

GUNDA MAIRBÄURL

## Felix Mitterer (\*1948)

Felix Mitterer gehört zu jener Gruppe von Autor:innen, deren Werkverzeichnis immer wieder „kinderliterarische Zwischenspiele“ (Seibert, 2008, S. 52) aufweist<sup>1</sup>, ohne dem Metier Kinder- und Jugendliteratur anzugehören. Sein überaus erfolgreiches Kinderbuch *Superhenne Hanna* steht gleich am Beginn seiner Karriere als Schriftsteller. 1977 – das Erscheinungsjahr der *Superhenne*, das Aufführungsjahr seines Theaterstücks *Kein Platz für Idioten* und das Entstehungsjahr seines ersten Fernsehfilms *Schießen* – markiert das Jahr seines literarischen Durchbruchs und damit das Jahr der Entscheidung, als freier Schriftsteller zu arbeiten (vgl. Mitterer, 2018b, S. 60).

Mitterer gilt als einer der erfolgreichsten österreichischen Bühnen-Autor:innen und ist ebenso Autor zahlreicher Drehbücher (zuletzt *Märzengrund*, 2022). Er greift die Tradition des Volksstücks und Volksschwanks auf, um über eine den Zuseher:innen vertraute Form der Unterhaltung neue, sozialkritische, Themen einzubringen und das herkömmliche Figureninventory zu erweitern (Menschen am Rand der Gesellschaft, Isolierung, Sprachunfähigkeit, Auswirkungen des Tourismus). Er möchte irritieren und nicht provozieren, aber mit schockierenden Ereignissen konfrontieren, um einen Erkenntnisprozess über das reale Leben anzustoßen (vgl. Bernhauser, 2014, S. 26f. und 35). Dafür wählt er auch außergewöhnliche Aufführungsorte, wie den 2500m hohen Berggipfel der Hohen Munde für das Stück *Munde*, 1990, der nur zu Fuß erreichbar ist, oder er macht die Bewohner:innen eines Dorfes zu Mitspieler:innen eines Stücks ihrer eigenen unrühmlichen Geschichte (*Verlorene Heimat*, 1987, über die Vertreibung der Zillertaler Protestant:innen im 19. Jahrhundert). Es gelingt ihm, trotz nicht immer positiver Kritiken, sein Publikum in allen Bevölkerungsschichten zu finden: „Die Wahrheit, auch die schrecklichste, ist [...] zumutbar, auch den sog. ‚einfachen Leuten‘, auch Kindern, denn alle stehen unter demselben Verhängnis.“ (zit. nach Bernhauser, 2014, S. 35).

### Superhenne Hanna (1977)

Mitterers Anliegen als Literat sind bereits in den ersten, seinen Erfolg begründenden Werken thematisch und motivgeschichtlich angesprochen. Nicht nur sein Volksstück *Kein Platz für Idioten* ist – wie das zeitgenössische Theater der 1970er-Jahre

<sup>1</sup> Neben Felix Mitterer zählen dazu H. C. Artmann, Milo Dor, Barbara Frischmuth, Marianne Gruber, Reinhard P. Gruber, Erich Hackl, Peter Handke, Michael Köhlmeier, Friederike Mayröcker und Helmut Zenker (vgl. Seibert, 2008, S. 52f.).

– ein Spiegel der aktuellen Diskussionen in der Gesellschaft, auch in seinem Kinderbuch *Superhenne Hanna* greift erbrisante Zeitthemen auf.

Die in großem zeitlichen Abstand entstandenen Kinderromane *Superhenne Hanna* (1977) und der Fortsetzungsbund *Superhenne Hanna gibt nicht auf* (2004) können gemeinsam mit dem Bilderbuch *Superküken Hanna* (2007) als Serie gesehen werden (vgl. Lanmüller, 2020). Sie haben denselben Handlungsträger und in den beiden Romanen vergleichbare Handlungsmuster; das Bilderbuch erzählt als Prequel die Kindheitsgeschichte der späteren Superhenne Hanna.

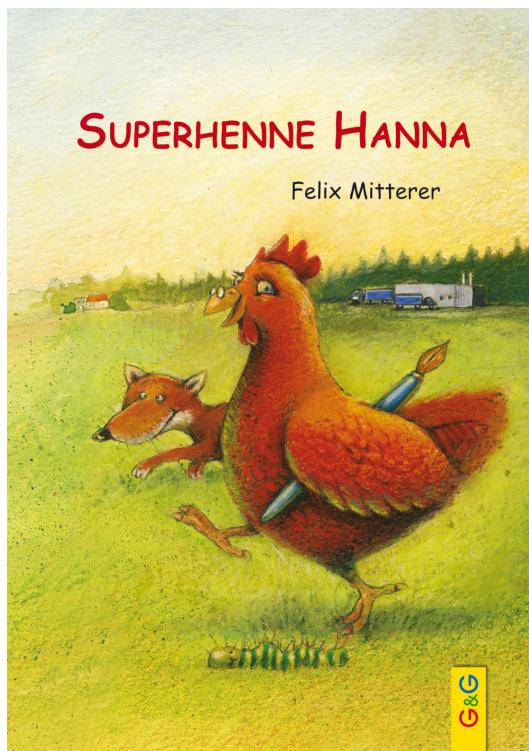


Abb. 1: Cover *Superhenne Hanna* (2013)

Die fiktionale Erzählung findet in einem realistischen, an der empirischen Welt orientierten Handlungsrahmen statt, in den Elemente des Fantastischen einbrechen. Es stehen sich zwei oppositionelle Teilwelten gegenüber: die eine, die realistisch mögliche ländliche Welt eines Bauernhofes, der Legefabriken (Mitterer, 2020 [1977]) bzw. Laboratorien für Tierversuche (Mitterer, 2020 [2004]) mit dem dazugehörigen Figureninventory einer Bauernfamilie und eines an Profit orientierten Unternehmers bzw. eines ehrgeizigen Gentechnikers, und die zweite, die Welt der rotgefiederten, fast 100-jährigen Henne Hanna, die die menschliche Sprache und die Sprache aller Tiere spricht und versteht und trotz ihrer Behinderung durch ein Holzbein auf der Schreibmaschine schreiben kann.

Gattungstheoretisch ist *Superhenne Hanna* dreifach zu verorten: im fantastischen Erzählen mit intertextuellen Bezügen zu Märchen und Fabel, im modernen problemorientierten Kinderroman der 1970er-Jahre und in den Superheldinnenerzählungen bzw. -comics.

**Praxistipp** • Damit bietet der Kinderroman mehrfache Möglichkeiten eines lehrplan-konformen Einsatzes in der 5. Schulstufe. So lassen sich Merkmale der fantastischen Erzählung/des Märchens auf Figurenebene (ein sprechendes Tier, die Dichotomie gut – böse, der Sieg des Guten) leicht erkennen. Die Untersuchung der Elemente und Funktion des Fantastischen führen zur Formulierung von zeit-aktuellen Problemen (1970er-Jahre und heute) und ermöglichen damit die Anknüpfung an die den Schüler:innen aus Filmen und Comics vertraute Figur der Superheldin, die auf vielfältige Weise als moderner Bildungsgegenstand fruchtbar gemacht werden kann.

Die Typisierung als Superheldin ebenso wie die Gattungen des Märchens bzw. der Fabel werden von Mitterer aber ironisch gebrochen. Die schonungslos behandelten Themen Massentierhaltung bzw. Tierversuche werden mit komischen Elementen für junge Leser:innen erträglich(er) gemacht.

Die außergewöhnlichen Eigenschaften werden durch ein Holzbein und – im zweiten Buch – durch eine Brille und altersbedingte Einschränkungen konterkariert. Die Befreiungsaktionen, die in beiden Büchern parallel ablaufen (zufällige Entdeckung der Tierquälerei – Einholen von Informationen – Erkundung vor Ort – Planung und Strategie der Befreiung – Hindernisse – Ausbruch – Wanderung – Ziel) sind nur mit Helfern möglich: Im ersten Band sind dies der Bauer als kritischer Freund, der mit seinen Informationen, Warnungen, Einwürfen, Argumenten zur Aufklärung der Henne (intradiegetisch) und der Leser:innen (extradiegetisch) beiträgt, und der Fuchs Bartholomäus; im zweiten Band ist es ebenfalls der Fuchs sowie weiters eine von Rache getriebene genmanipulierte Maus. Mitterer übernimmt die Fabeleigen-schaften des Fuchses als schlau, listig und prahlerisch, mit Anleihen an Aesop und Goethes Reineke Fuchs (Sich-Totstellen, um an die Beute heranzukommen), aber auch ironisiert, wenn die Gegner Flöhe sind. Ebenso wird die natürliche Feindschaft zwischen Fuchs und Henne in eine zwischen ehrlicher Hilfsbereitschaft und einem Rest-Misstrauen schwankende, facettenreiche Freundschaft umgewandelt, die in immer wiederkehrenden Dialogen den erzählerischen Reiz der Geschichte aus-macht. Das ineinanderfließen der fantastischen Umkehrung der Henne-Fuchs-Beziehung (die der Fuchs direkt anspricht (Mitterer, 2020 [1977], S. 36)) mit dem realen Dasein eines Fuchses als Raubtier bilden auf der Handlungsebene, vor allem aber im Dialog, das komische Potenzial – im ersten Buch ausgeprägter als im zweiten: etwa die Beteiligung an der Befreiung der Hühner aus der Legebatterie aus höchst unterschiedlichen Motiven: für Hanna, um die Tierquälerei zu beenden und den Hühnern ein artgerechtes Leben zu ermöglichen, für den Fuchs, weil die Befreiung der Hühner Aussicht auf ein Überangebot an Beute verspricht; oder sein Lob der genmanipulierten Züchtung der ihm sexy erscheinenden Nackthühner, die ihn von den lästigen Federn beim Verzehr befreien (vgl. Mitterer, 2020 [2004], S. 110).

Das Einbrechen des Fantastischen in die erzählte Realität wird innerhalb der Geschichte von Hannas menschlichen Gegenspieler:innen, dem Legebatterienbetreiber und dem Landwirtschaftsvereinspräsidenten, thematisiert. Das Auftreten einer sprechenden Henne führt zu einer Verunsicherung, die das Vorhandensein eines Märchens als Realität zumindest nicht ausschließt – noch dazu, wenn „heutzutage“ exakte Gattungsmerkmale und -grenzen missachtet werden – etwa mit der Einführung zeitgemäßer Figuren wie den beiden.

„Ich glaub's trotzdem nicht!“, beharrte der Präsident. „Ein Huhn, das spricht, gibt es nicht! Das gibt es einfach nicht! Wir sind ja hier nicht in einem Märchen, verdammt noch mal!“

„Vielleicht doch“, stöhnte der Klotzinger. „Vielleicht sind wir doch in einem Märchen. Wer weiß das schon so genau.“

„Na, hören Sie“, sagte der Präsident, „das müssten wir doch wissen, wenn wir in einem Märchen wären! Außerdem habe ich noch nie davon gehört, dass in einem Märchen ein Landwirtschaftsvereinspräsident vorkommt.“

„Heutzutage gibt es alles“, meinte der Klotzinger. „Sogar Landwirtschaftspräsidenten in Märchen. Heutzutage gibt es ja nichts, was es nicht gibt!“

„Aber es gibt keine sprechenden Hühner!“, schrie der Präsident. „Es gibt keine! Es gibt keine! Und nun Schluss mit der Debatte!“. (Mitterer, 2020 [1977], S. 83f.)

Eine psychologische Erklärung des Fantastischen als vom schlechten Gewissen erzeugte Einbildung erlaubt die Skrupellosigkeit der Figur Klotzinger nicht. Er kennt kein schlechtes Gewissen (vgl. Mitterer, 2020 [1977], S. 108).

Auf sprachlicher Ebene zeigt sich Komik in der derben (Klotzinger) bzw. saloppen Redeweise (Maus Arnold), dem höflichen Umgang der Tiere in der Versuchsanstalt (Orang-Utan und Hanna), bei der manchmal ironischen, manchmal liebevollen Verwendung der Verkleinerungsformen ihrer Namen und in einigen Wortspielen von „Suppenhenne“ bis zur vom Fuchs gegenüber Hanna gebrauchten – in diesem Kontext – mehrschichtigen Redensart „Ich hab dich zum Fressen gern“.

Den Massenausbrüchen, die aus der Legebatterie nur mithilfe des Bauern und der Kinder (Mitterer, 2020 [1977]) bzw. der Kinder alleine aus dem Versuchslabor (Mitterer, 2020 [2004]) möglich sind, folgen in beiden Büchern entbehrungsreiche und gefährliche Wanderungen der Tiere, die durch gemeinsames Handeln und den Gebrauch ihrer speziellen Eigenschaften im Kampf gegen die gewalttätigen Verfolger und sich Gottgleichheit anmaßenden Menschen („Gott Wumm“, der Leiter des Versuchslabors) erfolgreich sind. Diese großen Wanderungen haben ihre Vorbilder in der Bibel: im Auszug aus Ägypten im ersten Buch, wobei die Parallele bis in die Handlungsstruktur zu finden ist – nämlich die erfolglose Verhandlung mit dem Unterdrücker vor dem tatsächlichen Auszug, und im zweiten Buch in der biblischen Erzählung von der Arche Noah – die Tiere des Versuchslabors besteigen in Dürnstein<sup>2</sup> den Kahn „Noah“ und machen sich Richtung Osten auf die Suche nach einer neuen Heimat in einem „verheißenen Land“ (Kapitel 10, Untertitel).

---

<sup>2</sup> „Auf einem steilen Felsen über dem Fluss erhob sich eine Burgruine. Sie war berühmt, denn man hatte dort vor vielen hundert Jahren König Richard Löwenherz gefangen gehalten.“ (Mitterer, 2020 [2004], S. 154). Es ist das erste

**Praxistipp** • Weitere intertextuelle Bezüge zur Mythologie (dem Bild eines Kentauren im Privatlabor des Dr. Wumm als schreckliche Zukunftsvision weiterer gentechnischer Experimente), zur Literatur (aus Shakespeares Sturm: die Gefangennahme des Peinigers im Stamm eines hohlen Baumes – hier wieder in ironischer Umkehrung; aus der Edda: die beiden helfenden Begleiter Odins, die Raben Hugin und Munin, werden zu den sanften Turteltauben Xenia und Laurelin auf Theresas Schultern) oder zur Kinderliteratur (aus Mira Lobes Das kleine Ich-bin-Ich: mit dem Ausruf „Ich bin ich“ nach dem ersten erfolgreichen Schritt der Selbstfindung und Befreiung eines geklonten Schafs von seinem Zwillingsschaf) können Kindern auch jüngeren Alters einen Einblick in die Werkstatt eines Schriftstellers geben.

Der Fokus kann auf die Reflexion der Geschichte Hannas gelegt werden. Ihr Status als Superheldin wird bereits auf den ersten Seiten definiert.

Ich bin eine Henne. Ja, eine Henne! Ein Huhn.

Ein Huhn kann kein Buch schreiben? Normalerweise nicht, das stimmt. Aber ich bin eben keine normale Henne. Ich bin sogar eine ziemlich außergewöhnliche Henne! Ich kann noch viel mehr, als ein Buch schreiben. Obwohl – ganz so einfach ist es natürlich nicht für mich, mit einer Schreibmaschine zu arbeiten. Versucht doch einmal mit einem Holzbein auf der Maschine zu tippen! Das strengt ganz schön an, mein lieber Schwan!

Ich lebe auf einem Bergbauernhof, zusammen mit sehr lieben Menschen.

[...]

Ich selbst lege schon lange keine Eier mehr. Na ja, kein Wunder, ich bin ja auch schon ziemlich betagt. Ein Huhn wird normalerweise fünf bis sechs Jahre alt, wenn man es nicht vorher schlachtet. Ich aber habe fast hundert Jahre auf dem Buckel. Leider ist aus diesem Grund mein Gedächtnis schon ein bisschen schwach und an meine Kindheit kann ich mich nicht mehr gut erinnern.

[*Roma kommen als Kesselflicker an den Hof; als sie weiterziehen, schenken sie der Bäuerin eine junge, brandrote Henne.*]

Diese rote Henne war ich und ich legte tatsächlich fünf große, wohlschmeckende Eier im Tag, viele Jahre lang.

Das war eine erstaunliche Leistung. Aber was ich sonst noch konnte, erstaunte die Bauersleute noch viel mehr. Ich konnte damals schon einige Sätze sprechen. Zuerst allerdings nur in der Sprache der Roma. Doch sehr schnell lernte ich auch den deutschen Dialekt, der in unserem Tal gebräuchlich ist.

Ich verstand aber nicht nur die menschliche Sprache, sondern auch die aller Tiere. Und das, ohne mich erst darin üben zu müssen. Auf Anhieb verstand ich sie alle, ob Kuh, Schaf, Ziege oder Schwein.

Ja, und die Kunst des Fliegens beherrschte ich vorzüglich wie eine Wildente. An sich können Hühner ja nicht fliegen. Es gelingt ihnen höchstens, ein paar Meter durch die Luft zu flattern, aber für längere Flüge ist der Körper zu schwer und sind die Flügel zu schwach. (Mitterer, 2020 [1977], S. 7–13)

---

und einzige Mal, dass die Geschichte geografisch verortet werden kann. Der erste Roman hingegen könnte anhand der Beschreibung des Lebens der Menschen und der Tiere auf einem Bergbauernhof und durch das Wissen um Mitterers Verbundenheit mit seiner Heimat auf Tirol verweisen. Auch hier ist ein Hinweis auf die Arbeitsweise eines Schriftstellers möglich.

**Praxistipp** • Ein sehr markanter Charakter, besondere Fähigkeiten, ein bestimmtes Outfit, die Doppelidentität als normale „Bürgerin“ und als Superheldin gelten als typische Merkmale von Superheld:innen. Sie bildet Identifikationsangebote für Schüler:innen. Die Entdeckung der eigenen Superkräfte, interpretiert als eigene, besondere Begabungen, oder die Formulierung von Träumen und Wünschen können fruchtbar gemacht werden. Hannas Geschichte als Superheldin, die ihre Leidensgenoss:innen befreit, zeigt, dass Superheld:innen sich schwierigen, oft nicht ungefährlichen Herausforderungen stellen und aktuelle Probleme lösen. Ihr Einsatz für eine humanere Welt und der damit verbundene optimistische Blick in eine bessere Zukunft können konstruktiv genutzt werden, indem Schüler:innen (ihre) aktuelle(n) Probleme formulieren und die Repräsentanten dieser Probleme – die „Gegenspieler“ – identifizieren.

Hanna setzt sich nicht für sich selbst ein, sondern für ihre leidenden Artgenossinnen (Mitterer, 2020 [1977]) und letztlich für alle gequälten Tiere (Mitterer, 2020 [2004]). Damit stellt sie ihr Handeln in den Dienst der Allgemeinheit, der *polis*, bietet also ein anschauliches Beispiel für politisches Handeln. Im Zusammenwirken vieler einzelner Geschichten der Schüler:innen als Superheld:innen, unabhängig von der weltanschaulichen Perspektive, kann eine Utopie entwickelt werden, in der Fantasie und sozialkritische Realität eine neue globale Geschichte schreiben (vgl. Kumher, 2020).

Das Anliegen der neuen Kinderliteratur der 1970er-Jahre, im Speziellen der problemorientierten Kinderliteratur, bestand darin, Kinder an der Welt der Erwachsenen und deren Problemen teilnehmen zu lassen, ihnen reale Fakten und Gegebenheiten zuzumuten. Mitterer konfrontiert seine jungen Leser:innen mit den Grausamkeiten der Tierindustrie und klärt über die Hintergründe, das Profitstreben, auf. Er schärft ganz im Sinne der aufklärerischen Intention der Nach-68er den kindlichen Blick für gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklungen und Zusammenhänge. Auch Superheld:innen müssen sich zumuten, die Unzulänglichkeiten und Widrigkeiten der modernen Welt zu sehen und sie zu artikulieren. Die Herausforderung/Zumutung für junge Menschen besteht darin, zu erkennen, dass der Status einer Superheldin neben den angeborenen/vorhandenen Superkräften/ Talanten vor allem durch Wachheit, kritisches Denken, Selbstlosigkeit und aktives Handeln erworben wird.

Auch ein Blick auf die Rolle der Kinder im Text, ein Mädchen und ein Junge, zeigt Identifikationsangebote für die Lesenden. Die beiden beteiligen sich – trotz anfänglicher Skepsis des Vaters, des Bauern – in beiden Erzählungen an der Befreiungsaktion Hannas. Ihre Mithilfe „steht für die natürliche Vernunft und gegen die Unvernunft einer Ausbeutung der Natur aus Profitgründen“. (Seibert, 2008, S. 61) Nur im gemeinsamen Handeln kann eine Änderung der Verhältnisse angestoßen werden.

Im Raum, in dem die Henne als Superheldin agiert, dem Bergbauernhof, werden reale Entwicklungen der bäuerlichen und dörflichen Welt dargestellt. Die prekäre Lage der Bergbauern, die ohne Zusatzverdienst nicht überleben und deren Höfe nur mithilfe der Arbeit der Bäuerinnen und der Mitarbeit der Kinder erhalten werden können, die Zerstörung der bäuerlichen Welt durch die Errichtung von Legebatterien,

die artenwidrige Tierhaltung und Tierquälerei profitorientierter Unternehmer stehen der realen touristischen Vermarktung des ländlichen Raums als Idylle diametral gegenüber. Mitterers kritische Aufmerksamkeit gilt diesem ländlichen Strukturwandel, und er fordert eben diese kritische Aufmerksamkeit auch von seinen jungen Leser:innen ein (vgl. Bernhauser, 2014, S. 35).

### **Kein Platz für Idioten (1977)**

*Kein Platz für Idioten* bezeichnet Felix Mitterer als sein Lieblingsstück. Es bedeutet seinen Durchbruch 1977 und wird weltweit in unterschiedlichen Dialekten und Sprachen gespielt. Mitterer selbst spielte 200-mal die Hauptfigur des behinderten 17-jährigen Wastl und erkannte nach eigenen Angaben erst im Spiel dessen autobiografische Grundsubstanz: im Außenseiter Wastl sich selbst, in der Brutalität der Mutter seine Adoptivmutter und im alten Mann seinen Adoptivvater, dem er ein Denkmal für seine Humanität setzt (vgl. Mitterer, 1995, S. 33).

1. Akt

Sommer.

Bauernstube. [...] der Junge betritt die Stube. Er ist barfuß, trägt eine alte, weite, zu kurze Hose mit Hosenträgern, ein zu großes Hemd und eine abgenützte Clownsmaske vor dem Gesicht. Der Junge bewegt sich sehr schwerfällig und verkrampt. [...] Dann will er ganz in den Raum hineingehen, sieht aber plötzlich den Spiegel neben der Tür und bleibt stehen. Langsam geht er auf den Spiegel zu, bis er mit der Nase der Maske fast daranstößt. Auf einmal schiebt er die Maske über den Kopf zurück und betrachtet sein Gesicht im Spiegel. [...]

Stimme des Alten: Is wer dahoam?

Der Junge erschrickt furchtbar, läuft zum Fernseher, schaltet ihn aus, sucht in panischer Angst nach einem Versteck, kriecht unter den Tisch. Die Tür öffnet sich, der Alte schaut herein, kommt in den Raum, schließt die Tür, bleibt unschlüssig stehen. Er hat einen Vollbart oder auch nur einen Schnurrbart und trägt abgenutzte Kleidung, wie sie auf dem Land getragen wird.

Alter: Nojo, wart i halt a Pfeifen lang.

Er geht langsam zum Fenster, schaut hinaus, holt Pfeife und Tabaksbeutel hervor, schaut während des Stopfens aus dem Fenster, zündet die Pfeife an, holt eine Taschenuhr heraus, schaut nach der Zeit.

Alter: Wern alle beim Heuen sein, wahrscheinlich.

Der Junge kauert verängstigt und zusammengekrümmt unter dem Tisch, schaut immer wieder zum Alten. Der Alte geht langsam auf die rechte Seite des Tisches, setzt sich auf den Stuhl, streckt die Beine aus und berührt mit einem Fuß die linke Hand des Jungen, der erschreckt aufschreit und zurückweicht. Der Alte schaut überrascht unter den Tisch und lacht auf.

Alter: Ja, was ist denn des? Je, wen hamma denn da, ha? Gibt's denn des a?!

Der Junge ist ganz starr vor Angst.

Alter: A Faschingskasper unterm Tisch! Ha? Mitten im Sommer! – Was tuast denn da, ha?

Der Junge weicht weiter zurück.

Alter: Ja, was is denn? Hast vielleicht Angst vor mir? Ha?

*Der Junge reagiert nicht.*

Alter: Vor mir brauchst doch koa Angst ham, Mandl! Kennst mi doch, oder? I bin der Plattl-Hans, woäßt nimmer?

*Der Junge wendet sein Gesicht ab.*

Alter: Geh, mir ham uns doch scho öfter gsehn! – Kannst di nimmer erinnern, ha?

*Der Junge schaut den Alten an, dieser steht auf, geht ein wenig weg, schaut unter den Tisch.*

Alter: Ah, jetzt komm doch außer da! Bist doch koa Hundl, oder?

*Der Junge blickt unter dem Tisch hervor.*

Alter: Abe geh. Vor mir brauchst wirklich koa Angst ham, Wastl! (zu sich:) Armer Bua!

*Der Alte geht zum Tisch, kniet nieder, der Junge weicht zurück.*

Alter: Geh, komm doch außa da, Mandl! Gschieht dir ja nix.

*Der Alte greift nach dem Arm des Jungen, dieser weicht mit einem leisen Aufschrei weiter zurück und wendet seinen Kopf ab.*

Alter: Armer Heiter! I woäß scho, wia s' mit dir umgehn. I woäß scho. Is ja koa Wunder, dass d'a Angst hast. – Aber jetzt komm, geh doch außa da!

*Der Junge krümmt sich mit abgewandtem Kopf ganz ins Eck, der Alte steht seufzend auf, setzt sich wieder. Er ist ratlos, schaut zum Jungen hinunter.*

Alter: Ist dir die Larven nit z'hoäß, bei der Hitz, ha? Du muaßt ja ganz narrisch schwitzen drunter! – Sein's alle beim Heuen draußen, was? Und du tuast's Haus bewachen, gell?

(Mitterer, 1977, S. 9–11)

Die Anregung für das Stück war ein konkreter Vorfall: „Im Jahre 1974 wurde in einem Tiroler Fremdenverkehrsort eine Mutter mit ihrem behinderten Kind aus einem Gasthaus gewiesen, weil der Wirt befürchtete, sein Geschäftsgang würde durch die Anwesenheit des Kindes leiden.“ (Mitterer, 2018b, S. 64). Das hier von Mitterer initial bearbeitete Thema Außenseiter und Ausgrenzung wird zu einem seiner zentralen Themen – über Genre- und Gattungsgrenzen hinweg. Geschrieben für die Volksbühne Blaas in Innsbruck als Bauernschwank, erkennt er die Chance, ein Publikum, das bei Bier und Braten auf anspruchslosem Unterhaltungsniveau die Wiederkehr des Immergleichen erwartet, mit einem aktuellen Anliegen zu konfrontieren und aufzurütteln, indem er das Typische der Figuren aufbricht: Der verspottete Dorfidiot ist eine geschundene Kreatur, Integrationsbemühungen und liebevolle Fürsorge des Alten werden nach Verleumdungen behördlich durch die Einweisung in eine Anstalt zunichte gemacht. Das nicht auf einen glücklichen Ausgang konzipierte Ende ist für das „Neue Volksstück“ seit Ödön von Horvath charakteristisch. Das bekannteste Beispiel, die Heirat Mariannes nach ihrem gescheiterten Ausbruchsversuch aus der gesellschaftlich vorbestimmten Rolle in *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) („Du entkommst meiner Liebe nicht.“) hat aber seinen Vorläufer bereits in der resignativen Heirat Salome Pockerls und Titus Feuerfuchs' in Johann Nestroy's Posse *Der Talisman* (1840).

Für die 1993 entstandene Verfilmung von *Kein Platz für Idioten* (Regie: Gedeon Kovács) nahm Mitterer, der sein Erstlingsdrama selbst als dramaturgisch etwas holprig bezeichnet, weitgehende Umarbeitungen vor, sodass der Fokus auf die Beziehungen zwischen Vater und Sohn gelegt und das Ende erträglicher wird (vgl. Mitterer, 2018b, S. 256). Wohl wissend, dass die Wirkmacht des Theaters begrenzt ist, konnte Mitterer eine geschärzte öffentliche Wahrnehmung der Lebenssituation von Menschen mit Behinderung feststellen. Vor allem gab das Stück Behinderten selbst Mut, sich und ihre Probleme sichtbar zu machen.

**Praxistipp** • Die Thematisierung von aktuellen Vorurteilen und der Vergleich des Theaterstücks mit dem Drehbuch – beide Texte sind in einer Neuauflage im Haymon Verlag zugänglich – liegen auf der Hand. Darüber hinaus kann anhand des ersten Auftretens Wastls und seines beinahe durchgehend pantomimischen Spiels im ersten Akt die Funktion von Maske und Maskierung analysiert und auf den nicht unbeträchtlichen Stellenwert aktueller Alltags-Inszenierungen Jugendlicher und öffentlicher politischer Inszenierungen übertragen werden.

Maske versus nacktes Gesicht, äußere Erscheinung versus innere Haltung, die Maske als Illusion eines beständigen Charakters versus Angst vor der Offenbarung des eigenen Charakters, „grotesker Leib“ (Bachtin) versus Persönlichkeit – diese Aspekte können ein breites Themenfeld gerade für die Entwicklungsstufe der Jugendlichen einer 8. oder 9. Schulstufe auffächern. Ferner bietet sich ein kulturgeschichtlicher Einblick in die Geschichte der Masken vom antiken Theater Griechenlands bis zur Commedia dell’arte, im Karneval oder als Totenmaske an (Lehrplan 9. Schulstufe Gattungen).

## Biografie

Felix Mitterer, der Sohn einer Tiroler Landarbeiterin, wurde in Achenkirch/Tirol geboren. Seine Mutter Adelheid Marksteiner „war sehr schön und vielbegehrte. Am 6. Februar 1948 kam ich infolgedessen zur Welt. Zur Auswahl standen drei Väter. Einer wollte es unbedingt sein, und so ließ ihm Adelheid den Willen.“ (Mitterer, 2018b, S. 9) Sein wirklicher Vater war ein rumänischer Wanderarbeiter, dessen Spuren Mitterer erst viel später auf einer Reise in die Bukowina suchte.

Es war vereinbart, dass gleich nach der Geburt die beste Freundin der Mutter, Juliane Mitterer, das Neugeborene aufnehmen werde, da die Mutter selbst schon vier Kinder (zwei eigene und zwei angeheiratete) hatte, Kriegswitwe war und „nicht noch mehr Mäuler durchzufüttern in der Lage war“. Er wurde also an das Ehepaar Mitterer verschenkt, das ihn adoptierte und ihm den Namen gab. Die Adoptiveltern zogen von Bauernhof zu Bauernhof, wo die Mutter als Stalldirn und der Vater als Rossknecht diente. Das Aufwachsen am Bauernhof bedeutete zu Beginn der 1950er-Jahre noch ein Leben wie im 19. Jahrhundert. Im Sommer ging er mit der Mutter auf die Alm, wo er im Alter von zwei, drei Jahren mit einem Strick angebunden werden musste, um im steilen Gelände nicht abzustürzen. Mit acht, neun Jahren musste er am Hof

helfen: heuen, die Pferde führen, Wasser tragen. Er wurde zu einem anderen Bauern in Sichtweite weggegeben, sodass er während der Woche auf den steilen Hängen arbeitete und am Sonntag zu seinen Adoptiveltern gehen konnte. Zur schweren Arbeit kam noch die Härte seiner Mutter, die ihn regelmäßig „prügelte [...] mit jedem erdenklichen Gegenstand, der sich gerade in Reichweite befand“ (Mitterer, 2018b, S. 42), was ihr anschließend sofort leid tat. Sie umarmte den Sohn, aber er wusste, dass es wieder so kommen würde.

Sobald er lesen konnte, las er, was er „zwischen die Finger bekam“: den Bauernkalender, die Schundhefte der Knechte und die Zeitung des Vaters, Westernhefte und die ersten Comics. Das viele Lesen galt den Bauern als überflüssig und schädlich: Es hielt von der Arbeit ab und konnte einen auf „absonderliche Gedanken“ führen. Allerdings waren seine Adoptiveltern eine Ausnahme. Sein Vater war der einzige Knecht, der eine Tageszeitung abonniert hatte, seine Mutter las Romanhefte. Der Lesestoff unterstützte seine Tagträume, „von [denen er] lebte, mit [denen er] überlebte“ (Mitterer, 2018b, S. 26). Eine Verlagslektorin, die zur Sommerfrische auf den Hof kam, schenkte ihm die ersten „guten“ Bücher. Seine Lesesucht konnte er nur stillen, indem er manchmal die Schule schwänzte – nicht unüblich für die damalige Zeit, da die Kinder der Bauern und Landsknechte häufig daheimbleiben mussten, um bei der Arbeit mitzuhelfen. Die Lehrer hatten sich damit abzufinden.

Seinem Lehrer in Kirchberg fiel er durch seine Aufsätze auf, die immer viel zu lang und häufig Themenverfehlungen waren, in denen er aber seine Begabung erkannte. Mit etwa zwölf Jahren begann Mitterer in der Freizeit Geschichten zu schreiben. Er siedelte sie überall auf der Welt an, nur nicht daheim. Er wollte sich „fortträumen [...], vorher mit Tagträumen, dann mit dem Lesen, jetzt auch mit dem Schreiben“, denn er „liebte [seine] Welt nicht und wollte ihr entfliehen.“ (Mitterer, 2018b, S. 29)

Als zukünftigen Beruf sah sein Lehrer zwei Möglichkeiten: Lehrer oder Pfarrer. Im Geheimen hatte Mitterer aber schon beschlossen, Schriftsteller zu werden. Nach acht Jahren Volksschule begann er 1962 mit einer Ausbildung an der Lehrerbildungsanstalt in Innsbruck. Innsbruck erschien ihm, der noch nie zuvor in einer Stadt gewesen war, wie die große weite Welt, die ihn von Enge und Armut befreite. Er entdeckte das Kino, daneben las er sich in der Heimbibliothek des Internats durch die gesamte Weltliteratur, vernachlässigte die Schule, war nicht nur lese- und filmsüchtig, sondern „schlicht und einfach faul“. Er fiel nur in Deutsch auf, aber nicht durch Lernen, sondern durch Begabung, und wurde von seinem Lehrer in jeder Weise bevorzugt. Sein Leben spielte sich zwischen Kino, Schule und Heim ab, er schrieb Kurzgeschichten und vor allem Krimis, sog. *Who Dunnits*. Im Sommer 1965, mit 17 Jahren, beschloss er, seine Adoptivmutter und „das garstige Land“ zu verlassen und auszuwandern. Im Abschiedsbrief an die Mutter warf er ihr alles vor, was sie ihm angetan hatte, „lieh sich“ ein Moped und machte sich per Bahn, zu Fuß (über die grüne Grenze), per Autostopp, aufgenommen von ehemaligen Feriengästen, mitgenommen von Zufallsbekanntschaften, auf den Weg in den Norden. Er kam über Deutschland nach Holland, schlief unter Obdachlosen, wollte sich in Rotterdam auf

ein Schiff nach England schmuggeln, wurde wegen seines ungepflegten Aussehens von der Polizei aufgehalten und auf einer Interpolliste gefunden. Nach einigen Tagen Gefängnishaft bei der Fremdenpolizei wurde er über die Vermittlung des österreichischen Konsuls, ausgestattet mit einem befristeten Pass, von einem Lastwagenfahrer nach Österreich gebracht. In der Schule war mittlerweile der Termin für die Wiederholungsprüfung in Latein vorbei, er musste sich ein neues Heim suchen, demonstrierte dort seinen Unwillen, indem er die Rolle des Klassenclowns übernahm, und verließ nach einigen Monaten die Schule endgültig. Er trat im Sommer 1966 eine Stelle beim Zollamt Innsbruck an, die ihm nebenbei, d.h. auch während der Dienstzeit, das Schreiben ermöglichte. Einer Schreibphase folgte eine reine Lesephase von kritischen Zeitungen und Zeitschriften, und er begann sich mit Gesellschaftspolitik zu befassen – „'68 lag in der Luft“ (Mitterer, 2018b, S. 47) –, den Verhältnissen auf den Grund zu gehen, seine Herkunft zu verstehen und anzunehmen. Die Zeit des Wegträumens mittels Literatur war zu Ende, er konnte nun über seine Welt, seine Herkunft, sein Land schreiben – in Kurzgeschichten, dann in Hörspielen, Theaterstücken und Drehbüchern. Er wurde in Literaturzeitschriften veröffentlicht, womit der „übliche Weg eines Schriftstellers“ eingeschlagen war. Im Jahr 1977 erschien sein erstes Buch, das Kinderbuch *Superhenne Hanna*. Eine gewonnene Ausschreibung des ORF auf der Suche nach neuen Drehbuchautoren (neben Michael Köhlmeier und Reinhard P. Gruber) brachte die Produktion seines ersten Fernsehfilms, in dem er selbst als Schauspieler mitwirkte. Nach dem Erstlingserfolg mit dem Drama *Kein Platz für Idioten*, einer Umarbeitung des gleichnamigen Hörspiels aus dem Jahr 1975, kündigte er beim Zoll. Sein Leben als freier Schriftsteller und auch als Bühnen- und Filmschauspieler konnte beginnen. In den 1990er-Jahren wurde er zu einem der meistgespielten österreichischen Dramatiker. Nach Erfolg und Wirbel um die vierteilige *Piefke-Saga* im Fernsehen übersiedelte er 1995 nach Irland. Seit 2010 lebt er auf einem Bauernhof in Niederösterreich.

### Kontextualisierung

Mitterer ist auf dem kinderliterarischen Buchmarkt mit der dreiteiligen *Superhennen*-Serie präsent, bestehend aus den zwei Kinderromanen *Superhenne Hanna* (1977, 2020 in 31. Auflage, illustriert von Helga Meinhart) und *Superhenne Hanna gibt nicht auf* (2004, 2020 in 11. Auflage, illustriert von Angelika Kaufmann) sowie dem Bilderbuch *Superküken Hanna* (2007, 2018). Ebenso sind *Eine-Gute-Nacht-Geschichte* im Sammelband *Das Sternenbuch* (2006) und die Übersetzungen von Charles Dickens' *A Christmas Carol* (2006) ins Deutsche – alle im G & G-Verlag – erhältlich.

Nach dem großen Erfolg mit *Superhenne Hanna* schrieb er als mittlerweile bekannter Bühnenautor erst 1986 mit dem Zauberhörspiel *Drachenblut oder Der rostige Ritter oder Schwarz und Weiß, Geld und Brot, Leben und Tod* (1986) wieder für Kinder. Anlässlich der Jugoslawienkriege stellte er sich der Herausforderung, ein schwieriges Thema wie Krieg für Kindertheater zu behandeln. 1993 entstand *Das Fest der Krokodile. Ein Kinderstück über den Krieg*, in dem „soldatisches ,Heldentum“

und Führerkult in Form einer „absurden, respektlosen Komödie“ entlarvt werden sollten und mit dem er für Hass auf „die sog. Fremden, die vor kurzem noch Nachbarn waren“ sensibilisieren wollte (Mitterer, 2018b, S. 255).

Darüber hinaus wird in einigen seiner Theaterstücke Kindheit bzw. Jugend in zeitaktuellen oder historischen Zusammenhängen thematisiert, in *Kein Platz für Idioten* (1977) die Ausgrenzung eines behinderten 17-Jährigen, in *Die Kinder des Teufels* (1989), ein Auftrag des Theaters der Jugend München, die Verfolgung und Folterung von Kindern und Jugendlichen in einem Hexenprozess des 17. Jahrhunderts und in *Die Beichte* (2004) sexueller Missbrauch in der katholischen Kirche. Die Dramatisierung von Friedrich Torbergs *Schüler Gerber* (1999) ist ebenfalls in diesem thematischen Kontext zu sehen.

Im Bereich der erzählenden Texte erschien 1999 die Übersetzung eines Asterix-Bandes ins Tirolerische, *Obelix und's groasse Gschäft* (1999) und 2005 *Die Jagd nach dem Hohen C*. Die Erzählung wurde bereits 1991 von seiner Tochter Anna, die seit ihrem zehnten Lebensjahr Opernsängerin werden wollte, initiiert, gemeinsam mit ihr geschrieben und von ihr illustriert.

Im Kontext einer Geschichte der österreichischen Kinderliteratur ist Felix Mitterer mit *Superhenne Hanna* Teil jener politischen, bildungspolitischen und literarischen Aufbruchstimmung der 1970er-Jahre, in der Demokratisierungs- und Neuorientierungsprozesse in Gang gesetzt wurden. Als Beobachter seiner Heimat Tirol, der sich (vorerst) entschied, in Innsbruck zu bleiben, ist er einer jener Autor:innen, die von den Rändern Österreichs aus schreiben. Er gehört, wie Marlen Haushofer und Barbara Frischmuth, nicht primär dem Handlungssystem Kinder- und Jugendliteratur an, ist aber mit der stofflichen Erweiterung seiner *Superhenne Hanna*-Romane auf sozialkritische Themen in die Reihe der Autor:innen von moderner problemorientierter Kinderliteratur zu stellen. Der unmittelbare, dem Mündlichen sehr nahe kommende Erzählduktus aus dem Wahrnehmungshorizont der Henne (interne Fokalisierung, homodiegetisch-autodiegetisch), die Einführung zusätzlicher Ebenen über das Einfliechten von Leserbriefen, die ausgehend von einem Brief Hannas über die Zustände in Legebatterien in vier Antwortbriefen unterschiedliche Perspektiven auf dieses Thema einbringen, sowie die narrativen Rückgriffe und Vorausdeutungen bewirken eine Steigerung der Komplexität und sind weitere Kriterien für die Zuordnung zum modernen Kinderroman. Mit der Struktur des Romans, in der sich eine mögliche und eine nicht-mögliche fantastische Welt wie selbstverständlich durchdringen, schließt er an eine seit den 1950er-Jahren diskutierte und mit Erica Lillegård (1907–1988) und Vera Ferra-Mikura (1923–1997) in Österreich sehr früh entwickelte Form des fantastischen Erzählens an.

In einem allgemeinliterarischen Kontext hat Mitterer – ebenso wie Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Helmut Qualtinger, Peter Handke, Michael Scharang, Anna Mitgutsch, Peter Turrini – in seinen literarischen Texten, was seine Literatur für Kinder inkludiert, die Klischees der Volks- und Heimatliteratur hinterfragt und damit

eine andere Art von Heimatliteratur geschaffen (vgl. Ryschka, 2008, S. 67), auf *Superhenne Hanna* bezogen eine Art skurriler Anti-Heimatroman.

Mitterers Kinderbücher *Superhenne Hanna* und *Superhenne Hanna gibt nicht auf* können auf thematischer Ebene und der zugrunde liegenden aufklärerischen, sozialkritischen Intention in einem großen Zusammenhang mit seinem Gesamtschaffen gesehen werden. Die beiden Kinderbücher, die im Abstand von fast 30 Jahren entstanden sind, bilden den Rahmen für eine produktive Zeit, in der Mitterer schwachen, an den Rand der Gesellschaft gedrängten, ausgestoßenen und geschundenen Lebewesen – Menschen und Tieren – in seinen Texten und Stücken Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit verschafft. Eine Auswahl:

1975/1977/	Kein Platz für Idioten 1994 (Hörspiel/Theaterstück/Drehbuch)	Außenseiter, Massentourismus
1977	<b>Superhenne Hanna (Kinderroman)</b>	<b>Massentierhaltung</b>
1982	Stigma (Theaterstück)	Leidensgeschichte einer Magd
1987	Kein schöner Land (Theaterstück)	Dorfgemeinschaft in der NS-Zeit
1987	Verlorene Heimat (Theaterstück)	Protestantenvertreibung in Tirol, 19. Jh.
1989–1992	Die Piefke-Saga (Drehbuch)	Massentourismus
1989	Sibirien (Theaterstück)	Missstände in Pflegeheimen
1993	Die Geyerwally (Theaterstück)	Frauenemanzipation
1998	In der Löwengrube (Theaterstück)	Judenverfolgung im NS
1998	Krambambuli (Drehbuch nach Ebner-Eschenbach)	Beziehung Mensch-Tier
2003/ 2004	Die Beichte (Hörspiel/Theaterstück)	sexueller Missbrauch
2004	<b>Superhenne Hanna gibt nicht auf (Kinderroman)</b>	<b>Tiversuche</b>

In den letzten mehr als 40 Jahren hat Mitterer rund 90 Texte für Theater, Fernsehen, Radio und Film geschrieben. Seine Stücke, großteils in seinem Heimatdialekt verfasst, wurden und werden auf Amateur-, Stadt- und Staatsbühnen Österreichs, des deutschsprachigen Europa, in Übertragungen in deren regionale Dialekte, und auch international gespielt. Die Bandbreite seiner Arbeiten für das Theater reicht von sog. Skandalstücken wie *Stigma* über die in Österreich heftig diskutierte vierteilige TV-Serie *Piefke-Saga*, sein international erfolgreiches monologisches Drama *Sibirien*, Geschichtsdramen zur Aufarbeitung der regionalen und österreichischen NS-Geschichte bis zu elf TV-Drehbüchern für die österreichischen Beiträge der Krimireihe *Tatort*. Seine jüngsten Prosawerke sind 2018 seine Autobiografie *Mein Lebenslauf* und 2020 der Roman *Keiner von euch über den „Hofmohren“* bei Fürst Wenzel von Liechtenstein, Angelo Soliman (verm. 1721–1796).

Mitterer wollte und will mit seinen Theaterstücken nicht nur ein elitäres, intellektuelles Publikum erreichen, sondern ein Schriftsteller für alle sein – in einem durchwegs aufklärerischen, nicht moralisierenden, sondern unterhaltenden Sinn. Persönliche Erfahrungen, der Einblick in die Anliegen seiner Landsleute durch den direkten Kontakt mit ihnen sowie das Interesse an aktuellen Fragen und an der österreichischen Geschichte, bevorzugt seiner Heimat Tirol, bestimmen die Wahl seiner Stoffe und Themen: die Erfahrungen seiner Kindheit als Landarbeitersohn auf Bergbauernhöfen, die Machtstrukturen in ländlichen Dorfgemeinschaften, der Dogmatismus der katholischen Kirche im Gegensatz zu gelebtem Glauben, die Auswirkungen des Fremdenverkehrs, die Ausgrenzung von Außenseitern und Minderheiten, Fremdsein und Heimat. Die Bedrohung von außen wird nicht eindimensional als Zerstörung, Verlust, Auflösung und Gefahr wahrgenommen, ebenso wird die darin enthaltene Chance gesehen, Beschränktheit und Engstirnigkeit sichtbar zu machen.

Als geeignete Formen dafür wählt Mitterer populäre Medien: das Kinderbuch, Film und Fernsehen, vor allem aber die Tradition des Volkstheaters, die Form des Volksstücks.

Seine frühen Stücke lässt er anfangs ausschließlich auf Bühnen Tirols mit Beteiligung von Laienschauspieler:innen aufführen, bevor Uraufführungen auch an österreichischen und internationalen Bühnen außerhalb Tirols stattfinden. Mitte der 1990er-Jahre zielt er auf eine Ausweitung seines Rezipient:innenkreises. Er plant, mehr für Kinder zu schreiben, und entdeckt das Fernsehen als das neue Volkstheater mit noch größerer Reichweite (vgl. Meyerhofer & Webb, 1995, S. 6).

Auch wenn das Schreiben von Volksstücken kein Bewusstseinsakt war, wie er in einem Interview beteuert, nützt Mitterer die Beliebtheit des Volkstheaters und der traditionellen Bauernschwäne mit ihrem vertrauten Figureninventory und den wenig variierenden Handlungsstrukturen, um Gesellschaftskritik zu üben. Mit neuen Themen und „auf den Kopf gestellten“ (Mitterer, 1995, S. 38) Figuren möchte er die Erwartungshaltungen des Publikums brechen, es mit der Wahrheit schockieren, aber nicht provozieren, um gesellschaftliche Entwicklungen auf regionaler und globaler Ebene erkennbar zu machen.

Die Bevölkerung wird nicht bloß zum Zuschauen eingeladen. Angelehnt an die Tradition der Teilnahme von Laienschauspieler:innen in Passionsspielen sollen die Rollen der Verfolgten und Ausgestoßenen von Ortsbewohner:innen übernommen und im Spiel die Schicksale nacherlebt werden. Indem die sichere Distanz der Zuschauerperspektive verlassen wird, kann die Geschichte zur eigenen gemacht werden. Einschneidende Ereignisse, wie die Protestantentvertreibung (*Verlorene Heimat*, 1987), lässt Mitterer auch an den Orten des historischen Geschehens unter „beeindruckender Mithilfe aus der Bevölkerung“ (Verlagstext) und dem gesamten Dorf als Spielort oder auch auf einem Berggipfel (*Munde*, 1990) oder im Inneren eines Berges (*Das Spiel im Berg. Eine Reise durch die Unterwelt*, 1992) aufführen. Mit seinen Dramen *Kein schöner Land* (1987), *In der Löwengrube* (1998), *Jägerstätter* (2013), *Der Boxer* (2015) und jüngst *Vomperloch* (2018) fordert er eine stetige

Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Anstatt sich in der bequemen Opferrolle einzurichten und alles Geschehen zwischen 1938 und 1945 zu negieren bzw. zu verdrängen, soll dieser Teil der Geschichte durch öffentliche Aufführungen als ein Aspekt der nationalen Identität akzeptiert werden.

Mitterers Volksstücke werden in die Tradition zweier Tiroler Volksschriftsteller gestellt: Karl Schönherr (1867–1943), dessen Stück *Der Weibsteufel* (1914) bis heute auf großen Bühnen aufgeführt wird, und Franz Kranewitter (1860–1938), dessen Werk – so der Literaturwissenschaftler Johann Holzer (1995, S. 6) – es nach argwöhnischer Betrachtung verdient, neu gelesen zu werden. Als gesellschaftskritische Stücke stehen sie in der Folge des „Neuen Volksstücks“ Ödön von Horvaths der 1930er-Jahre sowie Martin Sperrs, Franz Xaver Kroetz' und Peter Turrinis der 1960er-Jahre. Als schauspielender Autor, auch von Zauberhörchen, führen Spuren zum Wiener Volkstheater eines Raimund und Nestroy.

Ein Blick auf Mitterers Werkverzeichnis im Anhang seiner Autobiografie zeigt seine Verbundenheit mit der österreichischen Literatur. Die Dramatisierungen von Peter Roseggers *Jakob der Letzte* (2013), die Neuschreibung von Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* (1991), die TV-Drehbücher nach Roseggers *Erdsegen* (1984), Alfons Petzolds *Das raue Leben* (1985), Marie von Ebner-Eschenbachs *Krambambuli* (1998) und Friedrich Torbergs *Schüler Gerber* (1999) oder Stücke über historische Persönlichkeiten, wie *Gaismaier*, *Die Geierwally*, *Die Weberischen*, sowie Filme über Egon Schiele (1979), in dem er die Titelrolle spielte, oder *Der Narr von Wien* – Peter Altenberg (1982) fügen sich in sein genuines Interesse an österreichischen Lebensformen und (Alltags-)Kultur. Es sind bewusste oder unbewusste Bemühungen, österreichische Literatur und österreichische Autor:innen mithilfe breitenwirksamer Medien im kulturellen Gedächtnis zu bewahren oder sie wieder dorthin zurückzuholen.

In seiner ebenso liebevollen wie kritischen Annäherung an Peter Rosegger anlässlich dessen 150. Geburtstags 1993 spricht er von der Heimatlosigkeit des Schriftstellers, der sich seine Heimat schreibend zurückgewinnen will, um sich – hier Turrini zitierend – „durch das Verfassen von Literatur dem Ort seiner Kindheit wieder [...] zu nähern“ (vgl. Mitterer, 2018b, S. 237).

## Literatur

### Primärliteratur

Mitterer, A. & Mitterer, F. (2005). *Die Jagd nach dem hohen C.* Illustrationen von Anna Mitterer. G & G edition.

Mitterer, F. (2018a [2007]). *Superküken Hanna.* Illustrationen von Tina Nagel. G & G Verlagsgesellschaft.

Mitterer, F. (2008 [1975]) *Kein Platz für Idioten.* Haymon.

Mitterer, F. (2018b). *Mein Lebenslauf.* Haymon.

Mitterer, F. (2020 [1977]). *Superhenne Hanna.* Illustrationen von Helga Meinhart. 32. Aufl. G & G Verlagsgesellschaft.

Mitterer, F. (2020 [2004]). *Superhenne Hanna gibt nicht auf.* Illustrationen von Angelika Kaufmann. 11. Aufl. G & G Verlagsgesellschaft.

### Sekundärliteratur

Bernhauser, V. (2014). *Felix Mitterer. Gesellschaftskritik publikumswirksam aufgebaut.* Dipl. Arb. Univ. Wien.

Holzner, J. (1985). *Franz Kranewitter (1860–1938). Provinzliteratur zwischen Kulturmampf und Nationalsozialismus.* Haymon.

Kumher, U. (2020). Superheldinnen und Superhelden. Eine mögliche Perspektive für das filmische Narrativ des Superheldinnen- und Superheldenuniversums vor dem Hintergrund seines globalen Erfolgs. *medienimpulse*, 58 (2). 1-25.

Lanmüller, F. (2020). „Eine ziemlich außergewöhnliche Henne.“ Eine narratologische Analyse des kinderliterarischen Werkes von Felix Mitterer. Dipl. Arb. Univ. Wien.

Mitterer, F. (1995). Interview. In: Meyerhofer, N. J. & Webb, K. E. (Hrsg.) (1995). *Felix Mitterer. A Critical Introduction.* Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought. (S. 19-40). Ariadne Press.

Meyerhofer, N. J. & Webb, K. E. (Hrsg.). (1995). *Felix Mitterer. A Critical Introduction.* Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought. Ariadne Press.

Ryschka, B. (2008). *Constructing and Deconstructing National Identity. Dramatic Discourse in Tom Murphy's The Patriot Game and Felix Mitterer's In der Löwengrube.* Peter Lang.

Seibert, E. (2008). *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche.* facultas.

Zeyringer, K. (2008). *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Studien Verlag.

**Gunda Mairbäurl**, Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> 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.