

ERNST SEIBERT

Vera Ferra-Mikura (1923–1997)

Der Geist, der in den Surrealismus eintaucht, erlebt mit höchster Begeisterung den besten Teil seiner Kindheit wieder [...] Die Kindheit nähert uns vielleicht am meisten dem „wahren Leben“. (A. Breton, zit. n. Doderer, 1984, S. 498.)

Vera Ferra-Mikura war 1983 die zweite Autorin, die nach Mira Lobe (1913–1995) den Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur erhielt. Ihre bis dahin hervorgebrachten etwa 50 kinderliterarischen Texte zeichnen sich, wie auch die weiteren, durch eine eindrucksvolle Vielfalt aus, die heute in Vergessenheit geraten scheint. Anhaltend herausragend sind die bis heute bekannten und im Buchhandel erhältlichen sechs *Stanislaus*-Bände, von denen fünf bereits in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren erschienen sind. Dank des Verlags Jungbrunnen sind auch noch einige wenige andere Werke Ferra-Mikuras im Umlauf, aber es lohnt sich, den Blick auch auf die fast schon vergessenen zu werfen, auch um vielleicht besser zu verstehen, was zur Berühmtheit der *Stanisläuse* beigetragen hat.

Im Gesamtwerk Ferra-Mikuras finden sich zu Beginn ihres Schaffens auch traditionellere Formen, sehr bald aber zeichnet sich ab, dass sie fortwährend bestrebt ist, die alten Formen des literarischen Subsystems der Kinder- und Jugendliteratur grundlegend zu erneuern. Neben Romanen für Erwachsene, darunter der erst jüngst wieder aufgelegte Titel *Die Sackgasse* (EA 1947) gibt es Kinderromane, neben Lyrik auch Kinderlyrik und dann das eigentliche Spektrum mit (Kunst-)Märchen (*Der Märchenwebstuhl*, 1946, und *Der Teppich der schönen Träume*, 1955), einer sehr frühen Verserzählung (*Der Käferspiegel*, 1946), drei Kasperliaden sowie frühe Formen der „Phantastischen Erzählung“ und schließlich die unter eigenen Gesichtspunkten zu betrachtende *Stanislaus*-Serie.

In diesen Zuordnungen ist nun ein weiterer Typus zu unterscheiden, der bisher den Phantastischen Erzählungen zugerechnet wurde, den man jedoch in seiner Eigenart davon unterscheiden sollte und als absurde Erwachsenen-Satire bezeichnen könnte: Es handelt sich um fünf (oder je nach Definition auch sechs) Werke der 1950er- und 1960er-Jahre (s.u.). Näher betrachtet haben diese Texte mit dem populär gewordenen Subgenre jedoch nur wenig gemeinsam und zeichnen sich vielmehr durch originelle Charakteristika aus, die Anlass sind, von einem neuen, eigenen poetologischen Konzept zu sprechen.

In der *Stanislaus*-Serie finden sich zahlreiche Motivbezüge wieder, die die Autorin in den anderen Gattungen bzw. Subgenres Schritt für Schritt weiterentwickelt hat. Sie übernimmt zudem Motive aus Werken für das höhere Lesealter, sodass die Serie auch als besondere Form einer frühen All-Age-Literatur anzusehen wäre. Der Verlag Jungbrunnen empfiehlt die *Stanisläuse* bereits für das Vorschulalter, somit als Vorlesebuch; gewiss finden sie aber ihre Leserschaft etwa aufgrund der Momente einer Literatur des Absurden, die unschwer zu erkennen sind, auch in höheren Altersstufen. Im Folgenden soll, ausgehend von einem Beispiel aus der *Stanislaus*-Serie, der Zusammenhang mit Ferra-Mikuras anderen kinderliterarischen Werken und den sog. Erwachsenen-Satiren erläutert werden.

Drei Stanisläuse (ab 1962)

Die Titelfiguren in Ferra-Mikuras *Stanislaus*-Erzählungen verkörpern drei Generationen männlichen Familien-Daseins, das sich vorrangig in spielerischen Scheinaktivitäten entfaltet. Dem alten, dem jungen und dem kleinen Stanislaus, also Großvater, Vater und Sohn, stehen als jeweiliges Pendant Großmutter, Mutter und Veronika, die Schwester des kleinen Stanislaus, gegenüber. Diese drei weiblichen Repräsentantinnen des Familienlebens scheinen mit ihren permanenten Tätigkeiten im Haushalt auf den Platz von Nebenrollen verdrängt; tatsächlich sollte auch lesenden Kindern sehr schnell klar werden, dass die männlichen Aktivitäten, die jeweils den roten Faden des Handlungsgeschehens darstellen, samt und sonders in Unsinnsgeschehabe münden. Ebenso wird aber erkennbar, dass bei den männlichen Rollenspielen meist der kleine Stanislaus das Heft in der Hand hat, während Vater und Großvater Stanislaus dessen Agitation stets mehr oder minder imitieren.

Praxistipp • In der durchaus ironischen Art und Weise, wie Ferra-Mikura ihre Stanisläuse-Figuren in den jeweiligen Rollenbildern darstellt, kann mit Schüler:innen erarbeitet werden, dass damit Stereotype karikiert werden.

Dieses genealogische Konzept war in der Entstehungszeit so erfolgreich, dass sich die Serie über die Jahre zum Bestseller der Autorin entwickelte, jedoch auch viele andere Titel ihres Gesamtwerkes in den Schatten rücken ließ. Am Beginn stand 1962 *Der alte und der junge und der kleine Stanislaus*, gefolgt von zunächst drei weiteren *Stanislaus*-Titeln 1963, 1964, 1965, also in zeitlich knappem Abstand, dann 1974 und schließlich erst wieder 1995 der Titel „Veronika!“, „Veronika!“, „Veronika!“, rufen die drei Stanisläuse, in dem es – den gesellschaftlichen Veränderungen entsprechend – das Mädchen schafft, die weibliche Familienhälfte als Leitfigur zu repräsentieren. Alle sechs Teile wurden wiederholt neu aufgelegt und sind noch mit den originalen Illustrationen von Romulus Candea (1922–2015) lieferbar.

Dem folgend zitierten Textausschnitt aus Teil vier, *Die Mäuse der drei Stanisläuse* (1965), gehen als Handlungsschritte mehrere Episoden voran: Am frühen Morgen begrüßt der kleine Stanislaus seine Schwester Veronika, die bereits eifrig damit beschäftigt ist, ihre drei Buntstifte zu spitzen. Sie meint, dies tun zu müssen, weil sie

in zwei Tagen erstmals zur Schule gehen soll. Trotz der Skepsis ihres Bruders setzt sie mit ihrem Tun fort, wenngleich die Buntstifte schon erheblich an Länge verloren haben. Als Vater und Großvater auftreten und die Frage nach einem Frühstück sich einstellt, gibt der Großvater zu verstehen, dass das Frühstück noch nicht fertig sei, weil sich in der Nacht Nebel ausgebreitet habe. Der kleine Stanislaus meint zurecht, diesen Zusammenhang nicht zu verstehen, und wird aufgeklärt, dass durch den Nebel das Holz feucht geworden sei und nicht richtig brennen könne. Selbstredend wird mit diesem Hinweis auch der Umstand kaschiert, dass der alte Stanislaus einfach einen Grund hat, eine anfallende Arbeit abzuschieben.

Nach diesem Muster stellen sich fortwährend kleine Fragen, auf die zum Teil überraschende Antworten gefunden werden. So wird den Frühstücks-Hungrigen von der Großmutter geraten, in die Speisekammer zu gehen, dem bei allen dreien beliebten Ort, der auch in anderen Bänden der Serie immer wieder aufgesucht wird, da es immer frische Schinkenwurst-Stangen und Salzgurken gibt. Dort treffen sie aber auch stets auf die Mäuse, die auf die Wursthäute hoffend bereits ihren Besuch erwarten. Diesmal sind die Mäuse von Husten und Schnupfen geplagt, worauf die drei Stanisläuse, einer nach dem anderen, ihre Socken ausziehen und sie den Mäusen zuwerfen, damit diese sich darin aufwärmen können. Nachdem das Thema Nebel und dann das Buntstiftspitzen nochmals aufgegriffen und beide sogar zusammengeführt werden (man müsse im Nebel ins Dorf finden, um beim Kaufmann neue Buntstifte zu kaufen, weil von den vorhandenen nur mehr Stummel übrig sind), folgt eine weitere Anknüpfung: Die Großmutter legt drei verschiedenfarbige Wollknäuel mit Stricknadeln auf den Tisch, mit dem Auftrag, Großvater, Vater und Sohn müssten sich neue Socken stricken, als Ersatz für die alten, die bei den Mäusen geblieben sind.

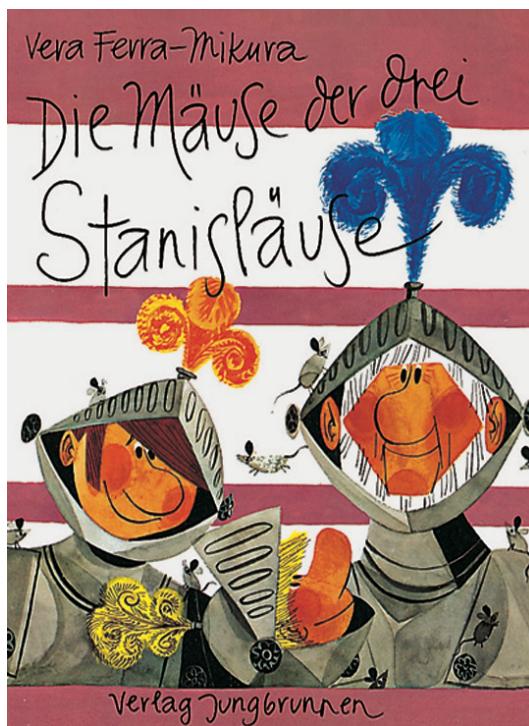
In dieser Miniatur-Episoden-Technik, so könnte man das Erzählverfahren nennen, entwickeln sich noch einige weitere komische Kleinepisoden, in denen das Verhalten der männlichen Erwachsenen nicht gerade von besonderer Sinnhaftigkeit gekennzeichnet ist: Nach dem Stricken, das (mangels Ausdauer) nicht lange anhält, fordert wieder die Großmutter, die Männer, die offenbar immer zu beschäftigen sind, könnten im Garten Drachen steigen lassen, sollten aber vorher dort Rüben holen, worauf dem kleinen Stanislaus plötzlich übel wird und er ins Bett zurück muss. Dass darauf Vater und Großvater sich ohne ihn dem Drachensteigen widmen, wird auch einem kindlichen Leser nicht unbedingt logisch erscheinen. Am Ende dieser Passage stellt sich dann plötzlich eine ganz neue personelle Situation ein, drei fremde Männer tauchen auf:

An der Gartentür standen drei fremde Männer.
 Ein großer, ein mittelgroßer und ein kleiner.
 Die Männer hatten dichtgeflochtene Deckelkörbe bei sich.
 Einen großen, einen mittelgroßen und einen kleinen Korb.
 „Kommen Sie zu uns?“, fragten die Stanisläuse.
 „Natürlich kommen wir zu euch“, sagte der mittelgroße, „und bringen die Mäuse nach Pifffaffrika!“
 „Wir sind nämlich die drei berühmten Mäusefänger, denen noch nie eine Maus

entwischt ist", sagte der kleine.
 Der alte Stanislaus rollte die Augen und knurrte: „Das muss ein Irrtum sein. Wir geben unsere Mäuse nicht her.“
 Der junge Stanislaus rollte ebenfalls die Augen und knurrte: „Stimmt!“
 Da stampften die Mäusefänger zornig mit den Füßen auf und schrien: „Wo sind die Mäuse? Wo?“
 Der kleine Stanislaus sprang aus dem Bett, als er das Gebrüll der Mäusefänger hörte.
 Er beugte sich aus dem Fenster des Kinderzimmers und rief: „Ich komme hinunter und jage die Mäusefänger fort!“
 „Bist du denn schon gesund?“, fragte der alte Stanislaus.
 „Ist dir nicht mehr schlecht?“, fragte der junge.
 „Mir fehlt gar nichts mehr“, antwortete der kleine mit zitternder Stimme, „und ich esse das Rübgemüse, ob es mir schmeckt oder nicht, aber im Bett darf ich nicht liegenbleiben, wenn unsere Mäuse in Gefahr sind!“
 Der kleine Stanislaus rannte in den Schuppen.
 Gleich darauf schleppte er den langen Gartenschlauch zum Brunnen.
 „Worauf warten wir noch?“, rief der große Mäusefänger grimmig. „Wir müssen das Haus durchsuchen!“
 „Zuerst gehen wir in den Keller!“, rief der mittelgroße Mäusefänger. „Die meisten Mäuse sind in den Kellern versteckt.“
 „Höchste Zeit, unsere Arbeit zu beginnen!“, rief der kleine Mäusefänger. „Heute Abend um sieben Uhr fährt der letzte Zug nach Pifpaffrika.“
 „Unsere Mäuse bleiben daheim“, sagte der kleine Stanislaus, und im nächsten Augenblick schoß den drei Mäusefängern ein mächtiger Wasserstrahl entgegen.
 Der Wasserstrahl war so gewaltig, daß er die Mäusefänger zu Boden warf und samt ihren Deckelkörben die Straße hinunterspülte. (Ferra-Mikura, 1965, S. 20ff.)

Im weiteren Verlauf der Handlung geht es darum, das Vorhaben der Mäusefänger zu verhindern, wobei sich insbesondere der kleine Stanislaus hervortut, letztendlich aber Großmutter, Mutter und Veronika ein überraschendes und glückliches Ende herbeiführen. Die Rangordnung im eigentlichen Handlungspotenzial steht also völlig im Widerspruch zu den familiären Klischee-Vorstellungen, und es wird offenbar, dass die Aktionen, beginnend beim Oberhaupt der Familie, nur eher Scheinaktivitäten sind oder ziemlich surreal in übertriebenes Gestikulieren ausarten. Die Mäusefänger erscheinen ein zweites Mal als Fotografen getarnt und werden von den nun als Ritter verkleideten Stanisläusen in die Flucht geschlagen. Der vermeintlich dritte Anlauf bringt eine völlig überraschende Wendung, weil die drei nochmals sich nähernden Gestalten nun plötzlich echte Bären sind, die schließlich in die Familie aufgenommen werden.

Praxistipp • Der Aufbau der Erzählung eignet sich in besonderer Weise zur Praxis des Anlesens bis zu einer gewissen Stelle, verbunden mit der Frage „Wie könnte es weitergehen?“, zumal der Verlauf der Geschehnisse eine fortwährende Kette von Paradoxien darstellt, in denen die (dem Märchen entlehnte) Wiederholung der Dreizahl zum Ritual gesteigert wird. Auf diese Weise münden die Ereignisse in ein Schlussbild der Friedlichkeit, das ohne alle sich auftürmenden Absurditäten nicht zustande gekommen wäre. Dass dabei aber die weibliche Seite des Agierens die eigentlich wirksame ist, wenngleich sie fast verborgen bleibt, ist offensichtlich Kalkül der Autorin, das nicht unentdeckt bleiben sollte.

Abb.1: Cover *Die Mäuse der drei Stanisläuse* (1965)

Die auffällige Miniatur-Episoden-Technik ist jedenfalls Anlass, die *Stanislaus*-Serie von der Form der Phantastischen Erzählung abzuheben und ihr einen eigenen poetologischen Stellenwert einzuräumen. So wenig solche differenzierenden Überlegungen für das Zielpublikum, die lesenden Acht- bis Zehnjährigen, von Interesse sein werden, ist in ihnen doch die eigentliche Ursache der Beliebtheit dieser Serie zu vermuten. Hier kommt ein bis dahin in der Kinderliteratur kaum vorzufindendes Erwachsenenbild zum Ausdruck bzw. ein Bild von Kind-Erwachsenen-Verhältnissen, das im Grunde eine fortwährende Kette von Widersinnigkeiten darstellt, da es einer kindlichen Logik und damit keiner von Autoritäten geprägten Struktur folgt. Diese Eigenart wurde in der zeitgenössischen Kritik zuweilen als Versöhnung zwischen den Generationen ausgelegt; man könnte aber auch einmal mehr von einer Spielart der Mundus-inversus-Strategie sprechen, in der konventionelle (autoritäre) Formen des Handhabens von Generationenproblemen indirekt zur Diskussion gestellt werden; faszinierend erscheint es zudem, die *Stanisläuse* als Hinführung auf die damals sehr präsente Form des Absurden Theaters zu lesen.

Praxistipp • Das Absurde Theater wird für die Sekundarstufe I kaum schon von Interesse sein, wohl aber die Tradition des Mundus-inversus-Motivs, der verkehrten Welt, wie etwa der Rollentausch zwischen Kindern und Erwachsenen, das in der Kinderliteratur häufig anzutreffen ist.

Der Käferspiegel (1964)

Die frühesten kinderliterarischen Werke, die noch unter dem Mädchennamen Vera Ferra erschienen, fallen in das Jahr 1946; auf kinderliterarischer Ebene sind dies die Anthologie *Der Märchenwebstuhl* und die Verserzählung *Der Käferspiegel*. Beide, wie auch die etwas später erschienene Märchensammlung *Der Teppich der schönen Träume* (1955), könnten als traditionell bezeichnet werden, jedoch verdient die Verserzählung besondere Beachtung. Sie steht formal noch in der Nachfolge der Verserzählungen von Franz Karl Ginzkey und dessen wohlbekannten Befreiungsgeschichten *Hatschi Bratschis Luftballon* (1904) und *Florians wundersame Reise über die Tapete* (1928). Beide in gereimten vierhebigen Jamben gefasste Verserzählungen wurden bis in die Kriegsjahre und auch danach wiederholt neu aufgelegt und sind bis heute – nicht unumstritten – erstaunlich präsent.

Ferra-Mikura unternimmt in ihrem *Käferspiegel* eine subtile Thematisierung politischer Massenbewegungen und unterscheidet sich damit inhaltlich ganz wesentlich von den Erzählungen Ginzkeys, wenngleich deren eigentliche Motivik wiederum durch die Beurteilung von Ginzkeys Werken als rassistisch zuweilen übersehen wird. Ferra-Mikuras Leistung war es jedenfalls, der nach 1945 in der Kinderliteratur weit verbreiteten Zwergen- und Käfer-Idyllik eine zeitkritische Parabel in Versform entgegenzustellen (vgl. Seibert, 2003).

Phantastische Erzählung

Ferra-Mikuras große und nachhaltige kinderliterarische Innovation wird gemeinhin in der Weiterentwicklung der literarischen Form Phantastische Erzählung gesehen, die bereits mit *Bürgermeister Petersil* (1952) beginnt. Ihr *Zaubermeister Opequeh* (1956, mit Illustrationen von Romulus Candea) gilt allgemein als der Beginn dieses literarischen Subgenres, jedenfalls in Österreich. Mit *Bürgermeister Petersil* (1952) als Vorstufe und dem *Zaubermeister Opequeh* (1956) als Durchbruch sprengte Ferra-Mikura die Grenzen des märchenhaften-kinderliterarischen Tons der Nachkriegszeit und eröffnete den literarischen Diskurs der Fantastik. Ihr *Bürgermeister Petersil* ist über 20 Jahre vor Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979) erschienen.

Praxistipp • Wenn man für die beiden letztgenannten Werke, dem von Ferra-Mikura und dem von Ende, zwei Gruppen unbeeinflusst eine jeweils knappe Inhaltsangabe erstellen lässt, wird sich vermutlich die erstaunliche Entdeckung weitgehender Ähnlichkeiten einstellen. Eine Erfassung der Unterschiede zwischen beiden, die auf den ersten Blick in der Quantität liegen – Endes Roman umfasst ein Vielfaches von Ferra-Mikuras Erzählung –, wäre zumindest ausschnittsweise eine interessante Aufgabenstellung. Was beiden gemeinsam ist, ist jedenfalls die Buch-im-Buch-Motivik.

Erster Höhepunkt des neuen Erzählmodells bei Ferra-Mikura ist ohne Zweifel die Erzählung *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* (1968), in der eine Art Altersumkehrung

stattfindet (*mundus inversus* – s.o.). Da das Gähnen des Opas so ansteckend ist, dass er damit eine Gefahr für seine Umwelt darstellt, wird er mithilfe eines Zaubers vorübergehend in ein Kind verwandelt und ist dann nach der Rückverwandlung von seinem Leiden befreit. Das entscheidende Moment ist dabei der Umstand, dass diese kurzfristige, bloß ein paar Tage anhaltende Verjüngung, also der Einbruch des Irrealen – im Unterschied zum Märchen – vor den anderen Akteuren der Handlung geheim gehalten werden muss, wodurch sich zwischen realer und fantastischer Handlungsebene skurrile und komische Spannungsmomente einstellen.

Praxistipp • Der Unterschied zwischen Märchen und Phantastischer Erzählung lässt sich auf ein wesentliches Moment der Figurenzeichnung fokussieren: Im Märchen wundert sich niemand über das Wunderbare. Sprechende Tiere, Verwandlungen in Tiere und Rückverwandlungen, Begegnungen mit Feen, Zwergen oder Riesen erscheinen allen handelnden Figuren in keiner Weise erstaunlich (‘Eindimensionalität’ des Märchens). In der Phantastischen Erzählung trifft das Wunderbare hingegen nur auf die Hauptfigur, allenfalls auf deren Mitwisser, muss aber gegenüber den Figuren der realistischen Handlungsebene verborgen bleiben und führt damit unausweichlich zu Spannungen zwischen Realität und Jenseits- bzw. Fantasiewelt, die im Schluss der Handlung in irgendeiner Form wieder aufgehoben werden muss.

Kasperliaden

Gleichzeitig mit der Fortentwicklung dieses neuen Erzählmodells entwickelt Ferra-Mikura eine Serie von drei Kasperliaden – *Bravo Kasperl* (1956), *Kasperl und der böse Drache* (1956) und *Kasperl macht Ferien* (1977) –, wobei auch hier die Idee der doppelten Welt greift: Kasperl und die bekannten Mitstreiter wie Hexe, Krokodil, König und Zauberer handeln jeweils sowohl auf der Kasperlbühne als auch in der realen Welt. Die Märchenfiguren agieren hier – im Gegensatz zur Phantastischen Erzählung – ganz problemlos in der Wirklichkeit des Alltags, die Eindimensionalität der Handlung wird nicht verlassen. Die Autorin knüpft damit an eine Erzählform der einfachen Vermengung von Realität und magischen Figuren an, wie sie zeitgleich noch von Annelies Umlauf-Lamatsch etwa in ihren *Putzi*-Geschichten tradiert wurde. Im Gegensatz zu deren eher einfältigen Alles-ist-möglich-Konstrukten lässt Ferra-Mikura jedoch erkennen, dass die Künstlichkeit des Nebeneinanders von fiktiver Realität und Unwirklichkeit eigentlich begleitet ist vom Appell der Aufklärung. Ferra-Mikuras Märchenfiguren erscheinen eher als Karikaturen und dienen damit gleichfalls einer Kritik des eindimensionalen Denkens.

Absurde Erwachsenen-Satire

In der gleichen Schaffensphase wie die *Stanisläuse*, also ab den frühen 1960er-Jahren, erschienen auch einige Titel, die zwar der Phantastischen Erzählung zugeschrieben wurden, die sich aber durch wesentliche Merkmale davon abgrenzen, insbesondere durch erwachsene Protagonisten (meist schon im Titel als „Herr“

bezeichnet: Herr Sauerampfer, Herr Wuschelkopf, Herr Pfefferkorn, Herr Pflusterflaum, später auch Herr Pusselkram). Das sind nun jene Figuren, die Anlass geben, von einer eigenen Subgattung, einer surrealen bzw. absurden Erwachsenen-Satire zu sprechen. Diese wurde als Kinderliteratur getarnt, auch als solche rezipiert. Besonders deutlich wird diese Grenzverwischung zur Erwachsenenliteratur dort, wo eigentlich primär oder nur mehr Erwachsene als Protagonisten auftreten, wie in der Erzählung *Das Luftschloss des Herrn Wuschelkopf* (1965) die, wie andere auch, ausschließlich im Erwachsenen-Milieu spielt. Die Überlegung, dass diese satirisch gestalteten Figuren dem Trend zum komischen Familienroman entsprechen, ist naheliegend; tatsächlich hat sich dieser insbesondere bei Christine Nöstlinger kurz darauf ausgebildet, und Ferra-Mikura war – von anderen Einflüssen her kommend – gewiss eine Wegbereiterin.

Dass Vera Ferra-Mikura schon seit den 1940er-Jahren mit dem allgemeinen kulturellen Geschehen eng verbunden war, zeigt sich in einer Vielzahl von Veröffentlichungen abseits der Kinder- und Jugendliteratur. Als besonderes Beispiel sei nur auf das Musical zu ihrem Roman *Das Luftschloss des Herrn Wuschelkopf* von Georg Kövary mit der Musik von Norbert Pawlicky verwiesen, das 1967 im Theater an der Wien mit Cissy Kraner aufgeführt wurde.

Jugendliteratur

Die Gattung Jugendliteratur (im engeren Sinn) ist bei Ferra-Mikura reduziert und beschränkt sich neben einigen Mädchenbüchern mit unterschiedlicher Alterszuschreibung auf die beiden Titel *Die Kinder vom Rabenberg* (1953) und *Wien – Gansdorf 40 km* (1954), in denen deutlich soziale Themen in der Welt von Heranwachsenden in der Nachkriegszeit behandelt werden. Interessant erscheint der Umstand, dass sie sich mit dem erstgenannten aus dem Jahr 1953 mit der Gestaltung von zwei rivalisierenden Kinderkollektiven eher schon an ältere Lesende wendet, sich mit dem zweiten, das das (Kriegs-)Waisen-Motiv aufnimmt, aus dem Jahr 1954 dann wieder an ein jüngeres Publikum richtet. Ihre an Jugendliche adressierten Werke zielen gleichermaßen auf ein erwachsenes Publikum. In einer Rezension zu ihrer Anthologie *Schuldlos wie die Mohnkapsel* (1961), bestehend aus 40 Kurzgeschichten und 25 Gedichten, ist als Altersangabe „ab 17 Jahren“ vermerkt. Die Gattung der Kurzgeschichte greift sie dann nochmals 1977 in der Erzählsammlung *Und übermorgen bin ich 13* auf, wobei auffällig erscheint, dass sie die Sorgen und Nöte von Heranwachsenden aus der Sicht von älteren Menschen darstellt. Ferra-Mikura kommt somit das Verdienst zu, diese Gattung, die in der Jugendliteratur eher selten vorliegt, überhaupt zur Geltung gebracht und ihr gleich auch ein besonderes Gepräge verliehen zu haben.

Die Thematisierung des Alt-Seins ist als besonderes Kennzeichen der Spätwerke Ferra-Mikuras wahrzunehmen. In *Die Oma gibt dem Meer die Hand* (1982) ist die Titelfigur stets für alle Familienmitglieder hilfsbereit zur Stelle. Als man beschließt, die Ferien in Griechenland zu verbringen, allerdings ohne Oma, entschließt sie sich,

auf eigene Faust eine Reise nach Nordafrika zu planen und durchzuführen. *Das Denken überlaß nicht den Pferden* (1983) handelt ebenfalls in der Familien-Ausnahmezeit Ferien; der Protagonist Felix ist, seinem Namen gar nicht entsprechend, höchst unglücklich und findet bei einer alten Frau Verständnis und Zuspruch.

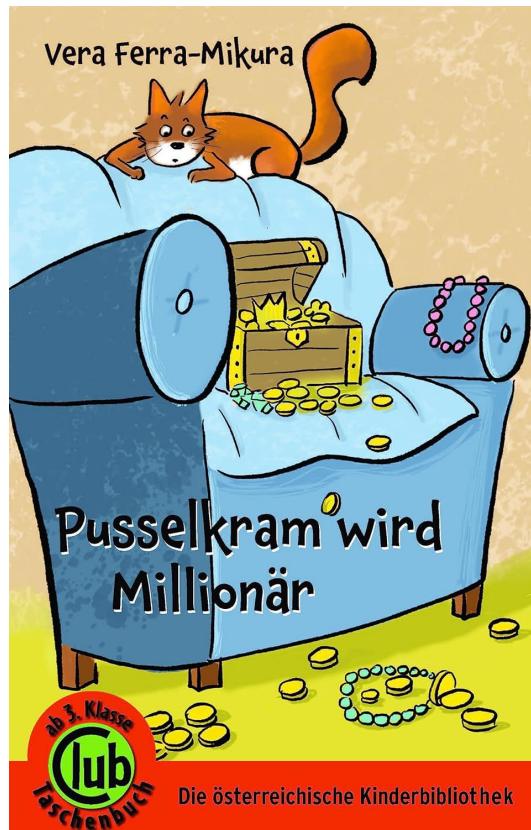


Abb. 2: Cover *Pusselkram wird Millionär* (2023)

Mit *Pusselkram wird Millionär* (1990) greift Ferra-Mikura schließlich nochmals jene Gattung auf, die hier als Erwachsenen-Satire bezeichnet wurde. Neu daran ist, dass sich auch für Erwachsene gänzlich abseits von Kinderfantasien eine Traumwelt eröffnen kann, die der von Kindern nicht unähnlich ist. Das Fantastische mündet in eine *comédie humaine en miniature*, einen Minimundus menschlicher Begehrlichkeiten. Dass Ferra-Mikura als allerletztes Buch 1995 nochmals die scheinbar alterslosen Stanisläuse ins Spiel bringt, und zwar mit „Veronika!“, „Veronika!“, „Veronika!“, rufen die drei Stanisläuse, scheint ihr Anliegen zu bestätigen, dass man Kinderbücher nicht nur als Bücher über und für Kinder sehen soll.

Biografie

Vera Ferra stammte aus einfachen Verhältnissen. Ihr Vater Raimund Ferra war Bäcker, konnte jedoch aufgrund einer Kriegsverletzung den Beruf nicht mehr ausüben und arbeitete als Vogelfutterhändler, daneben schrieb er Gedichte. Der Bruder, Raimund Gregor Ferra, arbeitete als Grafiker und war neben Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner und Anton Lehmden bzw. dem Lehrenden Albert Paris

Gütersloh an der Gründung der Wiener Schule des Phantastischen Realismus beteiligt und Mitglied des Künstlerhauses. Diese Nähe auch zur Moderne der Bildenden Kunst in Wien sollte im Zusammenhang damit gesehen werden, dass auch Erica Lillegg-Jené (1907–1988), ebenfalls eine Wegbereiterin der fantastischen Kinderliteratur, durch ihren Mann Edgar Jené, ebenso wie Gütersloh ein Mentor der Phantastischen Realisten, engstens mit diesem Kreis verbunden war. Man sollte also künftig von einer nicht zu übersehenden Nähe zwischen diesen beiden Phantastischen Schulen in Wien ausgehen.

Nach 1945 war Vera Ferra-Mikura als Lektorin in einem Wiener Verlag tätig. Ihr frühestes Kinderbuch, die Verserzählung *Der Käferspiegel*, ist im Festungsverlag Salzburg erschienen, in dem sie kurze Zeit auch beruflich tätig war. Als Lyrikerin wurde sie in der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Der Plan* entdeckt, ebenso veröffentlichte sie in Hans Weigels *Stimmen der Gegenwart* und anderen Literaturzeitschriften, wodurch sie auch mit weiteren Literatur-Größen der Nachkriegszeit wie Ernst Schönwiese, Rudolf Felmayer oder H. C. Artmann in Verbindung stand.

In ihrer Lyrik sind zumeist die Grenzen zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur aufgehoben, beziehungsweise werden die Differenzen zwischen Kind- und Erwachsen-Sein thematisiert. Die Gedichtsammlung, *Melodie am Morgen* steht – erwachsenen-adressiert – ganz am Beginn ihres Schreibens (1946). Zu dieser Form kehrte sie erst 1962 wieder zurück, bevor sie sich 1964 mit *Lustig singt die Regentonne* der Kinderlyrik zuwandte. Mit ihrem Roman *Die Sackgasse* von 1947 (2022 in einer Neuauflage erschienen) wird ein wesentlich anderes Bild der Autorin vergegenwärtigt, als das der Kinderbuchautorin, nämlich ein tristes Bild der Lebensbedingungen für die Nachkriegsjugend, die vielfach daran scheiterte, sich ein Leben aufzubauen. 1948 heiratete sie Ludwig Mikura, Mitglied des Wiener Staatsopernballetts; mit ihm hatte sie zwei Kinder, Elisabeth und Ludwig Wolfgang Mikura. In die Frühphase Ferra-Mikuras, die unmittelbare Nachkriegszeit nach 1945 bis in die Mitte der 1950er-Jahre, fällt auch die Märchenanthologie *Der Märchenwebstuhl* (1946) und das Mädchenbuch *Riki* (1952); ein moderneres und für Jüngere gedachtes Mädchenbuch folgte zehn Jahre später mit *Meine Freundin Rosine* (1961). Die Frühwerke *Die Sackgasse* und *Riki* weisen in der Werkgeschichte Ferra-Mikuras die deutlichsten autobiografischen Züge auf.

Diese Frühphase wird, wie auch bei vielen anderen Autor:innen, spätestens mit dem historischen Datum 1955, dem Jahr des Staatsvertrages, von einer neuen (literarischen) Situation abgelöst. In diesem Jahr erscheint auch das für die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich wegbereitende Buch *Jugendlektüre* von Richard Bamberger, dem Begründer des Buchklubs der Jugend. Bamberger bescherte der Literatur für Kinder und Jugendliche einerseits eine enorme Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, andererseits grenzte er sie von der allgemeinen literarischen Entwicklung ab. Ferra-Mikura wurde von Bamberger umgehend in den

Kreis der Jugendbuch-Autor:innen integriert; von Walter Jambor, dem Vizepräsidenten des Buchklubs, wurden ihre Phantastischen Erzählungen hingegen abgelehnt.

Erwähnenswert im Hinblick auf Ferra-Mikuras latenten oder auch durchaus manifesten Hang zur Satire ist der Umstand, dass von ihr in den Jahren 1957 bis 1963 zahlreiche Beiträge in der bereits 1896 begründeten und in München herausgegebenen traditionsreichen satirischen Wochenschrift *Simplizissimus* erschienen. Obwohl Ferra-Mikura von da an fast nur noch für Kinder schrieb, eröffnete sie mit ihren Kinderbüchern eine spezifische Stilebene und Figurengestaltung, in der sich – von den zeitgenössischen Rezents:innen kaum bemerkt – allgemeine literarische Entwicklungen widerspiegeln. Auf der Ebene der Allgemeinliteratur manifestierte sich diese neue Figuration in der Erzählung *Die Lektion* (1959), in der von Rudolf Felmayer herausgegebenen Reihe *Neue Dichtung aus Österreich* und von ihr als „Erzählung“ bezeichnet. Mit der titelgebenden „Lektion“ ist eigentlich eine Mordtat gemeint, die von zwei schrulligen älteren Schwestern an einem Mann verübt wird, von dem sie sich verfolgt fühlen. In den Sentenzen der Erzählung findet sich (S. 11) bereits der Schachbrett-Vergleich, der später für Ferra-Mikura zum Symbol für die Erklärung der Phantastischen Erzählung wird: Das Nebeneinander von Realität und Irrealität sei wie das Nebeneinander der schwarzen und weißen Felder zu verstehen (Bamberger, 1965 [1955], S. 274).

Die Etablierung der Phantastischen Erzählung als heiter-skurriles Subgenre ist als die wichtigste Innovation innerhalb der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945 zu bewerten. Mit ihr erfolgte erst die endgültige Ablösung von einer zwar verständlichen, aber generell unbeholfenen Neigung zu humoristischen Kinderbüchern in der Nachkriegszeit, mit denen man die Kinder von den Grauen des Krieges und der Kriegsfolgen ablenken wollte. Zum einen ist diese Innovation Ferra-Mikura zuzuschreiben, zum andern Erica Lillegård. Deren frühe Kinderbücher erschienen in Deutschland, weil sie von österreichischen Verlagen damals als zu modern eingeschätzt und abgelehnt wurde; die Verbundenheit der beiden Autorinnen mit der Schule des Phantastischen Realismus wurde damals weder in Deutschland noch in Österreich wahrgenommen. Das Konzept dieser neuen, weil durchaus erwachsenenkritischen Fantastik war mit Ferra-Mikuras *Bürgermeister Petersil* schon vorgegeben und wurde mit *Zaubermeister Opequeh*, spätestens aber mit *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* als eigenes Genre wahrgenommen.

Dass man von Ferra-Mikura aus den späteren Jahren nicht allzu viele Daten abrufen kann, hat seine Ursache darin, dass die Autorin ab den späteren 1970er-Jahren gesundheitlich beeinträchtigt war und sich deshalb auch aus mehreren Funktionen zurückziehen musste, wie aus dem Verband demokratischer Schriftsteller und Journalisten Österreichs, dem Österreichischen P.E.N. Club oder der Jugendschriftenkommission. Nichtsdestoweniger hat sie eine Fülle von Auszeichnungen erhalten, beginnend mit dem Lyrikpreis der Zeitschrift *Neue Wege* bis zu Preisen in den 1980er-Jahren, v.a. dem Würdigungspreis des BMUKK 1983 oder der Goldenen

Ehrenmedaille der Stadt Wien für bedeutende Leistungen. Der Nachlass Ferra-Mikuras liegt seit 2023 im Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

Kontextualisierung

In den folgenden sechs Beispielen lassen sich für einzelne Werke kinderliterarische bzw. allgemeinliterarische Textbezüge andeuten. Die Vergleiche sollen als Hintergrundinformation zur Einschätzung des literarischen Profils der Autorin dienen.

Ferra-Mikuras Frühphase steht nicht nur zeitlich, sondern auch gattungsgeschichtlich in engem Zusammenhang mit drei literarischen Größen, die zwar bis heute noch im Gespräch sind, jedoch in einem gänzlich anderen Bereich des Handlungssystems diskutiert werden, nämlich dem der ideologischen Verschränkungen.

Zum einen ist dies Annelies Umlauf-Lamatsch (1895–1962), die in den frühen Nachkriegsjahren ebenfalls Märchen erzählte, jedoch mit einem völlig anderen, sehr einfachen Märchenbegriff, in dem sich Wünsche frei nach Belieben erfüllen und jede Art von Wirklichkeit ausgeschaltet bleibt. Der andere Zeitgenosse ist der schon erwähnte Franz Karl Ginzkey (1871–1963), dessen – mit Ferra-Mikuras Verserzählung vergleichbaren – Versdichtungen aus der Zeit nach 1945 wieder andere Konturen aufweisen als die beiden genannten von 1904 oder 1928 und die aus der Ginzkey-Diskussion meist ausgeklammert bleiben: Sein *Taniwani* aus dem Jahr 1947 und sein *Träumerhansl* von 1952; erstgenannte ist mit ihrer Haifisch-Symbolik als kuriose Weiterführung von Bert Brechts Eröffnungslied aus der *Dreigroschenoper* zu lesen, und die zweitgenannte nicht nur dem Titel nach, sondern mit überdeutlichen Inhaltsbezügen als kinderliterarische Translation der Traumdeutung von Sigmund Freud. Insbesondere bei der im Tierreich handelnden Versdichtung *Taniwani. Ein fröhliches Fischbuch* hat man den Eindruck, dass Ginzkey, der in der Gattung Verserzählung ja geradezu ein Monopol in Anspruch zu nehmen schien, dieses mit seiner erneuten Zuwendung zur Gattung Kinderbuch weiterzuführen gedachte. (Beide Ginzkey-Werke sind im Verlag Jungbrunnen erschienen und beide illustriert vom späteren Illustrator Ferra-Mikuras, Romulus Candea.)

Beide Bücher Ginzkeys bleiben heute weitgehend unerwähnt, zumal jede Nennung des Autors ausweglos in eine NS-Debatte führt, die in den Jahren nach 1945 völlig ausgeblendet war, wie auch Peter Zimmermann im Nachwort zu Ferra-Mikuras Roman *Die Sackgasse* bestätigt, wobei er betont, dass „im Roman [Ferra-Mikuras] immer wieder sozialdemokratische Rhetorik aufblitzt, [man jedoch] irritiert [sei], dass mit keinem Wort Nationalsozialismus, Krieg, Zerstörung oder Besatzung zur Sprache gebracht werden.“ (Zimmermann, 2022, S. 296) Die meist sehr pauschale Verurteilung der Kinderbücher Ginzkeys erfolgt aufgrund dessen politischer Teilhabe an der nationalsozialistischen Literaturpolitik während der Kriegsjahre, in denen er allerdings nichts für Kinder verfasste. Dabei werden stets seine zwei weiteren Verserzählungen außer Acht gelassen, die nach Ferra-Mikuras *Käferspiegel* erschienen und einer eingehenden Diskussion wert wären.

Ein weiterer, allerdings in England im Exil verbliebener Zeitgenosse ist Friedrich Feld (Pseudonym für Fritz Rosenfeld 1902–1987). Wegweisend für das nicht zuletzt politische Verständnis Ferra-Mikuras ist eine in den zeitgenössischen Rezensionen zu findende Anmerkung, dass sie mit ihren Kinderbüchern dem Vorbild des früheren Hausautors im Verlag Jungbrunnen Friedrich Feld gefolgt ist und dessen Figurengestaltung – als Vorstufe zur Phantastischen Erzählung, aber auch zur absurden Erwachsenen-Satire – auf originelle Weise weitergeführt hat (vgl. Seibert, 2017). Wir haben es jedenfalls im Werk- und Gattungsspektrum Ferra-Mikuras mit einer enormen Motivdichte bzw. mit einem Figurenwandel zu tun, für den sich zumindest vermuten lässt, dass sie die zeitgenössische Kinderliteratur wahrgenommen und in der Arbeit daran ihr eigenes Profil gefunden hat.

Wenngleich etwas weit hergeholt erscheinend, gibt es in Ferras *Käferspiegel* erstaunliche Übereinstimmungen mit Elias Canettis Drama *Komödie der Eitelkeiten*, wobei das Erstaunliche nicht nur in der Fallhöhe des Vergleichs bezüglich der Textsorte beruht, sondern im Umstand, dass die Verserzählung Ferras von 1946 mit der Thematisierung des Spiegelverbots gleichsam als eine Vorausdeutung zu verstehen wäre. Canettis Drama ist zwar schon 1933/34 in Wien entstanden, aber erst 1950 erschienen und erst 1965 uraufgeführt worden, sodass nicht anzunehmen ist, dass Ferra zur Entstehungszeit ihres *Käferspiegels* davon Kenntnis hatte. Immerhin kann man konstatieren, dass in diesem kinderliterarischen Werk ein beachtliches Potenzial an Zeitkritik enthalten ist, wenngleich in einer Doppelsinnigkeit aufgehoben, von der die damalige Kinderliteratur noch weit entfernt war.

Das Verbot von Spiegeln und Bildern und ihre Vernichtung an einer öffentlichen Feuerstelle hat bei Canetti eindeutig die Bücherverbrennung zum historischen Hintergrund; Ferra-Mikura hat durchaus das gleiche Phänomen als eines der Öffentlichkeit im Auge, wenngleich aus einer retrospektiven Sicht unmittelbar nach dem Ende des totalitären NS-Regimes und mit entsprechendem aufklärerischen Tenor. Wie Elias Canetti geht auch Ferra-Mikura von einem Spiegelverbot aus und gleichzeitig vom Motiv der Eitelkeit; wie dort findet sich auch hier das Zusammenströmen um den Spiegel als das gleiche dramaturgische Konzept, wie dort auch hier die Idee, für den Blick in den nicht erlaubten Spiegel Eintrittspreise zu verlangen. Wie dort finden sich auch hier Einzelsituationen von Figuren, die ein besonderes Recht auf den Blick in den Spiegel für sich in Anspruch nehmen, wie dort auch hier die Vorstellung, Spiegelscherben (Scherben auch bei Canetti) zu vergraben.

In beiden Werken wirken die Instanzen der Polizei gegen das Begehrn der Figuren, sowohl als Individuen wie auch als Angehörige der Masse, und in beiden Werken ist ihr Eingreifen ohne Erfolg. Schließlich besteht aber auch Ähnlichkeit hinsichtlich der Ambivalenz in der Bedeutung bzw. in der Deutung des Geschehens. Die plötzliche Existenz eines Spiegels in einer gleichsam noch unbewussten Natürlichkeit des Daseins hat bei Vera Ferra-Mikura zur Folge, dass die einzelnen Naturwesen, deren Zusammenleben bisher nach unreflektierten Gesetzen verlaufen ist, zueinander in Konkurrenz treten. Reflexion, Selbst-Suche und Individualität werden als Folgen der

Eitelkeit zu Störfaktoren, wie bei Elias Canetti wird auch bei Ferra-Mikura das Ich-Bewusstsein zur Ich-Sucht.

An einem anderen Beispiel lässt sich Ferra-Mikuras Grenzwanderung insbesondere zum Absurden Theater sehr eindrucksvoll belegen, nämlich an der Erzählung *Das Luftschloss des Herrn Wuschelkopf* (1965). Diese wird schon in der zeitgenössischen bzw. etwas zeitversetzten Kurzannotation ahnungsvoll als „Phantastische Geschichte um eine Männerfreundschaft“ (Österreichischer Buchklub der Jugend, 1965, II, S. 45) beschrieben und deutet in mehreren Momenten und Motiven auf eine Rezeption von Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1952) hin. Das Personal in Ferra-Mikuras *Luftschloss* besteht zunächst auch aus nur zwei Figuren, die beide keine wirkliche Unterkunft haben. Herr Wuschelkopf begnügt sich mit einer Würstelbude als Schlafstätte; dort wird er von Herrn Wimmerton aufgesucht, der seine Nächte in einem hohlen Baum im Stadtpark verbringt. Zuerst zögerlich, dann aber umso auswegloser entwickelt sich eine absurde Zweisamkeit, die das Zusammenleben letztendlich als bedrückend erscheinen lässt und da wie dort suchen die Protagonisten ihr Heil in ihren Träumen. Wie bei Beckett taucht nach einiger Zeit des Wartens ein Dritter auf, der auch bei Ferra-Mikura vorgibt, den beiden zum Ziel ihrer Wünsche zu verhelfen, sich jedoch als Betrüger erweist. Dass das absurde Geschehen, anders als bei Beckett, sich schließlich doch zum Besseren wendet, ist der Gattung Kinderbuch geschuldet.

Aus dem bereits sehr weiten Feld von intertextuellen Bezügen in der Kinderliteratur im österreichischen Gegenwartsroman ist als ein besonderes Beispiel auf Arno Geigers *Es geht uns gut* (2005) zu verweisen. In dem komplexen Romangeschehen, das über drei Generationen bis an den Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgeführt wird, ist der Bezug zur Kinderbuchserie *Die drei Stanisläuse* von Vera Ferra-Mikura schon allein dadurch in latenter Präsenz verortet, als die drei Generationen den drei Stanisläusen des Kinderbuches, Großvater, Vater und Sohn, der auch noch eine jüngere Schwester hat, entsprechen. Darüber hinaus entwickelt der der jüngsten Generation angehörende Protagonist, Philipp Erlach, in seiner nicht ganz gewissen Identität als Schriftsteller Familienfantasien bzw. Figuren mit den Namen eines Stanislaus (!) Xaver Sterk und eines Stanislaus (!) Baptist Sterk. Ferra-Mikura wird als Autorin dieser Figuren nicht genannt, aber für alle, die den Stanisläusen einmal begegnet sind, müssten sie geradezu als eine Leitfigur des Romans erscheinen (vgl. Seibert, 2020b).

Literatur

Primärliteratur

Ferra-Mikura, V. (1946). *Der Käferspiegel*. Festungsverlag.

Ferra-Mikura, V. (1952). *Bürgermeister Petersil*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1953). *Die Kinder vom Rabenberg*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1954). *Wien – Gansdorf 40 km*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1955). *Der Teppich der schönen Träume*. Kremayr & Scheriau.

Ferra-Mikura, V. (1956). *Bravo, Kasperl*. Kremayr & Scheriau.

Ferra-Mikura, V. (1956). *Zaubermeister Opequeh*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1957). *Der seltsame Herr Sauerampfer*. Kremayr & Scheriau.

Ferra-Mikura, V. (1965). *Das Luftschloß des Herrn Wuschelkopf*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1965). *Die Mäuse der drei Stanisläuse*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1968). *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1982). *Die Oma gibt dem Meer die Hand*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (1990). *Pusselkram wird Millionär*. Jungbrunnen.

Ferra-Mikura, V. (2022 [1947]). *Die Sackgasse*. Milena.

Sekundärliteratur

Bamberger, R. (1965 [1955]). *Jugendlektüre*. Jugend und Volk.

Blumesberger, S. (2014). *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen*. 2 Bde. Brill.

Klaus Doderer (Hrsg.). (1984): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. 3 Bde. u. ein Erg.-Bd., Beltz.

Hofbauer, F. (1997). „Zeit ist mit Uhren nicht meszbar“. Für Vera Ferra-Mikura 9.5.97. *1000&1 Buch*, (4), 4–9.

Kucher, P.-H. (2017). Fritz Rosenfeld/ Friedrich Feld – ein Fallbeispiel von Literatur- und Filmkritik, von Kulturprogrammatik und schriftstellerischer Praxis im Roten Wien. In K. Kaiser, J. Kreisky & S. Lichtenberger (Hrsg.), *Rote Tränen. Die Zerstörung der Arbeiterkultur durch Faschismus und Nationalsozialismus*. Zwischenwelt 14 (S. 83–101). Drava Verlag.

Österreichischer Buchklub der Jugend. (Hrsg.). (1965). *Die Barke. Lehrer-Jahrbuch 1965*. Horn. Ferdinand Berger & Söhne.

Seibert, E. (2003). Vera Ferra's Komödie der Eitelkeit. *libri liberorum*, (Sonderheft 2), 35–44.

Seibert, E. (2017). Figurationen von Gegenwelten in den frühen Kinderbüchern Friedrich Felds. In S. Blumesberger & J. Thunecke (Hrsg.), *Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur während der Zwischenkriegszeit und im Exil* (S. 141–159). Schwerpunkt Österreich. Peter Lang Edition.

Seibert, E. (2020a). Vorausdeutungen auf Michael Endes große Romane in der österreichischen Kinderliteratur der Nachkriegszeit. In H.-H. Ewers (Hrsg.), *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang* (S. 167–179). Peter Lang-Verlag.

Seibert, E. (2020b). Kinderbuchthematisierungen als Ironie mit tieferer Bedeutung – in besonderer Beachtung von Arno Geigers Roman *Es geht uns gut* und Barbara Frischmuths *Verschüttete Milch*. *libri liberorum*, (52/53), 21–37.

Seibert, E. (2022). Vera Ferra-Mikura auf dem Schachbrett der Literatur. In E. Seibert, *Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im Jahrhundert des Kindes in Österreich* (S. 254–265). Praesens Verlag.

Zimmermann, P. (2022 [1947]). Die Möglichkeit des Gelingens. Über Vera Ferra-Mikura und ihren Roman „Die Sackgasse“. In V. Ferra-Mikura, *Die Sackgasse* (S. 282–[299]). Milena

Ernst Seibert, Mag. Dr. habil. war Universitätsdozent an der Universität Wien. Er ist Mitbegründer der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteratur-Forschung und war von 2000–2016 ihr Vorstand, er gründete die Fachzeitschrift für KJL *libri liberorum (libri)* und die Schriftenreihe *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*. Forschungsschwerpunkte: 18.-20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur und ihrer Ideengeschichte in Österreich, somit auch in den ehem. Kronländern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und der Kinderliteratur als kulturelles Erbe.