

# **Uncanny Funnies**

## Funktionalisierungen des Unheimlichen im populären Kinderhörspiel am Beispiel von *Bibi Blocksberg*

**HARTMUT HOMBRECHER**

Es mag erstaunen und wird nicht von allen Erwachsenen goutiert, dass in der für Kinder konzipierten, komischen Hörspielserie *Bibi Blocksberg* Unheimliches seinen Platz hat. Eine Detailanalyse der Hörspiele zeigt aber, dass das Unheimliche von Beginn an vorhanden ist, wenn auch in unterschiedlichen Präsentationen und Funktionalisierungen, die in der Produktionsgeschichte der Serie variieren. In den frühen Folgen aus den 1980er-Jahren ist das Unheimliche fast ausschließlich für philiströse, negativ gezeichnete Figuren wahrnehmbar; zur Angsterregung bei den Zuhörer:innen dient es indes nicht. Es wird vielmehr zur Vorurteils- und Ideologiekritik eingesetzt und lässt sich mit dem politischen Anspruch der Serie in Verbindung bringen. Insbesondere ab den 1990er-Jahren zielt das Unheimliche in *Bibi Blocksberg* verstärkt auf die Zuhörer:innen und dient der Spannungserzeugung, wobei mit Blick auf die Zielgruppe die Mittel der Angsterregung nach ihrem Einsatz wieder relativiert werden. Seit der Jahrtausendwende werden unheimliche Elemente nahezu vollständig reduziert, was mit einer veränderten Konzeption der Serie, den Produktionsweisen populärer Ästhetik und möglicherweise auch den inhärenten Vorstellungen von Kindermedien zu erklären ist.

### **Uncanny Funnies**

*Bibi Blocksberg* and the Functionalisation of the Uncanny in Popular Radio Plays for Children

It may come as a surprise – and is not welcomed by all adults – that the humorous children's radio drama series *Bibi Blocksberg* incorporates elements of the uncanny. However, a detailed analysis of several radio plays shows that the uncanny has been present from the very beginning, albeit in different forms and functions that evolve throughout the series' production history. In the early episodes from the 1980s, the uncanny is almost exclusively associated with philistine characters and with those who are negatively portrayed, rather than directing itself to induce fear in listeners. It serves to critique prejudice and ideology and aligns with the series' political aspirations. From the 1990s onwards, the uncanny becomes more prominent for listeners, creating suspense, while elements that arouse fear are moderated to suit the target audience. Since the 2000s, uncanny elements have been scaled back, a shift that can be linked to changes in the series' overall concept, to production methods in popular aesthetics and possibly also to inherent ideas about children's media.

Für die 1994 erstmals erschienene 60. Folge der Kinderhörspielserie *Bibi Blocksberg*, die den Titel *Der Geisterkater* trägt, vergibt die Nutzerin wanderrattes blog in ihrer Amazon-Rezension zwei von fünf Sternen und stellt ihren Bewertungstext unter die Überschrift »Gruselig und komplex, für Kinder eher nichts« (wanderrattes blog 2009). Auch zur 40. Folge, *Bibi Blocksberg und die Vampire* (1988), gibt es entsprechende Hin-

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT  
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |  
gkjf.uni-koeln.de  
DOI: 10.21248/GKJF-JB.154

weise. So schreibt xanadu in einer Rezension, die Folge sei »für [...] jüngere Zuhörer und etwas sensible Kinder nur bedingt zu empfehlen« – zwar gut, aber einfach zu unheimlich (xanadu 2015). In diesen Wortmeldungen scheint eine Irritation durch, die sich daraus ergibt, dass sich die Hörspiele von *Bibi Blocksberg* überwiegend an Kinder im Kindergarten- und Grundschulalter richten und vornehmlich auch von diesen gehört werden (vgl. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2023, S. 23).

Dass Unheimliches hier mitunter als unpassend wahrgenommen wird, hat sicher nicht nur mit Kindheitskonzepten zu tun, die einen pädagogischen »Schonraum [...], in dem die Kinder vor den gesellschaftlichen Zumutungen bewahrt werden« (Baader 2004, S. 421), schaffen wollen, sondern auch damit, dass *Bibi Blocksberg* gattungsspezifisch zu den ›Funnies‹ zählt (vgl. Berndsen 2012). Mit dieser gelegentlich als abwertend verstandenen Gattungsbezeichnung werden (im Anschluss an die entsprechende Benennung von Comics) Hörspiele bezeichnet, »die erheiternd, lustig wirken sollen, die zwar meist auch mit märchenhaften, phantastischen oder abenteuerlichen Elementen arbeiten, in denen aber das Humoristische [...] im Vordergrund steht« (Heidtmann 1992, S. 68 f.).

Wenn ›Funnies‹ wie im Fall *Bibi Blocksberg* in Serien produziert und rezipiert werden, können sie als Beispiel für populäre Serialität gelten. Frank Kelleter versteht diese als

einen Erzähltypus, [...] der [...] seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem auffälligen, in bestimmten Zusammenhängen sogar vorherrschenden Merkmal kultureller Praxis wird. Es geht um Fortsetzungsgeschichten mit Figurenkonstanz, die produktionsökonomisch standardisiert, d.h. in der Regel arbeitsteilig und mit industriellen Mitteln, sowie narrativ hochgradig schematisiert für ein Massenpublikum hergestellt werden. (Kelleter 2012, S. 18)

Das »Massenpublikum« ist im Fall von *Bibi Blocksberg* freilich zunächst ein kindliches. Dennoch gibt es inzwischen zahlreiche Erwachsene, die sowohl die Serie um die kleine Hexe Bibi aus dem fiktiven Neustadt als auch *Benjamin Blümchen* hören, dessen titelgebender Protagonist – ein sprechender Elefant – zum gleichen Serienuniversum gehört und im Neustädter Zoo lebt. Neben individuell verschiedenen Interessen dürfte für dieses Phänomen vor allem der Nostalgiediskurs eine Rolle spielen, der auch verlagsseitig etwa durch eine ›Nostalgiebox‹ bedient wird, in der drei Hörspiele von *Bibi Blocksberg* mit der Titelmusik der 1980er-Jahre vermarktet werden. Das ist allerdings eine neuere und periphere Entwicklung; ansonsten zielt das Marketing von *Bibi Blocksberg* im Medienvverbund klar auf Kinder (vgl. Baier 2002, S. 19–35).

### Das Unheimliche in populärer Serialität für Kinder

Was also macht das Unheimliche in einer Serie von ›Funnies‹ für Kinder? Seiner Präsenz und Funktionalisierung soll nun nachgegangen werden, wobei zu konstatieren ist, dass sich die Einbettung des Unheimlichen in die Serie in deren Erscheinungsverlauf verändert hat, sodass ein chronologisches Vorgehen angezeigt ist. Um dieses Vorhaben umsetzen zu können, muss allerdings der Begriff des Unheimlichen zunächst genauer gefasst werden. Die meisten deutschsprachigen Bestimmungen des Unheimlichen beziehen sich auf Sigmund Freud, der seine Ausführungen wiederum auf Arbeiten von Ernst Jentsch aufbaut. Während Jentsch eher das Unbekannte und damit Verunsichernde als Zentrum des Unheimlichen ansieht und insbesondere auf ein unklares Changieren zwischen Belebtem und Unbelebtem abhebt (vgl. Fuchs 2011, S. 167), fasst

Freud das Unheimliche als Rückkehr überwunden geglaubter »Denkweisen« und »von verdrängten infantilen Komplexen« (Freud 1919, S. 319f.). Das Unheimliche zeigt sich, nimmt man Jentschs und Freuds Konzeptionen zusammen,

einmal in der Macht des Todes, die das Leben bedroht; und zum anderen in der Macht der Vergangenheit, die sich unserer Freiheit entgegenstellt und als Verhängnis die Offenheit der Zukunft aufhebt; insbesondere in der Wiederkehr des Gleichen, das die Einmaligkeit der Lebensgeschichte negiert. Unheimlich ist somit das Tote und Mechanische ebenso wie das Vergangene und Blind-Notwendige, das unvermittelt im Lebendigen, Gegenwärtigen und Spontanen zum Vorschein kommt. (Fuchs 2011, S. 168)

Das Unheimliche ist sowohl eng verbunden mit, aber auch abzugrenzen von Emotionen wie Angst und Furcht oder Reaktionen wie Grusel und Schaudern, deren Evokation in Medien nicht nur motivisch, sondern auch über Perspektivierung, (eingeschränkte) Informationsvergabe usw. erfolgen kann. Literaturwissenschaftlich betrachtet ergibt sich das Unheimliche also aus einer Verbindung von Motiven und Erzähl- sowie, allgemeiner, Gestaltungstechniken, die – mutmaßlich aufgrund von Konventionalisierung oder Assoziation mit Verdrängtem – dazu geeignet sind, entsprechende Reaktionen und Emotionen hervorzurufen. Dabei lässt sich das Unheimliche mit Thomas Fuchs als »eine Atmosphäre des geahnten Unheils, der Bedrohlichkeit« fassen:

Das Unheimliche liegt [...] in einem besonderen, nämlich uneindeutig schwankenden Verhältnis von Vorder- und Hintergrund: Das Bedrohliche tritt nicht als solches hervor, sondern lässt sich nur durch eine Doppelbödigkeit, eine *Ambiguität* des Vordergrundes hindurch erahnen oder vorwegnehmen. Daher bevorzugt das Phäno men unscharfe, verschwimmende Strukturen des Wahrnehmungsfeldes wie etwa die Dämmerung, den Nebel oder die Dunkelheit, in denen sich Uneindeutigkeit und Hintergründigkeit besonders leicht einnisten können. (Ebd. Herv. i. O.)

Für Fuchs ist gerade diese »Doppelbödigkeit« der gespürten Bedrohung relevant, die auch mit einer Faszination verbunden sein kann, welche auf die Frage nach der Auflösung des Uneindeutigen zielt; »[d]as einmal *hervorgetretene* Schreckliche mag Furcht, Schrecken oder Entsetzen auslösen, doch hat es im Offenbarwerden den Charakter des Unheimlichen bereits abgestreift« (ebd., S. 172, Herv. i. O.). In diesem Sinne ist das Unheimliche also insbesondere von einer alltagssprachlichen Verwendung des Wortes abzugrenzen, nach der gerade Kinder potenziell vieles ›unheimlich‹ finden können, etwa dass Bibis Vater in *Papa ist weg* (1984) kurzzeitig für einen Seitensprung die Familie verlässt oder dass die kleine Hexe in *Bibi Blocksberg wird entführt* (1991) von zwei Verbrechern festgehalten wird.

Mit dem Unheimlichen und verwandten Phänomenen in ›Funnies‹ hat sich die Forschung bisher nicht beschäftigt. Überhaupt ist festzuhalten, dass die allgemeine Hörspielforschung zwar umfangreich ist und auch Studien zu Kinder- und Jugendhörspielen inzwischen recht differenziert vorgehen, doch Arbeiten zu den ›Neustädter‹ Hörspielserien *Bibi Blocksberg* und *Benjamin Blümchen* sowie den Spin-offs *Familie Petermann*, *Bibi und Tina*, *Elea Eluanda* und *Kira Kolumna* nach wie vor kaum publiziert wurden. Zwar werden die Hörspiele regelmäßig en passant erwähnt, wenn Medienverbünde oder Fragen der Hördidaktik im Fokus stehen. Literaturwissenschaftliche Detailstudien sind aber bisher nur selten erschienen. Zählt man diejenigen dazu, deren Ver-

fasser:innen eher in der Politik- und Geschichtswissenschaft verortet sind, lässt sich für *Benjamin Blümchen* festhalten, dass demokratie- und partizipationstheoretische Fragestellungen von einem besonderen Interesse zu sein scheinen (vgl. Strohmeier 2005; Manzel 2012; Emde 2016), wohingegen *Bibi Blocksberg* bisher vornehmlich hinsichtlich der Vermittlung von geschlechtsspezifischen Rollenbildern und Konzepten von Weiblichkeit betrachtet wurde (vgl. etwa Hollerweger 2013; Wolff 2016). Da die vorliegenden Arbeiten vorwiegend motivgeschichtliche Fragestellungen verfolgen, wurde auf spezifische Aspekte des Mediums ›Hörspiel‹ nur in wenigen Fällen eingegangen (vgl. Schenker 2019). Es ergibt sich damit grundsätzlich ein Defizit bei der Analyse der klanglich-ästhetischen Gestaltung der beiden populären Hörspielserien. In den frühen Arbeiten dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass die Methodik der Hörspielenalyse kaum entwickelt war. Inzwischen liegen allerdings zahlreiche Arbeiten vor, die diese Lücke füllen, teils aus didaktischer Perspektive (vgl. Preis 2021; Bernhardt 2022), teils aus medienanalytisch-narratologischer (vgl. z. B. Wicke 2019). Jüngst hat Matthias C. Hänselmann ein komplexes und nicht ausschließlich auf Kinderhörspiele fokussiertes Organon vorgelegt, an das ich gedanklich und z. T. terminologisch nachfolgend anschließe (vgl. Hänselmann 2024).

Ein weiterer Grund für das weitgehende Fehlen von Detailanalysen mag darin bestehen, dass die Serialität von *Bibi Blocksberg* und *Benjamin Blümchen* in Kombination mit ihrer populären Ästhetik dazu führt, dass den einzelnen Folgen keine Werkhaftigkeit zugeschrieben wird und somit *close readings* weniger attraktiv erscheinen. So schreibt Kelleter:

Die ostentative Kommerzialität und reduzierte Werkhaftigkeit populärer Ästhetik hilft erklären, weshalb die meisten Fernseh- oder Heftserien selbst bei genauer Kenntnis der Genrekonventionen überhaupt nur als Serien angemessen rezipierbar sind. Sich Einzeltexte anzuschauen, ergibt oft keinen Sinn; sie bleiben in ihren elementaren Praxen unverständlich, wenn sie als Werke gelesen werden, eben weil sie sich nicht wie Werke verhalten. (Kelleter 2012, S. 15)

Für populäre Hörspielserien könnte man es analog beschreiben: Folgt man Kelleter, ergäbe die Analyse eines einzelnen Hörspiels von *Bibi Blocksberg* »keinen Sinn«, da ihm keine Werkhaftigkeit zukäme. Dabei bleibt allerdings zum einen unterbestimmt, was es bedeutet, sich ›wie ein Werk‹ zu verhalten. Für Kelleter scheint die Abgeschlossenheit ein zentrales Kriterium zu sein (vgl. ebd., S. 22). Auch wenn einzelne Folgen eine Handlung abschließen können, überstrahlt demnach die Serialität den einzelnen Text, sodass eine Analyse dieses ohne Berücksichtigung des Produktionskontextes und weiterer Folgen nur verkürzend wäre. Dass eine solche Abgeschlossenheit überhaupt möglich ist, kann freilich nicht nur vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theoriebildung hinterfragt werden (vgl. Martus 2007, S. 17f.). In einem engeren Sinne ist die Abgeschlossenheit allerdings in den einzelnen Hörspielen von *Bibi Blocksberg* gegeben, denn es handelt sich um eine Episodenserie – bzw. ›Reihe‹ oder *series* –, also eine Serie mit in sich abgeschlossenen Folgen. *Bibi Blocksberg* ist zugleich von Beginn an seriell konzipiert – im Gegensatz zur Serie *Benjamin Blümchen*, von der es zunächst nur ein einzelnes Hörspiel gab, das erst nach dem ersten Erfolg zu ›Folge 1‹ wurde. Insbesondere in der Frühzeit der Serie, in der in jeder Folge neu in die erzählte Welt eingeführt wird, scheint aber auch eine Analyse einzelner Folgen noch produktiv. Entsprechend ist hier zu differenzieren, dass die Betrachtung einzelner Hörspiele durchaus ›Sinn‹ ergeben kann – je nachdem, welche Fragestellung man an das Hörspiel heranträgt. Für den Fokus auf produk-

tions- und rezeptionsbezogene Ansätze ist Kelleter freilich darin zuzustimmen, dass es dafür ein Set »serienästhetischer Analysekriterien« braucht (Kelleter 2012, S. 23). Nachfolgend sollen darum sowohl analytische Verfahren berücksichtigt werden, die einzelne Hörspiele in den Fokus rücken, als auch Aspekte seriellen Erzählens betrachtet werden.

### Funktionalisierung des Unheimlichen zur Vorurteils- und Ideologiekritik

Erste Elemente des Unheimlichen im oben skizzierten Sinne finden sich bereits in *Hexen gibt es doch*, der ersten Folge von *Bibi Blocksberg*, die erstmals 1980 bei Kiosk unter dem Titel *Können Blocksbergs hexen?* als Kompaktkassette erschienen ist.<sup>1</sup> In dieser ersten Folge wird die Familie Blocksberg vorgestellt: Sie lebt im 20. Stock eines Hochhauses und besteht aus den Eltern Barbara und Bernhard sowie den Kindern Brigitte, genannt Bibi, und Boris. Barbara ist eine Hexe und Bibi, so formuliert es der Erzähler, »will mal Hexe werden und übt noch« (BB1, II, 3:26–3:28). Dass es sich bei diesen Hexen keinesfalls um angsteinflößende Figuren handelt, wird schon an der alltäglichen Familienkommunikation zu Beginn des Hörspiels klar und auch im Erzählerkommentar betont:

Nun sehen Hexen heutzutage nicht so aus wie Hexen aus euren Märchenbüchern, mit Warze auf der Nase, einem Buckel, einer schwarzen Katze auf der Schulter und faulen Zähnen. Nein, Barbara Blocksberg ist genau das Gegenteil: Sie sieht aus, wie eine liebe Mutter auszusehen hat. (Ebd., II, 3:29–3:46)

Die folgende Aufzählung von Eigenschaften, die zu einer ›lieben Mutter‹ gehören, wurden in der Forschung mehrfach kritisch betrachtet (vgl. Hollerweger 2013, S. 121; Wolff 2016, S. 59; Schenker 2019, S. 291f.). Für die kindliche Zielgruppe gibt diese Informationsvergabe über die Figuren aber klar das Signal, dass es sich entgegen der Motivgeschichte bei diesen Hexen nicht um böse oder bedrohliche Figuren handelt. Das fügt sich in das gesamte Setting der Exposition: Die Mutter ruft aus dem Fenster zum Essen, im Hintergrund hört man undeutliche Gespräche und Geräusche, die auf Spiel im Freien hindeuten, es gibt Neckereien zwischen den Geschwistern und Diskussionen zwischen Kindern und Eltern darüber, was die Kinder tun dürfen, und schließlich wird gelacht (vgl. BB1, II, 0:01–0:47). Man kann das aus Perspektive der Gender Studies zu Recht hinterfragen; mit Blick auf die gesellschaftliche Realität Westdeutschlands im Jahr 1980 lässt sich aber festhalten, dass hier eine Situation geschaffen wird, die vielen Kindern bekannt gewesen sein dürfte, womit gerade keine unheimliche, sondern eine ›heimelige‹ Atmosphäre für die Zuhörer:innen entsteht.

Anders wirkt das für eine Nachbarin, die einen Schwächeanfall erleidet, als sie Bibi fliegen sieht (ebd., III, 1:43). Der Nachbar Herr Müller hingegen ist nicht mehr entsetzt, sondern reagiert aggressiv auf die Präsenz der kleinen Hexe: »Jetzt hol ich die Polizei! Solche Elemente können wir hier nicht gebrauchen! Das ist ein anständiges Haus, jawohl!«

<sup>1</sup> Die Titel der früheren Folgen ändern sich mitunter, wenn sie in neuen Auflagen oder in anderen Medien publiziert werden. Auch hieß die Serie zunächst *Eene, meene Hexerei*, bevor sie vor dem Erscheinen der achten Folge in *Bibi Blocksberg* umbenannt wurde, was auch Auswirkungen auf einige der ersten sieben Titel hatte. Die Hörspiele selbst sind aber – mit Ausnahme des Titelsongs – unverändert

geblieben. Zitiert werden sie darum nachfolgend aus pragmatischen Gründen nach späteren CD-Ausgaben unter Verwendung der Sigle BB zzgl. der Nummer der jeweiligen Folge, also z.B. BB1 für *Hexen gibt es doch*. Römische Ziffern geben das jeweilige Kapitel der CD an, wobei der Titeltrack mitgezählt wird; arabische Ziffern vermerken die Zeitangabe innerhalb des Kapitels.

(Ebd., III, 2:30–2:38) Dabei betont er im zweiten Satz überdeutlich und legt die Satzbe-tonung im dritten Satz auf »anständiges«, womit sein Kernproblem besonders her-vorgehoben wird: Die Gegenwart der Blocksbergs stört die bürgerliche Ordnung. Auf einer Mieterversammlung entscheidet man entsprechend, dass man Anzeige gegen die Blocksbergs erstatten will, denn der Umstand, dass sie unwidersprochen hexen können, »wäre das Ende des Rechtsstaats« (ebd., V, 1:33–1:34).

Als ein Polizist der Anzeige nachgeht und erkennt dass er es tatsächlich mit Hexen zu tun hat, kann er keinen klaren Gedanken mehr fassen, will schließlich sogar zum Fen-ster hinaus, weil er denkt, es sei die Tür (vgl. BB1, VI, 3:09–3:14). Nachdem Barbara den verwirrten Mann nach Hause geflogen hat, berichtet der Erzähler, dass der überforderte Polizist den Vorfall nie wieder erwähnt und »behauptet [...], alles geträumt zu haben« (ebd., VI, 4:08–4:10).

Mit Blick auf das Unheimliche ist hier zunächst festzuhalten, dass es in diesen frühen Folgen mit einer politisch-weltanschaulichen Dimension verbunden ist: Es erscheint eben nicht als Atmosphäre für die Zuhörer:innen, sondern wird ausschließlich aus Figu-renperspektive wahrgenommen, wohingegen die Zuhörenden einer dezidiert nicht unheimlichen Atmosphäre ausgesetzt sind. Betroffen sind allerdings nur diejenigen Figuren, die als spießbürgerlich und autoritär gekennzeichnet sind. So kann sich etwa in der zweiten Folge, *Hexerei in der Schule* (1980), der Schulleiter einen angehexten Rüs-sel nur erklären, indem er – ähnlich wie der Polizist in *Hexen gibt es doch* – alles Über-natürliche explizit als Erklärung ausschließt. In der elften Folge, *Der Schulausflug* (1983), sind es die strengen Heimeltern, die nach rationalen Erklärungen suchen. In der fünften Folge, *Ein verhexter Urlaub* (1980), trifft Ähnliches auf den kinderfeindlichen Hoteldirek-tor und die philistrische Mathilda Drösel zu. Der unbefangene Kofferträger Eugen und die freundliche Rita Schnatt hingegen akzeptieren die Zauberkräfte von Bibi und Barbara nach kurzem Erstaunen sofort, während Mathilda Drösel versucht, das für sie Unheimli-che fernzuhalten. Das zeigt sich besonders in einem Dialog zwischen den dreien, in dem Eugen versucht, die beiden Frauen davon zu überzeugen, dass Bibi und Barbara Hexen sind. Auf die Erkenntnis reagieren sie unterschiedlich:

Rita Schnatt: Donnerwetter, so was hab ich noch nicht erlebt!

Mathilda Drösel: So was will ich nicht erleben! (BB5, XI, 1:31–1:37)

Akzeptiert werden Blocksbergs von Mathilda Drösel erst, als sie ein in Seenot geratenes Floß retten, also keine Gefahr darstellen, sondern das Unheimliche, das den Hexen aus Figurensicht anhaftet, zu einem Positiven aufgelöst wird. Damit ergibt sich eine Paral-lele zu den meisten frühen Hörspielfolgen. Auch in *Hexen gibt es doch* springen Bibi und Barbara als Retterinnen in der Not ein. Im Anschluss daran erkennt auch der Nachbar Herr Müller seinen Irrtum: Er bittet um Entschuldigung und wird von Barbara auf sein verändertes Verhalten angesprochen:

Barbara: Ehrlich gesagt, es wäre uns lieber gewesen, Sie hätten uns auch ohne eine Heldentat gemocht.

Herr Müller: Ja, da haben Sie ja so recht, gnädige Frau. Und das ist mir ja selbst auch furchtbar peinlich. Aber ... m-man urteilt halt zu schnell. (BB1, IX, 2:08–2:22)

Damit benennt Herr Müller den Kern, der sich immer zeigt, wenn in den Hörspielen aus Figurensicht Unheimliches geschieht. Unheimlich scheinen den spießbürgerlichen und

autoritätsgläubigen Figuren die Hexen, die sich nicht in die »errungene rationale Welt-sicht« eingliedern lassen: »Die Bangnis des Unheimlichen gilt somit auch der Gefähr-dung eines Weltbildes, in dem die Rationalität verlässliche Ordnungsstrukturen gegen das Dunkle, Chaotische und Zerfließende der mythisch-animistischen Welt errichtet hat.« (Fuchs 2011, S. 172) Wenn die Figuren allerdings erfahren, dass Blocksbergs stets bestrebt sind, »eine ganz normale Familie« zu sein (BB1, VIII, 3:19–3:21), die keine Gefahr für das eigene Weltbild bedeutet, erfolgt eine Integration.

Diese Thematisierungen des Unheimlichen verweisen damit auf die politische Aus-richtung der frühen Folgen der Serie. Sie lassen sich einordnen in einen autoritätskriti-schen Diskurs, der sich in die Hörspiele einschreibt und hier wesentlich als Vorurteilkri-tik strukturiert ist. Insbesondere die ersten sieben Folgen der Serie setzen Elemente von Vorurteilkritik als Teil der Handlung ein und funktionalisieren in diesem Zusam-menhang auch das Unheimliche. Sie schließen damit an eine seit der Frühaufklärung etab-lierte Diskussion an und innervieren durch Sympathienlenkung und Figurenzeichnung die Reflexion von Vorurteilen bei den Zuhörer:innen. Dabei verfolgen die Hörspiele – unter Berücksichtigung der kindlichen Zielgruppe – tendenziell einfache und normativ fundierte »rezeptionssteuernde Strategien«, noch nicht solche, »die Nachdenken über Vorurteile initiieren [sic] statt den Umgang mit ihnen durch die präskribierende Erkennt-nis des Autors festzuschreiben« (Godel 2015, S. 552). Die Vorurteilkritik in *Bibi Blocksberg* schließt eher an ein rationalistisches Menschenbild an, das davon ausgeht, »dass das Vorurteil als gnoseologisches Problem mit den Mitteln der Erkenntnistheorie bekämpft werden kann« (ebd., S. 550). Dabei bleibt die Serie aber nicht stehen, sondern kontu-riert implizit über die Kritik an Politik und Staat ein emanzipatorisches Gesellschafts-konzept. Indem dargestellt wird, wie die philistriösen Figuren nicht nur versuchen, das gesellschaftliche System zu verteidigen, sondern auch, alles dieser Ordnung Widerspre-chende zu rationalisieren, wird zudem an ideologiekritische Positionen angeknüpft: Der ideologisch ›Verblendete‹ »hält seine These [...] für wahr, weil er nicht möchte, dass die-ses System verändert wird. [...] Der Ideologiekritiker [...] behauptet, dass es sich bei der Sichtweise von X nicht einfach nur um einen Irrtum, sondern speziell um einen *bedürf-niskonformen Irrtum* handelt.« (Tepe 2012, S. 9, Herv. i.O.) Nicht gesagt ist damit freilich, dass verschiedene Folgen der Serie nicht trotzdem dazu geeignet sind, Vorurteile zu tra-dieren, wie etwa die rassismuskritische Forschung gezeigt hat (vgl. Bernstein 2021).

### Angsterregung und Unheimliches

Diese im weiteren Sinne politische Funktionalisierung des Unheimlichen nimmt – wie überhaupt der Fokus auf Autoritäts- und Ideologiekritik – im Entwicklungsverlauf der Serie schnell ab. Schon in der achten Folge, *Die Schlossgespenster* (1983), erfolgt statdes-sen erstmals ein anderer Umgang mit dem Unheimlichen: Es wird im Zusammenhang von Techniken der Spannungserzeugung und »Techniken der Angsterregung« (Mohn 2019, S. 29) beim Auditorium funktionalisiert.

In *Die Schlossgespenster* reisen Blocksbergs zu ihren Verwandten, den Thunderstorms, nach Irland. Im Spiel mit ihrer Cousine Margie hext Bibi einige Gespenster herbei, die sofort nach dem »hex-hex«, das den Zauberspruch abschließt, mit hallendem Gelächter und Huh-Rufen erscheinen (vgl. BB8, VII, 2:00). Hier erscheint erstmals überhaupt eine Geräuschkulisse. Zudem nimmt die Lautstärke auch insgesamt deutlich zu, womit ein potenzieller Schreckeffekt initiiert wird. Doch werden die Gespenstergeräusche bereits nach zwei Sekunden von einem Kommentar unterbrochen, wenn Bibi hörbar amüsiert

und beschwingt zu sich selbst sagt: »Auweia! Hoffentlich hat keiner was gehört.« (Ebd., VII, 2:02–2:04) Margie, die sich auf Bibis Bitte vor und während der Hexerei die Ohren zugehalten hat, erschrickt nun mit einem spitzen Schrei, als sie die Gespenster wahrnimmt, und ruft einmal aufgeregt um Hilfe. Bibi reagiert darauf in einem fast enthusiastischen Tonfall: »Schaurig, nicht? Super Gespenster, ehrlich!« (Ebd., VII, 2:10–2:14) Das Heulen und Rufen der Gespenster bleibt dabei stets im Hintergrund, bevor es nach Bibis letztem Ausruf wieder anschwillt und durch Fluggeräusche ergänzt wird. Nun meldet sich auch der Erzähler zu Wort: »He-he-Hilfe, Hilfe, w-w-w-was, w-w-w-was ... Oh, ooh, hab ich mich erschreckt. [...] Sehen so aus, als könnte man durch sie hindurchgehen. Also nee, das versuch ich lieber nicht.« (Ebd., VII, 2:25–2:48) Gesprochen wird das zwar stotternd, aber insgesamt eher zurückhaltend und ohne starke Betonungen, sodass der Erzählerkommentar auch einen komischen Effekt haben kann. Nun wird auch Margies veränderte Wahrnehmung der Situation angezeigt, indem sie verschiedenen Emotionen Ausdruck verleiht, die durch den Tonfall sämtlich positiv inszeniert werden: »Oh, sind die toll! Einfach süß! Richtig zum Angstkriegen ...« (Ebd., VII, 2:57–3:02)

Es werden hier also Mittel der Angsterregung genutzt. Zunächst sind die insgesamt durch die Geräuschkulisse gesteigerte Lautstärke und Margies lauter Hilfeschrei zu nennen (vgl. Mohn 2019, S. 138 und 221). Hinzu kommen die Geräusche der Gespenster, die an »evolutionär (teils auditiv) verankerte, auch atmosphärisch wirkende, Angstmotive« anschließen (ebd., S. 114). Sie erzeugen eine Atmosphäre des Unheimlichen im Sinne Fuchs', die nicht zuletzt durch die Gespenstermotivik verstärkt wird; Gespenster stehen durch »[d]as Schwanken des Eindrucks zwischen dem Lebendigen und dem Toten« bei nahe prototypisch für das Unheimliche (Fuchs 2011, S. 167). Zugleich wird der Aufbau dieser Atmosphäre aber immer wieder durchbrochen – insbesondere von Bibi, die fröhlich und begeistert von den Gespenstern spricht und deren Perspektive als Identifikations- und »Reflektorfigur« (Hänselmann 2024, S. 210) übernommen wird, sodass die emotionale Anteilnahme an Margies Perspektive oder derjenigen des Erzählers reduziert sein dürfte (vgl. Mohn 2019, S. 88–92). Das wird dadurch verstärkt, dass Margie sich die Ohren zuhält und der Erzähler ohnehin nur dann präsent ist, wenn er spricht, die Zuhörer:innen allerdings alles erfahren, was Bibi tut: Zunächst liest sie die Namen der Gespenster vor, dann folgt ein langer Hekspruch. Das Auditorium ist also darauf vorbereitet, dass Geister erscheinen werden, zumal Bibi das prospektive Erscheinen als lustig rahmt: »Ja, das ist es, das macht Spaß! [...] Das wird toll!« (BB8, VII, 0:52–1:07) Mittel der Angsterzeugung werden demnach zwar eingesetzt, aber mit Blick auf die Zielgruppe sofort – und häufig durch Komik (vgl. Heidtmann 1992, S. 69) – wieder relativiert: Es wird deutlich signalisiert, dass hier mit dem potenziell Unheimlichen keine Bedrohung vorliegt.

In diesem Umgang mit dem Unheimlichen markiert die Folge *Die Schlossgespenster* eine konzeptuelle Verschiebung, da mit ihr das Übernatürliche auch abseits der Familie Blocksberg Einzug hält. Die zuvor insgesamt realistisch konzipierte Welt, in der ausschließlich die Hexenkräfte der Blocksbergs ein isoliertes phantastisches – und entsprechend für einige Figuren unheimliches und störendes – Element darstellen, wird seitdem immer wieder mit Phantastik angereichert, wobei die Hexen in der erzählten Welt von den anderen Figuren nicht mehr als ungewöhnlich wahrgenommen werden.

### Das Unheimliche im Kontext von Spannungserzeugung

Dass auch Bibi als Reflektorfigur mit dem Unheimlichen konfrontiert ist, zeigt sich erstmals in Folge 22, *3x schwarzer Kater* (1984). Bibis neuer Kater Sylvester macht sich näm-

lich zunehmend durch ein für Katzen gänzlich untypisches Verhalten bemerkbar, was sowohl von den Figuren als auch vom Erzähler mehrfach als ›unheimlich‹ bezeichnet wird (vgl. etwa BB22, VI, 3:30–3:33; 5:45–5:47). Als sich der Kater schließlich nachts in der Küche Essen kocht, wird Bibi in die Position versetzt, in der in früheren Folgen die engstirnigen Figuren waren – nur dass die Erfahrung des Unheimlichen nicht mehr vorurteils- bzw. ideologiekritisch gerahmt wird. Ganz verwirrt sagt sie zu sich selbst: »Es kann keine Katzen geben, die sich um zwei Uhr nachts Spiegeleier braten. In einer Pfanne. Und Salz und Pfeffer drauftun. Ich muss träumen.« (Ebd., VII, 1:57–2:09) Auch wenn Bibi sich nach diesem Erlebnis mit einem Unbehagen leidlich mit Sylvester arrangiert, muss sie feststellen: »Er ist uns unheimlich!« (Ebd., IX, 1:54–1:56)

Anders als in *Die Schlossgespenster* wird das Unheimliche hier nicht entschärft, sondern sein Erleben auch für die Zuhörer:innen in Kauf genommen. Zwar zeigen sich von ängstlicher Stimmführung abgesehen keine hörspielspezifischen Mittel der Angsterregung, doch wird Bibis Perspektive verbal starkgemacht, sodass die Figur des Katers für das Auditorium suspekt wird. Im Fanforum *Hörspielland.de* äußert sich etwa Cath Bond dazu: »Die Szene mit den Spiegeleieren ist wirklich etwas unheimlich«, und anonyme Nutzer haben als Kritikpunkte an der Folge »gruselige Atmosphäre« und »unheimlicher Kater« eingetragen (*Hörspielland.de* 2023).

Unabhängig von der Wertung lässt sich feststellen, dass in *3x schwarzer Kater* das Unheimliche zum ersten Mal in der Geschichte von *Bibi Blocksberg* im Kontext von Spannungserzeugung eingesetzt wird. Das geschieht später häufiger, etwa in der bereits erwähnten Folge 60, *Der Geisterkater*, die für diese Tendenz der Serie exemplarisch analysiert werden soll.

In *Der Geisterkater* fährt Bibi gemeinsam mit ihrem Vater und ihrer Freundin Marita an einen entlegenen See. Schon bald geschehen seltsame Dinge. Die Gruppe streitet und trennt sich deshalb, weil für Bernhard und Marita klar ist, dass für die Vorkommnisse nur Bibi verantwortlich sein kann. Mit dieser Ausgangslage wird strukturell ein Schema von Horrorerzählungen und -filmen aufgegriffen. Als Zuhörer:innen haben wir ebenfalls nur ein eingeschränktes Wissen über die Situation: Wir wissen zwar, dass Bibi nicht schuld ist, doch können wir allein aus dem Hörspiel (aus dem Titel und dem Cover freilich schon) nicht ableiten, wer stattdessen infrage kommt.

Marita, die inzwischen allein die Gegend erkundet, trifft auf einen Kater, der sie vom Zeltplatz wegführt (vgl. BB60, V, 0:28–1:30). Marita wird hier zur Reflektorfigur. Als sie aufschreit, weil der Boden unter ihr morastig wird, und fragt, wo sie sei, beginnt der Kater leise und schnurrend zu sprechen: Sie befindet sich »im Moos- und Modergrund ... [schnurrt, miaut] Im Sonnentaurevier, dort, wo man sich'nen Grund verliert ... Hehe, hehe« (ebd., V, 1:42–1:52). Langsam sprechend und mit schnarrender Stimme stellt sich der Kater als »Rudolfo Raubein, Geisterkater« vor (ebd., V, 1:59–2:04). Unterdessen haben die Umgebungsgeräusche zugenommen: Zunächst sind Rascheln und Zirpen zu hören, dann auch das quietschende Geräusch von Maritas Schritten im feuchten Untergrund. Marita droht im Sumpf einzusinken, was den Kater zunächst nicht kümmert. Schließlich will er Marita dennoch helfen. Doch kurz bevor sie wieder auf festem Grund sind, beginnt ein lautes Glucksen, das nach wenigen Momenten von einem hallenden hochfrequenten Klingeln begleitet wird. Rudolfo beginnt zu fauchen, und Marita fragt ängstlich: »Was ist das, Rudolfo?« (Ebd., V, 3:10–3:12) Doch der Kater antwortet nicht und faucht weiter laut und aggressiv. Schließlich entgegnet er unter Fauchen und Zischen: »Sumpfgeister! [faucht] Irrlichter!« (Ebd., VX, 3:20–3:27) Der Nebel wird dichter, sodass Marita nichts mehr sehen kann, das Klingeln und Gluckern hält an, während Rudolfo ver-

sucht, die Sumpfgeister und Irrlichter zu verscheuchen, dabei jedoch keinen Erfolg hat. Marita betont, dass sie Angst hat und aus der gefährlichen Lage zwischen den »unheimliche[n] Wesen« entfliehen will (ebd., V, 4:01).

Marita ist der Situation ausgeliefert; sie scheint bedroht zu sein, aber wodurch genau und von wem, das ist unklar: Sowohl der geisterhafte Rudolfo als auch die nicht zu greifenden Sumpfwesen evozieren in ihrer Uneindeutigkeit eine unheimliche Atmosphäre, die insbesondere durch Rudolfos mal schnarrende, mal fauchende Stimmführung und durch die akustischen Effekte aus Gluckern und hallenden Tönen auditiv für die Zuhörer:innen erfahrbar wird. Dabei stellen sich schon zu Beginn der Sequenz Fragen: Wohin führt der Kater Marita? Ist ihm trotz des etablierten Settings zu trauen? Hilft er Marita wirklich? Und schließlich: Kommt sie wieder aus dem Sumpf heraus?

Das Unheimliche wird hier und an weiteren Stellen der Folge für die Spannungserzeugung verwendet. Im Rückgriff auf Noël Carroll gehen viele gegenwärtige Theorien literarischer Spannung davon aus, dass »wir uns angesichts der Ereignisse, von denen die Narration handelt, eine das zukünftige Geschehen betreffende binäre Frage stellen [...]. Wir vermuten, dass als Antwort auf unsere Frage wahrscheinlich etwas Unerwünschtes passiert, und hoffen, dass es nicht passieren möge.« (Bentz u. a. 2024, S. 1) Die Frage, ob Marita aus dem Sumpf herausgelangt, kann im Rückgriff auf diese Theorien als Makrofrage klassifiziert werden, die für den weiteren Verlauf des Hörspiels zentral bleibt. Tillmann Köppé und Edgar Onea haben in diesem Zusammenhang vorgeschlagen, »that readers experience suspense because they are repeatedly under the impression that they are just about to get the answer to a presiding macro question, only to learn that they don't get it (yet)« (Köppé / Onea 2023, S. 274).

Tatsächlich bleibt die Antwort auf die Frage lange aus: Rudolfo und Bibi treffen einander, doch erzählt der Kater zunächst nichts von Maritas Lage, und die beiden liefern sich ein magisches Duell. Inzwischen hat Bernhard Maritas Hilferufe gehört und macht sich mit einem alten Kahn auf, um das Mädchen aus dem Sumpf zu retten. Doch auch dieser Versuch scheitert, wie der Erzähler berichtet: »Also wenn ich nicht wüsste, dass wir mit unserer Lieblingshexe und dem Geisterkater Rudolfo zwei starke Helfer haben, dann würd ich mir echt Sorgen um Marita und Bernhard Blocksberg machen. Aber so ... Also irgendetwas muss jetzt passieren.« (BB60, VII, 2:35–2:51)

Während Mikrofragen (»Wird Bibi das Duell gewinnen?«, »Wird Rudolfo ihr von Marita erzählen?«, »Wird Bernhard Marita finden?«) die Makrofrage nach Maritas Rettung immer wieder aktualisieren, wird deren Antwort lange hinausgezögert. Zugleich wird etwa im Erzählerkommentar betont, eigentlich bestehe kein Grund zur Besorgnis, die positive Antwort wird trotz der offenkundigen Rückschläge bei der Rettung also weiter im Rahmen der Möglichkeiten belassen. Das Unheimliche dient hier dazu, die Bedrohungssituation aufzubauen und Fragen aufzuwerfen, sodass das Hörspiel Spannung erzeugt: Jedes Auftreten einer »potentially inquiry terminating micro question« (Köppé / Onea 2023, S. 275) ist mit einer an Geräusche und Figuren gebundenen Fortsetzung der unheimlichen Atmosphäre verbunden und hilft nicht bei der Lösung der zentralen Makrofrage.

### Das Verschwinden des Unheimlichen

Seit der Jahrtausendwende wird das Unheimliche in *Bibi Blocksberg* wieder merklich reduziert und tritt nun in den Hörspielen weder im Kontext von Vorurteilskritik noch von Angsterregung oder Spannungserzeugung auf. Ein möglicher Grund für diese nach

politischer und narrativer Funktionalisierung dritte Phase in der Entwicklung der Serie ist, dass nicht nur die Erfinderin und erste Autorin von *Bibi Blocksberg*, Elfie Donnelly, 1989 aus der Produktion aussteigt, sondern 2003 auch der langjährige Regisseur und Autor Ulli Herzog verstirbt. Nach einer kurzen Zwischenphase mit unterschiedlichen Autor:innen und Regisseur:innen tritt unter Klaus-Peter Weigand als Hauptautor und Michael Schlimgen als Hauptregisseur ab diesem Zeitpunkt eine zunehmende Standardisierung hervor. Diese hat sich in Ansätzen bereits kurz zuvor in einer vom Verlag zusammengestellten *Writer's Bible* gezeigt, in der Figurencharakteristika ebenso wie wiederkehrende Handlungen und Äußerungen festgeschrieben werden und versucht wird, über die vielen Folgen Kohärenz herzustellen (vgl. Baier 2002, S. 63–85). Der Geisterkater Rudolfo ist hier explizit auf einer »No-no-Liste« geführt, da er »nicht mehr erwähnt werden soll« (ebd., S. 85).

Die einzige Ausnahme von dieser Tendenz zeigt sich in Folge 133, *Bibi im Modeatelier* (2020): Dort trifft Bibi auf Herrn Nase, der zwar sehr freundlich, aber Bibi trotzdem »ein bisschen unheimlich« ist (BB133, VII, 0:55–0:56), denn er trägt nur schwarz und kommt ausschließlich abends in das Atelier. Zunehmend steigert sich Bibi darum in den Gedanken hinein, Herr Nase sei ein Vampir. Um ihre Überzeugung zu prüfen, folgt sie ihm schließlich nachts auf den Friedhof, was im Erzählerkommentar als unheimlich gerahmt und in der Situation selbst durch Grillenzerpen und flüsterndes Sprechen entsprechend akustisch gestaltet wird (vgl. ebd., XIII, 0:34–0:52). Perspektiviert wird diese Situation aus Sicht der Hexe, die nur sieht, dass Herr Nase auf sie zukommt, wobei genau in dem Moment, in dem sie ihn erkennt und erschrocken seinen Namen flüstert, ein Käuzchen ruft (vgl. ebd., XIII, 1:13). Tags darauf stellt sich aber unter viel Lachen heraus, dass Herr Nase ein Laienschauspieler ist, der nachts auf dem Friedhof herumschleicht, um sich in seine neue Rolle als Vampir einzufühlen. In dieser etwas absurd Schlusswendung wird offengelegt, dass das Urteil der Hexe ein Vorurteil war; anders als in den frühen Folgen wird hier jedoch keine gesellschaftliche Dimension mehr angebunden. Zugleich wird das Unheimliche für die Spannungserzeugung und – wenn auch dezent – in der Friedhofsszene in Kombination mit Mitteln der Angsterregung genutzt.

Präteriert man diese Ausnahme in *Bibi im Modeatelier*, kann man festhalten, dass in der Entwicklung der Serie seit der Jahrtausendwende das Unheimliche ausgeklammert wird; gemeinsam mit der Tilgung von Metalepsen, komplexeren Erzählverfahren, Ironie und Ideologiekritik wird damit zunehmend eine »ostentative Kommerzialität« (Kelleter 2012, S. 15) hergestellt, die auf Irritierendes weitgehend verzichtet. Das mag mit Blick auf das Unheimliche auch an Rückmeldungen wie den eingangs zitierten Rezensionen liegen, denn immerhin handelt es sich um »regelmäßig fortlaufende [...] Geschichten, die [...] zeitgleich – oder in seriellen Strukturen gedacht: in konstanter Rückkopplung – zu ihrer Rezeption erzählt werden« (ebd., S. 22), also Feedback schnell aufnehmen können und angesichts der Marktorientierung auch müssen. Während sich bei manchen inzwischen erwachsenen Fans aus den 1980er- und 1990er-Jahren gegen eine solche Standardisierung und noch stärkere Schematisierung Widerspruch regt, scheint sie mit Blick auf die Marktposition von *Bibi Blocksberg* zu funktionieren. Denn es werden nicht nur große Mengen unterschiedlicher Produkte aus dem Markenkosmos abgesetzt, es findet auch nach wie vor eine intensive Anschlusskommunikation von Kindern (und von Erwachsenen) in verschiedenen Medien statt. *Bibi Blocksberg* zeigt damit in der Entwicklung der Serie eindrücklich, dass »populäre Serialität als ein Komplex materieller Standardisierungen und narrativer Schematisierungen erscheint, der gerade aufgrund seiner außerordentlichen Reproduktionsmöglichkeiten, seiner Massenadressiertheit und

seiner enormen Vernetzungsoffenheit konstant neue Möglichkeiten formaler Variation und lebensweltlicher Anschlüsse schafft« (ebd., S. 16).

Das Unheimliche scheint vor dem Hintergrund der Gattungskonventionen eher befremdlich zu sein; es passt zumindest nicht zur Etablierung eines kindlichen ›Schonraums‹, der in Rezensionen implizit eingefordert wird und dem sich die Serie sukzessive auch unter Ausblendung vieler gesellschaftskritischer Elemente in ihrer Entwicklung annähert.

### Hörspiele

- BB1 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2009): Bibi Blocksberg. [Folge] 1. Hexen gibt es doch. Berlin: Kiddinx [EA 1980]
- BB5 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2008): Bibi Blocksberg. [Folge] 5. Ein verhexter Urlaub. Berlin: Kiddinx [EA 1980]
- BB8 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2008): Bibi Blocksberg. [Folge] 8. Die Schlossgespenster. Berlin: Kiddinx [EA 1983]
- BB22 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2008): Bibi Blocksberg. [Folge] 22. 3x schwarzer Kater. Berlin: Kiddinx [EA 1984]
- BB60 = **Hagen, Jens / Thiem, Ulf [= Herzog, Ulli] / Herzog, Ulli** (Regie) (1994): Bibi Blocksberg. [Folge] 60. Der Geisterkater. Berlin: Kiddinx
- BB133 = **Weigand, Klaus-P. / Schlimgen, Michael** (Regie) (2020): Bibi Blocksberg. [Folge] 133. Im Modeatelier. Berlin: Kiddinx

### Sekundärliteratur

- Baader, Meike Sophia (2004): Der romantische Kindheitsmythos und seine Kontinuitäten in der Pädagogik und in der Kindheitsforschung. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 7, H. 3, S. 416–430
- Baier, Andrea Christine (2002): Bibi Blocksberg – Medienverbund für Kinder: Untersuchungen zur Konzeption und zur medienübergreifenden Vermarktung. Diplomarbeit. Hochschule der Medien, Stuttgart
- Bentz, Maria u. a. (2024): Was fragt man sich, wenn es spannend ist? Eine Annotationsstudie zur Fragenstruktur spannender Narrationen. In: Philologie im Netz [28], H. 97, S. 1–22
- Bernhardt, Sebastian (2022): Ein didaktisch orientiertes Modell der Hörspielanalyse. Medienwissenschaftliche und -didaktische Perspektivierung am Beispiel von *Thabo. Detektiv und Gentleman – Der Nashorn-Fall*. In: Lehnert, Nils / Schenker, Ina / Wicke, Andreas (Hg.): Gehörte Geschichte. Phänomene des Auditiven. Berlin [u.a.], S. 255–268
- Bernstein, Lisa (2021): Mediensozialisierte Vorurteilsentwicklung bei Kindern. Eine empirische Analyse anhand von *Bibi Blocksberg*. In: Merz 65, H. 6, S. 69–75
- Emde, Oliver (2016): Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt? Politische Partizipation bei »Benjamin Blümchen«. In: Emde, Oliver / Möller, Lukas / Wicke, Andreas (Hg.): Von »Bibi Blocksberg« bis »TKKG«. Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturforschlicher Perspektive. Opladen [u.a.], S. 16–35
- Freud, Sigm[und] (1919): Das Unheimliche. In: Imago 5/6, S. 297–324
- Fuchs, Thomas (2011): Das Unheimliche als Atmosphäre. In: Andermann, Kerstin / Eberlein, Undine (Hg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophi-

- sche Emotionstheorie. Berlin, S. 167–182 [Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband; 29]
- Godel, Rainer** (2015): Vorurteil. In: Thoma, Heinz (Hg.): Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung. Stuttgart [u.a.], S. 548–557
- Hänselmann, Matthias C.** (2024): Hörspielanalyse. Eine Einführung. Bielefeld [Edition Medienwissenschaft; 115]
- Heidtmann, Horst** (1992): Kindermedien. Stuttgart
- Hollerweger, Elisabeth** (2013): Hex Hex! und Zawusch! Zur Konzeption der Hexe im Medienvverbund um Bibi Blocksberg und Hexe Lilli. In: Planka, Sabine / Mikota, Jana (Hg.): Das Motiv der Hexe in den Kinder- und Jugendmedien. Berlin, S. 113–140
- Kelleter, Frank** (2012): Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld, S. 11–46
- Köppe, Tilmann / Onea, Edgar** (2024): The nearly missed account of narrative suspense. In: Frontiers of Narrative Studies 9, H. 2, S. 273–289
- Manzel, Sabine** (2012): Das Bürgermeisterbild von Benjamin Blümchen. Mit politischen Fachkonzepten Klischees aufdecken. In: Weltwissen Sachunterricht [7], H. 4, S. 18–20
- Martus, Steffen** (2007): Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin [u.a.] [Historia Hermeneutica, Series Studia; 3]
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hg.)** (2023): KIM 2022. Kindheit, Internet, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13-Jähriger in Deutschland. Stuttgart
- Mohn, Matthias** (2019): Die Inszenierung von Furcht und Schrecken im Hörspiel. Eine interdisziplinäre Untersuchung der Grundlagen, Mittel und Techniken der Angsterregung in der elektroakustischen Kunst. Münster [u.a.]
- Preis, Matthias** (2021): Hörmedien für Kinder- [sic!] und Jugendliche. Ästhetische und didaktische Perspektiven. In: Josting, Petra / Preis, Matthias (Hg.): Klangwelten für Kinder und Jugendliche. Hörmedien in ästhetischer, didaktischer und historischer Perspektive. München, S. 17–54 [kj&m extra]
- Schenker, Ina** (2019): Bibi Blocksberg. Hexen und Macht. Eine Analyse der Erzählformen aus Gender- und postkolonialer Perspektive. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Berlin [u.a.], S. 283–304 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 113]
- Strohmeier, Gerd** (2005): Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg. In: APuZ [55], H. 41, S. 7–15
- Tepe, Peter** (2012): Ideologie. Berlin [u.a.] [Grundthemen Philosophie] reviews/R2KEJ3MX5RTMND/ref=cm\_cr\_arp\_d\_rvw\_ttl?ie=UTF8&ASIN=B004A-GOOJS [Zugriff: 28.02.2025]
- Wicke, Andreas** (2019): »Erzählinstanz ja, Erzähler ungern«. Narratologische Experimente in den Kinderhörspielen Thilo Refferts. In: libri liberorum 20, H. 52–53, S. 95–104
- Wolff, Kerstin** (2016): »Wir wollen uns von den normalen Menschen nicht allzu sehr unterscheiden!« Weibliche Rollenvorstellungen in »Bibi Blocksberg«-Hörspielen. In: Emde, Oliver / Möller, Lukas / Wicke, Andreas (Hg.): Von »Bibi Blocksberg« bis »TKKG«. Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Opladen [u.a.], S. 52–68

## Internetquellen

- Berndsen, Denise (2012): Donnelly, Elfie: Bibi Blocksberg. In: kinderundjugendmedien.de. <https://www.kinderundjugendmedien.de/werke/235-donnelly-bibi> [Zugriff: 28.02.2025]
- Hörspielland.de (2023): Bibi Blocksberg. Folge 22. Dreimal schwarzer Kater. In: Hörspiel-land.de. <https://www.hoerspielland.de/hl-3.2.315-1.2.315.html> [Zugriff: 28.02.2025]
- wanderrattes blog (2009): Kundenrezension. Gruselig und komplex, für Kinder eher nichts. In: Amazon.de. [https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R2KEJ3MX5RTMND/ref=cm\\_cr\\_dp\\_d\\_rvw\\_ttl?ie=UTF8](https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R2KEJ3MX5RTMND/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8)
- xanadu (2015): Kundenrezension. Bibi und die Vampire – einfach klasse. In: Amazon.de. [https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/RG5A1R06OOH1E/ref=cm\\_cr\\_arp\\_d\\_rvw\\_ttl?ie=UTF8&ASIN=BOOOTLA5BE](https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/RG5A1R06OOH1E/ref=cm_cr_arp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=BOOOTLA5BE) [Zugriff: 28.02.2025]

## Kurzvita

Hartmut Hombrecher, Dr., ist Professor für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur am Department für Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen u.a. die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur (insbesondere 18. und 20. Jahrhundert), die Literatur der ›völkischen Bewegung‹ und die Materialität von Kinderliteratur.