hrsg.), *Formen der Lyrik in der Gegenwartsliteratur* (S. 5–13). ÖBV.

Busta, Chr. (1990). *Katalog zur Sonderausstellung 1990. Christine Busta (1915 – 1987)*. Ausstellung zum 75. Geburtstag. 3.–27. April 1990 Österreichische Nationalbibliothek Wien.

Busta, Chr. (2008). Menschenbilder vom 21. April 1985. In M. Hansel (Hrsg.), *Christine Busta. Texte und Materialien* (S. 108–116). Sonderzahl.

Bydlinski, G. (2008). Sonnensprache und Sternenmühle. Mein Zugang zur Kinderbuchautorin Christine Busta. In M. Hansel (Hrsg.), *Christine Busta. Texte und Materialien* (S. 70–89). Sonderzahl.

Franz, K. (2016). Von Martin Auer bis Rolf Zuckowski. Kinderlyrik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In C. M. Pecher, K. Franz & M. Burkard (Hrsg.), „Was die weißen Raben haben“. *Gedichte für Kinder und Jugendliche von 1945 bis heute* (S. 1–20). Schneider Verlag.

Franz, K. (2020). Lyrische Texte. In T. Kurwinkel & Ph. Schmerheim (Hrsg.), *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur* (S. 177–183). J. B. Metzler.

Gaisbauer, H. (2019). Der Sprache im Wort geblieben. Über die Dichterin Christine Busta (1915–1987). In H. Gaisbauer, *schonungslos zärtlich. Menschen, Bilder, Gedanken* (S. 230–237). Tyrolia Verlag.

Gelberg, H.-J. (Hrsg.). (1986). *Überall und neben dir. Gedichte für Kinder in sieben Abteilungen*. Beltz&Gelberg.

Hansel, M. (Hrsg.). (2008). *Christine Busta. Texte und Materialien*. Sonderzahl.

Heydemann, G. (2006). *Hauptsächlich Gedichte. Ein Beitrag zur Ordnung und Er-schließung des Teilnachlasses Christine Bustas am Österreichischen Literaturarchiv* (2006). Master-Thesis Univ. Wien, Lehrgang Library and Information Studies.

Lypp, M. (2025 [1984]). *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Herausgegeben von Thomas Boyken und Hans-Heino Ewers. Beltz Juventa.

Pfoser, A. (2008). Christine Busta bei den Wiener Städtischen Büchereien. In M. Hansel (Hrsg.), *Christine Busta. Texte und Materialien* (S. 142–154). Sonderzahl.

Schmidt-Dengler, W. (Hrsg.). (1981). *Formen der Lyrik in der Gegenwartsliteratur*. ÖBV.

Schneider, U. & Steinsiek, A. (2008). Schuld und Schreiben, Trauer und Tröstung, Pan und „Plan“. Der Nachlass Christine Bustas und seine Perspektiven für die Forschung. In M. Hansel (Hrsg.), *Christine Busta. Texte und Materialien* (S. 160–197). Sonderzahl.

Scott, M. & Tax, P. (1986). Christine Busta and Das Kinderlied. An Exploration. In *MLN (Modern Language Notes)*, 101(3), 629–658.

Seibert, E. (2022). *Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im Jahrhundert des Kindes in Österreich*. Praesens.

Stross, V. (2010). *Lebensweltliche Motive in der Lyrik Christine Bustas und Christine Lavants*. Dipl. Arb. Univ. Wien.

Wiesmüller, W. (2008). „Nie hab ich einer heilen Welt das Wort geredet“. Zum poetologischen Selbstverständnis von Christine Busta. In M. Hansel (Hrsg.), *Christine Busta. Texte und Materialien* (S. 44–63). Sonderzahl.

Gunda Mairbäurl, Mag.^a Dr.ⁱⁿ war Dozentin in der Erwachsenenbildung, Lehrerin für Deutsch, Geschichte und Wissenschaftliches Arbeiten sowie Schulleiterin und Bibliothekarin an einem Wiener Gymnasium, Vorstandsmitglied in der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung und Lehrbeauftragte am Germanistischen Institut der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: historische Kinder- und Jugendliteratur, Kindertheater und Kinderlyrik.