

Unterhaltsam und/oder unverständlich?

Fiktionalisierungs- und Faktualisierungsstrategien in Comic-Büchern zur Antike

INES HEISER

Entertaining and/or Incomprehensible?

Fictionalisation and Factualisation Strategies in Comic Books about Ancient Rome

Recently, multimodal texts, i.e. texts using more than one mode to communicate with their readers, have become increasingly prominent in children's literature. While the illustration of written texts has been a common long-time practice, the new multimodal books for children use images as an additional, original level of narrative. The general assumption in children's literature studies is that it is easier for children to read a combination of text and images, as the images help them to understand the text. The analysis of three comic books on Roman history will show that, on the contrary, the process of understanding is actually more complex in the new multimodal texts for children: The pictorial narrative demands a more sophisticated kind of reading expertise. In addition, the task of decoding becomes more challenging when the narratives follow different intentions, which is often the case in contemporary comic books in which the pictorial narrative can be an ironic take on the written narrative.

Seit der Jahrtausendwende wird in den Kommunikations- und Kulturwissenschaften ein sogenannter *pictorial turn* bzw. eine ›visuelle Wende‹ diskutiert (vgl. Mirzoeff 1998; ders. 1999; Mitchell 2008). Inzwischen präzisiert Bucher:

Der grundlegende Wandel der Kommunikationsverhältnisse besteht nicht darin, dass zunehmend Abbildungen die Textkommunikation ergänzen oder einschränken [...]. Der grundlegende Wandel besteht darin, dass neue und neuartige Mischformen der verschiedensten Kommunikationsmodi und Kanäle entstanden sind, die man als multimodale Kommunikationsformen bezeichnen kann. (Bucher 2011, S. 123)

Gudrun Marci-Boehncke macht als wesentliche Ursache dieser Hybridisierungen die durch das Internet, den »Ort [...] der Medien schlechthin«, in immer umfassenderer Weise gegebene Medienkonvergenz aus (Marci-Boehncke 2013, S. 507). Medienkonvergenz, insbesondere die zeitgleiche Verbreitung, Gestaltung und Vermarktung des gleichen Stoffes über verschiedene mediale Kanäle, sorgt dafür, dass »die konkrete Gestalt medialer Kommunikation und Rezeption [...] zufällig [wird, I.H.]« (ebd.). Daneben wirkt ein solches multimodales Angebot allerdings auch zurück auf die Gestaltung existierender Textgenres. Hartmut Stöckl fasst diesen Vorgang als ›Metamorphose‹ auf, bei der sich die Textproduktion an sich wandelnde Wahrnehmungsgewohnheiten, soziale Denkstile, mediale Techniken und Verfahren anpasse (vgl. Stöckl 2010 a, S. 7; Stöckl 2010 b). Die neuen Hybridmedien beinhalten dabei durch die Überschreitung bisher gegebener Medien- und Textsortengrenzen ein hohes Innovationspotenzial. Gleichzeitig ist ihre Rezeption Stöckl zufolge als ausgesprochen anspruchsvoll einzuschätzen:

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.36

[D]as rezeptive Verstehen solcher semiotischer Gesamttexte erforder[t] [...] die Integration der verschiedenen Zeichenressourcen zu einem syntaktischen, semantischen und funktionalen Ganzen. Es sind diese kognitiven und textpraktischen Tätigkeiten, die man als ›multimodale Kompetenz‹ fassen könnte. (Stöckl 2010 c, S. 45)

Interessanterweise wird umgekehrt für den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zu meist angenommen, Text-Bild-Kombinationen seien leichter zugänglich bzw. leichter zu lesen und zu ›verstehen‹ als reine Printtexte und diese Zugänglichkeit steige proportional mit der Menge der gegebenen Bilder. Diese These soll im Folgenden an drei Beispielen, die sich im weiteren Sinne dem Genre des Comic-Buchs zuordnen lassen, genauer geprüft werden.

Comic-Bücher als Hybridgenre

Comics als solche sind bereits multimodal angelegt und verschränken Bild- und Textelemente miteinander (vgl. Abel/Klein 2016). Die neuen Hybridformen zeichnen sich dadurch aus, dass sie Konventionen des traditionellen Comics brechen, indem sie statt einer fortlaufenden Untergliederung in Panels umfangreichere Fließtext-Passagen anbieten, die durch eine große Anzahl an Illustrationen im Cartoon-Stil ergänzt werden. Für die – im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur stilbildende – Romanserie *Gregs Tagebuch* (Kinney seit 2008) beschreibt Burkard diesen hybriden Kommunikationsstil treffend so:

Die Illustrationen außer- wie innerhalb der Bücher sind wie Cartoons angelegt: Mit einfachen Strichzeichnungen, Denk- und Sprechblasen, Bildmetaphern, Soundwords sowie Speedlines wird der Comic-Stil imitiert. Diese Cartoons unterbrechen den Fließtext derart, dass sie entweder die geschilderten Ereignisse pointiert skizzieren oder ihn inhaltlich weitererzählen. Damit fungieren sie neben der schriftlichen als zweite Erzählebene. (Burkard 2016, S. 203 f.)

Im Unterschied zum traditionellen Comic liegt damit keine »narrative Bildfolge« (Grünwald 2012, S. 61) vor, sondern nur eine sehr engmaschige Illustration. Der Handlungsfortschritt wird im Wesentlichen über Textinformationen vorangetrieben, im strengen Sinne entsteht also keine »Bildergeschichte« (ebd.) mehr, sondern eine bebilderte Geschichte, »für [deren, I.H.] Handlungskontinuum das Bild keine konstitutive Rolle spielt« (Dolle-Weinkauff 2012, S. 308). Die Übergänge zwischen beiden Formen sind fließend, für die konkreten Einzeltexte werden mit unscharfer Abgrenzung diverse Bezeichnungen verwendet.

Der große kommerzielle Erfolg der Greg-Serie führte zur Entstehung mehrerer Folgeformate, z. B. der *Super Nick*-Serie von Lincoln Peirce (seit 2010) oder der *Tom Gates*-Serie von Liz Pichon (seit 2011). Die Hybridisierung durch die Erweiterung der Text-Ebene erlaubt es, z. B. Innensichten von Figuren ausführlicher und differenzierter darzustellen als im traditionellen Comic, ebenso wie abstraktere Sachverhalte, die vorher aufgrund des Bildergebots im klassischen Comic nur schwer zu inszenieren waren. Im Vergleich zu seinem zweiten Bezugsgenre, dem einfachen Kinderroman, fällt der Comic-Kinderroman v. a. durch Lust an subversiven und ironischen Darstellungen auf: Die Bilder – auch schwachen LeserInnen bzw. solchen, die noch vor dem Erwerb der Schriftsprache stehen, direkt zugänglich – bilden häufig einen Kommentar zur Wort-Erzählebene, über

den eine Komplizenschaft zwischen den jungen LeserInnen und den ProtagonistInnen hergestellt wird. So entsteht der Eindruck eines direkten Kommunikationskanals zu den kindlichen RezipientInnen, der vorgibt, die erwachsenen LiteraturvermittlerInnen zu umgehen oder sogar zu hintergehen.

Hybridisierung zwischen Sach- und literarischen Texten für Kinder

Einer in der Literaturwissenschaft gängigen Einschätzung zufolge ist eine präzise Trennung zwischen Sachtexten und literarischen Texten allein aufgrund von Texteigenschaften nicht ohne Weiteres möglich. Diese Position geht davon aus, dass diese Unterscheidung vielmehr auf kulturellen Konventionen beruht, die eine bestimmte Erwartungshaltung an Texte festschreiben:

Von Sachtexten werden Mitteilungen über Tatsachen erwartet, sie haben der ›Tatsachenkonvention‹ zu folgen. Außerdem sollen sie möglichst nicht mehrdeutig sein: Die ›Monovalenz-Konvention‹ ist entsprechend ein Qualitätskriterium dafür [...]. Demgegenüber stehen die kulturellen Erwartungen, die mit Schöner Literatur verknüpft sind: Literarische Texte werden nach Maßgabe der ›Polyvalenzkonvention‹ geschrieben und gelesen, das heißt, es werden verschiedene mögliche Bedeutungshorizonte des Dargestellten textseitig angelegt und leserseitig erwartet. Ein [weiterer, I.H.] Aspekt [...] ist das Fiktionalitätsgebot [...] [und, I.H.] die sogenannte ›Ästhetik-Konvention‹. (Rosebrock 2017, S. 3)

Rosebrock verweist darauf, dass viele Texte sich zwischen den entsprechenden Polen bewegen und »große Gruppen von Leser/-innen [...] diese literalen Konventionen (noch) nicht sicher anwenden können, selbst wenn sie einem Text begegnen, der sich klar als Sachtext oder als Literatur ausweist« (ebd.).

Sachbücher für Kinder als adressatInnenorientierte Literatur für eben solche noch nicht kompetenten LeserInnen wurden in der Vergangenheit meist konform zu den genannten Konventionen entworfen. Damit halfen sie zum einen, diese Konventionen zu etablieren, zum anderen orientierten sie sich diesbezüglich an der Norm der Textverständlichkeit, die laut Ewers eine zentrale Perspektive auf Kinder- und Jugendgemäßheit von Texten bildet (vgl. Ewers 2012, S. 169). Inzwischen finden sich viele Texte für Kinder, die deutlich informatorischen Charakter haben, gleichzeitig aber bewusst mit ästhetischer Gestaltung spielen. Diese Art der Hybridisierung findet sich insbesondere dann, wenn das darzustellende Sachgebiet als kulturell relevant betrachtet wird und positiv sanktioniert werden soll, aber von den AutorInnen als eher unattraktiv bzw. langweilig eingeschätzt wird. Die entsprechenden ästhetischen Adaptionen – im hier zu diskutierenden Beispiel die Ergänzung der Comic-Elemente – orientieren sich damit an der zweiten bei Ewers dargestellten Perspektive auf Kinder- und Jugendgemäßheit, der Textattraktivität (ebd.). Blank und Kysela-Schiemer verweisen jeweils auf ein besonderes Vertrauen in Comic-Formate, eine solche Attraktivität für die RezipientInnen herstellen zu können (vgl. Blank 2010; vgl. Kysela-Schiemer 2016). Diese Zuschreibung lässt sich bezogen auf das Medium des traditionellen Comics durchaus auch empirisch bestätigen: 38 Prozent der 6- bis 13-Jährigen lesen mindestens einmal wöchentlich Comics (vgl. mpfs 2016, S. 11), 47 Prozent leihen mindestens gelegentlich Comics aus Bibliotheken aus (vgl. ebd., S. 24).

Hybridisierung in der Praxis: Drei Beispiele

Die hier zu untersuchenden Comic-Bücher zur Geschichte Roms (Collins 2014; Wolz/Hänsch 2015; Schwieger/Wultschner 2018) zeichnen sich durch eine zweifache Hybridisierung aus: Zum einen liegt eine solche auf der Darstellungsebene vor, die Gestaltungselemente aus Comics ebenso wie aus dem traditionellen Printroman für Kinder übernimmt. Zum anderen sind auch die Darstellungsintentionen als hybride Konstrukte einzuschätzen. Zwar sollen u.a. historische Informationen über die römische Antike vermittelt werden, gleichzeitig wird aber eine möglichst hohe Textattraktivität angestrebt. Dass in diesem Spannungsfeld ganz unterschiedliche Schwerpunktsetzungen möglich sind, ergibt sich von selbst.

Methodisch orientiert sich die Analyse an drei bei Klug beschriebenen Ebenen der pragmasemantischen Text- und Diskursanalyse (Klug 2017, S. 77f.). Der kommunikativ-pragmatische Rahmen ist bei allen drei Texten vergleichbar und kann deswegen vorab zusammenfassend beschrieben werden: Erwachsene LiteraturproduzentInnen bieten die Texte für LeserInnen im Grundschulalter an. Die Comic-Bücher sind konzeptionell als Freizeitlektüre entworfen, d.h. dass sie nicht als Lehr-Lernmaterialien im schulischen Sinn zu verstehen sind, sondern zu einem beiläufigen Wissenserwerb (vgl. Abraham/Launer 2002, S. 17ff; S. 48ff.) beitragen sollen. *Das Tagebuch des Dummikus Maximus* (Collins 2014) sowie *Ich, Caesar, und die Bande vom Kapitol* (Schwieger/Wultschner 2018) sind auch als E-Book verfügbar. Aussagen dazu, wie erfolgreich die Verbreitung der Bände ist, lassen sich nicht abschließend treffen. Collins und Schwieger/Wultschner liegen bereits in zweiter Auflage vor; alle Bände sind jeweils Bestandteil von mehrteiligen Serien, was für eine gewisse Reichweite spricht.

Die kommunikativen Ziele der ProduzentInnen sind nicht explizit festgehalten. Aus Thema und Darstellungsform lassen sich dennoch mehrere Intentionen ableiten: Es liegt nahe, dass die AnbieterInnen auf Mitnahmeeffekte hoffen und sich schlicht aus kommerziellen Erwägungen am aktuellen Trend der Comic-Bücher orientieren. Daneben ist die Einführung in vergangene Epochen ein klassisches Thema der informatorischen Kinderliteratur, und die römische Antike stellt in diesem Kontext einen typischen Bezugspunkt dar. Entsprechende Texte gibt es z.B. als Kinder-Sachbuch (z.B. Funck/Hoyer 2018; Kienle/Bernhardi 2014) oder als Hörbuch (z.B. Nusch/Boning 2011). Auch in Kinder-Zeitreiserieserien sind Rom-Episoden fester Bestandteil (z.B. Pope Osborne/Pope Boys 2007; Lenk 2014). Aus der Perspektive des Stoffes in seinem kommunikativen Umfeld lässt sich das auf die römische Antike bezogene Comic-Buch insofern mit Stöckl als Metamorphose verstehen, bei der ein gängiges Thema an neue Rezeptionsgewohnheiten angepasst wird.

Auch Erwägungen zur Leseförderung dürften eine Rolle spielen: Durch die Gestaltung als Comic-Buch wird die Lesemenge an Schrifttext gering gehalten, was sich »positiv auf die Lesemotivation auswirkt und den Leseatem stärkt« (Burkard 2016, S. 204). Die Hybridisierung bietet den Verlagen die Möglichkeit, einen fließenden Übergang zwischen Comic und Printroman zu schaffen und neue LeserInnen auch für traditionelle Kinderromane als stärker schrifttextorientierte Leseangebote zu gewinnen.

Trotz dieser Ähnlichkeiten in den kommunikativ-pragmatischen Bedingungen unterscheiden sich die hier zur Diskussion stehenden Comic-Bücher deutlich in der Art und Weise der Wissenskonstitution und Sinnbildung, so dass letztlich unterschiedliche Argumentationsmuster und Diskurse zustande kommen (vgl. Klug 2017, S. 77f.). Makro- und Mikroanalyse sollen deswegen im Folgenden für die Bücher jeweils einzeln vorgenommen werden.

Tim Collins: *Das Tagebuch des Dummikus Maximus im alten Rom. Doof zu sein war noch nie einfach* (2014)

Das Tagebuch des Dummikus Maximus im alten Rom präsentiert sich – nah an Kinneys Vorbild – als tatsächliches Tagebuch:

Heute hat Papa mir diese Papyrusrolle gegeben. Ich werde sie dazu verwenden, alle Dinge zu notieren, die mir jeden Tag passieren. Dann habe ich, wenn ich eines Tages ein gefeierter römischer Held bin, lückenlose Aufzeichnungen darüber, wie ich zu Bedeutung und Größe gelangte. (Collins 2014, S. 9)

Erzählt wird aus der Perspektive des heterodiegetischen Ich-Erzählers Dummikus Maximus, die erzählte Zeit umfasst die Monate März und April des Jahres 45 v. Chr. Dummikus dokumentiert seine tollpatschigen Versuche, sich zum Helden ausbilden zu lassen und berichtet über verschiedene Alltagsbegebenheiten. Zufällig wird er Zeuge eines Gesprächs zwischen Verschwörern, die ein Attentat auf Julius Caesar planen (vgl. Collins 2014 [im Folgenden DMR], S. 88, S. 139 f.); mit Hilfe seines Vaters gelingt es Dummikus, die Attentäter zu besiegen (vgl. ebd., S. 161, S. 166 f.).

Die Tagebuchfiktion wird dadurch unterstützt, dass die einzelnen Kapitel als Überschrift jeweils Daten tragen. Ein weiteres Authentizitätssignal wird durch die Schreibweise in römischen Ziffern gesetzt – die Monatsangaben folgen allerdings der aktuellen deutschsprachigen Konvention, z. B. »XXI. März« (ebd., S. 65) statt »XXI Martius«. Grafische Elemente unterstreichen den Authentizitätseindruck zusätzlich: So sind der obere und der untere Seitenrand mit einem Muster bedruckt, das Risse und eine Papyrusstruktur fingiert, stellenweise finden sich auch auf den Seiten Abbildungen von Tintenklecksen (z. B. ebd., S. 76, S. 85 u. a.), die Schrifttype ist handschriftenähnlich. Der Text gaukelt also sowohl Personen- und Ereignisauthentizität als auch Quellenauthentizität vor, indem er suggeriert, die Aufzeichnungen stammten tatsächlich aus der Antike und seien von einem römischen Jungen verfasst worden (vgl. von Brand 2013, S. 150).

Inwiefern diese Quellenfiktion für junge LeserInnen zu durchschauen ist, müsste empirisch geprüft werden. Ganz trivial ist dies aufgrund der divergierenden Informationen nicht: So behauptet der Text etwa ausdrücklich, eine Papyrusrolle zu sein – was dem Augenschein der Leserin bzw. des Lesers zuwiderläuft: Der Roman ist materiell als gewöhnliches Taschenbuch gestaltet. Auf den letzten Seiten befindet sich – typisch für entsprechende geschichtsbezogene Publikationen – ein kurzes Glossar unter der Überschrift »Knifflige römische Wörter« (DMR, S. 186–189) und eine Tabelle zu den römischen Zahlen (DMR, S. 190 f.). Beides sind Textelemente, die, nähme man die Quellenfiktion ernst, vollkommen überflüssig wären: Ein als Gedächtnisstütze gedachtes Tagebuch setzt als AdressatIn ja den bzw. die UrheberIn selbst an. Maximal könnte an eine spätere Veröffentlichung für ein größeres Publikum gedacht sein, nachdem der Protagonist den angestrebten Heldenstatus erlangt hat – auch dann wäre der Zeitabstand zu den RezipientInnen allerdings wohl kaum so groß, dass entsprechende Erläuterungen nötig würden. Diesen Zusatzinformationen vorangestellt ist aber eine kurze Erklärung zu diesem Vorgehen: »Dummikus schrieb sein Tagebuch 45 v. Chr., also beinhaltet es vielleicht einige Wörter aus dem römischen Alltag, die du nicht kennst. Hier sind ein paar kurze Erklärungen: [...]«. (DMR, S. 186) Dieser Einschub konstruiert – wenn auch nur sehr skizzenhaft – eine HerausgeberInneninstanz: Es entsteht der Eindruck, jemand habe eine his-

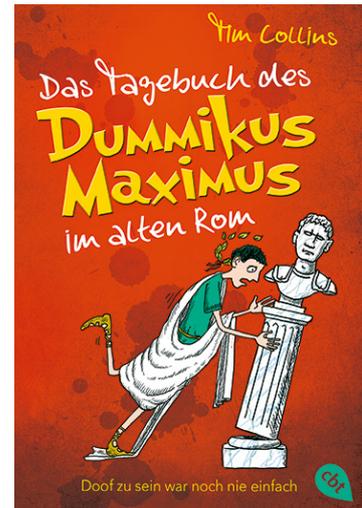


Abb. 1
Buchcover zu
*Das Tagebuch
des Dummikus
Maximus im alten
Rom. Doof zu
sein war noch nie
einfach* (2014).
Quelle: cbj Verlag,
München

torische Quelle gesichtet und für die jungen LeserInnen aufbereitet. Die anachronistischen Elemente, die auf den ersten Blick den Authentizitätsanspruch zu dekonstruieren scheinen, bestätigen unter dieser Prämisse geradezu, dass der übrige Romaninhalt ›echt antik‹ sein muss. Sie bieten zudem eine Erklärung für die offensichtlich unzutreffende Angabe zur Präsentationsform der Papyrusrolle: Im Rahmen des HerausgeberInnenmodells würde eine Abschrift bzw. ein Wiederabdruck im modernen Format vorliegen. Auch in den reichlich vorhandenen Illustrationen setzt sich die Authentizitätsproblematik fort; hier scheint es, als sei mindestens stellenweise eine andere, nullfokalisierte Erzählinstanz am Werk. Zwar passen einige Skizzen durchaus in den Zusammenhang des Tagebuchformats – sie stellen Sachverhalte dar, mit denen Dummikus sich im Zuge seiner Heldenausbildung befasst. Es gibt z.B. eine dreistufige Abbildung, auf der die Schildkrötenformation des römischen Heeres zu sehen ist, darauf folgend der Protagonist, der begraben unter seinem zu schweren Langschild liegt – mit der Bildlegende »Schildkrötenformation (falsch)« und schließlich die Zeichnung einer Landschildkröte (DMR, S. 60). Andere Zeichnungen dagegen illustrieren lediglich Vorgänge, die parallel mit Worten beschrieben werden. Die zusätzliche Bilddarstellung erscheint im Kontext eines Tagebuches überflüssig, etwa wenn Dummikus ein Gespräch der späteren Attentäter durch ein Gartentor belauscht (vgl. DMR, S. 140). Bei einer dritten Kategorie von Bildern entsteht sogar ein logischer Widerspruch zur Narration der Textebene. So berichtet Dummikus am 11. März über eine Abendgesellschaft im Haus seiner Eltern, bei der viele Delikatessen gereicht werden und die Gäste sich zwischen den Gängen erbrechen, um mehr essen zu können.¹ Der Protagonist hat für diese Praxis keinerlei Verständnis: »Das ist so eklig. Allein wenn ich ihre Würgegeräusche höre, muss ich schon kotzen. Und sich übergeben ist wie gähnen. Wenn einer damit anfängt, dann muss man einfach mitmachen.« (DMR, S. 12) Ausgehend von dieser strikten Ablehnung ist nicht nachzuvollziehen, warum Dummikus selbst eine detaillierte Zeichnung dieses Vorgangs (vgl. DMR, S. 12) in seinem Tagebuch unterbringen sollte – sie passt schlicht nicht zur internen Fokalisierung der Textebene. Hier drückt sich eine Freude am Skandalösen aus, die eindeutig auf die Unterhaltung des jungen Publikums durch einen Tabubruch abzielt, der sonstigen Charakterisierung des Protagonisten aber zuwiderläuft. Kurz zusammengefasst: Bild- und Textebene unterscheiden sich erkennbar in ihrer Fokalisierung. Dieser Widerspruch ließe sich nur über die Existenz einer/s nicht mit dem Protagonisten identischen IllustratorIn erklären – eine solche Instanz ist für die Textsorte des Tagebuchs allerdings nicht vorgesehen.

Ähnliche Divergenzen zwischen Bild- und Textebene lassen sich auch mit Blick auf die inhaltliche Schwerpunktsetzung bzw. den aufgerufenen Diskurs erkennen. Die Textebene erzählt in typischer Kinderbuchmanier davon, wie es dem Protagonisten, obwohl er viele der notwendigen Eigenschaften nicht mitbringt, dennoch gelingt, unerwartet zum Helden zu werden. Diese Geschichte, in der Mut, Entschlossenheit und Glück über körperliche Kraft triumphieren, ist in ihrer Tiefenstruktur überzeitlich und unabhängig vom historischen Setting des Comic-Buchs. Die ergänzende Bildebene ist dagegen ausdrücklich darum bemüht, das Erzählte exotisch und skandalös wirken zu lassen, sie legt viel Wert auf Fäkalhumor und – ironisch gebrochene – Darstellung von Brutalität.

Recht schlüssig lässt sich diese inhomogene Gestaltung deuten, wenn man Ewers' Konzept der mehrfachadressierten und doppelsinnigen Kinderliteratur heranzieht

¹ Wie gängig diese Sitte in Rom tatsächlich war, ist in der Forschung umstritten: Es gibt eine entspre-

chende Darstellung von Seneca, die allerdings in eine allgemeine Kritik der Maßlosigkeit eingebettet ist.

(vgl. Ewers 2012, S. 62–66). Das *Tagebuch des Dummikus* enthält eine Reihe von Ironiesignalen, die für kindliche LeserInnen aufgrund ihres noch eingeschränkten Weltwissens eben nicht ohne Weiteres zu deuten sind, sondern die sich erkennbar an erwachsene MitleserInnen bzw. LiteraturvermittlerInnen wenden. Dazu gehören sprechende Namen, wie der des inzwischen fettleibigen Kampfkunstlehrers des Protagonisten, Wanstus, oder der von Dummikus' Vater, Gluteus Maximus, der nach der Bezeichnung eines Gesäßmuskels benannt wurde. In die gleiche Kategorie einzuordnen sind die Schlussbemerkungen des Romans: Das *Tagebuch* endet damit, dass sich die Mutter des Protagonisten – wieder einmal – über ungünstige Prophezeiungen ereifert. Dummikus kommentiert:

Mama [kam, I.H.] heulend herbeigelaufen [...]. »Mein Priester hat eine große Tragödie vorhergesagt. Sie wird sich nächstes Jahr an den Iden des März abspielen.« Nur die Götter wissen, warum sie sich so aufregt. Bis zu den Iden des März ist es noch eine halbe Ewigkeit, also bin ich mir ziemlich sicher, dass sich die Tragödie bis dahin von selbst erledigt hat. Merkt euch meine Worte. Keine Angst vor den Iden des März ... (DMR, S. 183 f.)

Für erwachsene LeserInnen ist hier die Anspielung auf die Ermordung Caesars im Folgejahr deutlich zu erkennen, ebenso wie bereits vorher die Parallelen zu diesem historischen Ereignis in der spiegelbildlich dazu, allerdings mit anderem Ausgang entworfenen Verschwörungshandlung. Damit entsteht für historisch informierte RezipientInnen eine unterhaltsame Geschichtssatire, die historisch Fremdes unterhaltsam überspitzt aufgreift. Diese Rezeptionswirkung kann bei kindlichen LeserInnen nicht eintreten, solange ihnen das Wissen über die historischen Referenzpunkte fehlt. Lässt man dieses außen vor, so entwickelt sich ein recht gewöhnlicher Kinderkrimi, ergänzt um einige bewusst inszenierte Schock-Effekte, wie etwa die – visuell unterstützte – Information, dass Urin in der Antike als Reinigungsmittel eingesetzt wurde (vgl. DMR, S. 35). Es bilden sich also je nach Wissenshorizont der Lesenden zwei unterschiedliche Diskurse: Während die Erwachsenen mit einer ungewöhnlichen Sichtweise auf sattem Bekanntes unterhalten werden, sollen sich die Kinder hauptsächlich auf der visuellen Ebene über weitgehend dekontextualisierte Tabubrüche und groteske Überzeichnungen amüsieren. Dabei dürfte nur für informierte erwachsene LeserInnen weitgehend klar sein, welche Anteile der Erzählung als fiktional und welche als faktual einzuordnen sind: Der Text als solcher gibt keine Hinweise dazu, die Zuordnung kann nur auf Basis von textexternem Wissen vorgenommen werden.

Heiko Wolz / Lisa Hänsch: *Albert Zweisteins Zeitkanone. Bei den Römern* (2015)

Auch *Albert Zweisteins Zeitkanone* ist als Tagebuch bzw. Forscherjournal gestaltet, bei dem die einzelnen Kapitel Zeitangaben als Überschrift tragen. Da eine Zeitreisehandlung erzählt wird, sind diese Angaben allerdings wesentlich weniger konsistent als bei Collins. Zumeist sind nur Wochentage angegeben (z.B. Wolz/Hänsch 2015 [im Folgenden AZZ], S. 7), es kommt aber auch einmal zum »Keine-Ahnung-Tag« (AZZ, S. 118) genauso wie zu exakten Daten, etwa »29. Juli 48 v. Chr.« (AZZ, S. 126). Diese inkonsistente Bezeichnungsweise fungiert als Faktualisierungsstrategie, da sie aus der Sicht des wegen eines Defekts an seiner Zeitmaschine durch die Antike irrenden Protagonisten besonders plausibel erscheint. Erzählinstanz ist auch hier ein heterodiegetischer Ich-Erzähler,

der hochintelligente, aber nicht immer besonders geschickte Albert, der mit seiner selbstgebauten Zeitmaschine im Jahr 49 v. Chr. strandet. Beim Versuch, in seine eigene Zeit zurückzukehren, begleitet er eher zufällig die Karriere Caesars bis hin zu dessen Ermordung; der Roman endet mit einem Sprung Alberts ins Mittelalter.

Auch bei Wolz/Hänsch findet eine handschriftenähnliche Schrifttype Verwendung, auch hier sind vereinzelt Tintenfleckenabbildungen zu finden (z. B. AZZ, S. 46, S. 54 f., S. 80). Die Zeichnungen sind heterogen wie bei Collins: Es gibt informatorische Skizzen, z. B. zu den verschiedenen Badebecken in einer Therme (vgl. AZZ, S. 44) oder zu den römischen Göttern (vgl. AZZ, S. 100–103), dazu einige Landkarten (z. B. AZZ, S. 20, S. 121) und Illustrationen zu Handlungssequenzen (z. B. AZZ, S. 114). Anders als bei Collins beinhaltet *Albert Zweisteins Zeitkanone* auch Bildelemente, die die Handlung tatsächlich erweitern, z. B. eine Zeichnung des Vaters, der sagt »Alberts Versicherung kostet mich im

Monat 500 € ... und sie ist jeden Cent wert!« (AZZ, S. 13). Sie ist auf dem Rand der Seite untergebracht, die im Fließtext berichtet, wie Albert beim ersten Zeitsprung in die Antike mit seiner Zeitkapsel versehentlich einen Pferdewagen zerstört. Als der Wagenbesitzer Albert konfrontiert, erklärt dieser »Ich habe ihm gleich gesagt, dass sie sich keinen Kopf [...] machen sollen. Meine Eltern sind gut versichert. Papa ist das sehr wichtig.« (Ebd.) Die Randzeichnung greift dies auf, geht aber darüber hinaus, indem sie durch die zweite Hälfte des Kommentars – »und sie ist jeden Cent wert« – andeutet, dass der Zwischenfall mit dem Pferdewagen nicht Alberts erster Unfall war. Dieses Beispiel zeigt zudem, dass auch bei Wolz/Hänsch die Bildebene die interne Fokalisierung der Textebene überschreitet und insofern wie bei Collins eine Schere zwischen Bildebene und Textformat entsteht. Im Fall von Wolz/Hänsch hat dies aber weniger verwirrende Auswirkungen, da der Gesamttext einen anderen Authentizitätsanspruch formuliert als *Das Tagebuch des Dummius*: Anders als bei Collins finden sich hier eindeutige Fiktionalitätssignale, die auch für kindliche LeserInnen deutlich machen, dass es sich um eine ausgedachte Geschichte handelt. Im fortgeschrittenen Grundschulalter dürfte den meisten Kindern bewusst sein, dass Zeitreisen nicht möglich sind. Auch Alberts Begleiter, die Ratte Max Punk, ist erkennbar fiktional übersteigert: Sie trägt stets ihr »Rat-Pack« mit sich, einen hochtechnisierten Überlebensrucksack, mit dem sich fast alle Probleme lösen lassen (z. B. AZZ, S. 10).

Vor diesem Hintergrund eines offensichtlichen Fiktionalitätsstatus des Gesamttexts entsteht allerdings ein anderes Rezeptionsproblem für die kindlichen LeserInnen: Für informierte Erwachsene gut zu erkennen sind in dem Comicroman eine ganze Reihe an Textelementen integriert, die valide historische Informationen enthalten, wie z. B. eine Übersicht zu verschiedenen Gladiatorenereignissen (vgl. AZZ, S. 48), die Darstellung der römischen Götter (vgl. AZZ, S. 100–103) oder ein Lageplan der Gebäude auf dem Forum Romanum (vgl. AZZ, S. 108 f.). Auch die Narration im Schrifttext über den Aufstieg Caesars basiert im Wesentlichen auf historischen Daten. Durch den eindeutig als Fiktion markierten Erzählrahmen der Zeitreise ist für junge LeserInnen allerdings kaum noch zu beurteilen, welche der auf der Vergangenheitsebene angesiedelten Elemente faktualen Status beanspruchen können und welche nicht: Landkarten, Figurenübersichten und Ähnliches werden in kinderliterarischen Texten gerade auch dann angeboten, wenn unstrittig fiktionale Entwürfe fiktiver Welten vorliegen. In diesen Fällen geschieht das, weil eben kein Rückgriff auf textexterne Wissensinhalte möglich ist. Dass bei Wolz/Hänsch

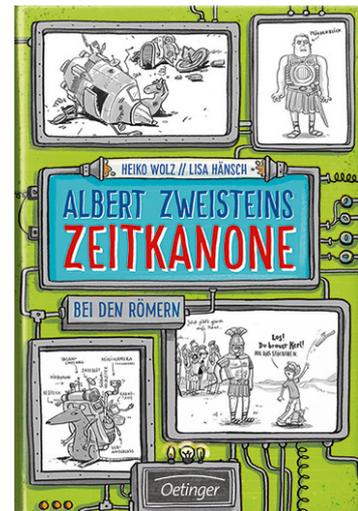


Abb. 2
Buchcover zu
Albert Zweisteins
Zeitkanone.
Bei den Römern
(2015). Quelle:
Verlag Friedrich
Oetinger, Ham-
burg

hier dagegen auf diese Weise nebenbei faktuale Wissensbestände etabliert werden sollen, ist für wenig erfahrene LeserInnen kaum zu erkennen. Wo innerhalb des Comic-Romans die Trennlinie zwischen fiktionalen und faktualen Inhalten verläuft, ist auch in diesem Comic-Buch nirgends explizit markiert.

Frank Schwieger/Ramona Wultschner: *Ich, Caesar, und die Bande vom Kapitol. Live aus dem alten Rom* (2018)

Ich, Caesar und die Bande vom Kapitol weist eine grundsätzlich andere Struktur auf als die beiden anderen Comicbücher. Das Buch präsentiert sich als eine von Julius Caesar in der Unterwelt editierte Zusammenstellung von authentisch römischen Lebensberichten:

Viele [Menschen deiner Zeit, I.H.] scheinen gar nichts zu wissen, und wenn, dann nur totalen Unsinn [...]. [...] Das kann so nicht weitergehen, hab ich mir eines Tages gedacht. [...] Also habe ich ein paar Römer zusammengerufen und ihnen befohlen (befehlen kann ich gut!), ihre Geschichten aufzuschreiben. Natürlich auf Latein. Die Schreiftafeln hat Pluto besorgt, der Gott der Unterwelt. Er war ganz froh darüber, dass wir etwas Sinnvolles zu tun hatten [...]. Der Götterbote Merkur hat unsere Tafeln dann nach oben gebracht. (Schwieger/Wultscher 2018, S. 5)



Die anschließende Darstellung folgt dem Format eines ›Freundebooks‹: Zu Beginn steht jeweils eine grafisch aufwendig gestaltete Doppelseite mit der Überschrift »Das bin ich«, die jeweils ein identisches, aber unterschiedlich gefülltes Schreibformular mit den Kategorien »Meine Familie ist einzigartig, weil«, »Mein Lieblingsort ist«, »Darauf bin ich richtig stolz«, »Das ist mir ziemlich peinlich« und »Das mache ich am liebsten« (z. B. Schwieger/Wultscher 2018 [im Folgenden CBK], S. 10f.) enthält, dazu zwei gezeichnete Fotografien und mehrere kleine Skizzen. Die Schrifttype ist hier handschriftenähnlich. Auf diese Doppelseite folgt immer ein mehrseitiges Schrifttext-Kapitel unter der Überschrift »Das ist meine Geschichte«, in dem aus der Ich-Perspektive, intern fokalisiert aus der Sicht der entsprechenden Figur, ein Ereignis der römischen Geschichte erzählt wird. Verwendung findet hier eine gängige Druck-Schrifttype. Am Ende steht eine nullfokalierte Einzelseite, die – wiederum grafisch aufwendig gestaltet – diverse Sachinformationen zur römischen Geschichte aufbereitet, z. B. in Sammelkarten-Darstellung römische Götter (vgl. CBK, S. 32), als Zusammenstellung von Zetteln auf einer Pinnwand die Stationen des Aufstiegs Caesars zur Macht (vgl. CBK, S. 69) oder in Form eines Schaubilds eine Erklärung für die Entstehung von Vulkanausbrüchen (vgl. CBK, S. 184). Beendet wird das Buch mit einem achtseitigen Quiz. Auch in *Ich, Caesar und die Bande vom Kapitol* liegen damit unterschiedliche Fokalisierungen vor, die entsprechenden Passagen sind aber räumlich getrennt voneinander, die Anordnung folgt einer transparenten Struktur. Wie bei *Albert Zweisteins Zeitkanone* liegt mit der Idee einer Herausgeberschaft Caesars aus dem Jenseits heraus eine eindeutig fiktional kodierte Grundstruktur vor. Diese Konzeption geht allerdings im Vorgang der Lektüre eher verloren – sie ist lediglich im einseitigen Vorwort (vgl. CBK, S. 5) dargestellt und hat für die weiteren Kapitel keine Konsequenzen; die Informationsseiten sowie das Quiz am Ende erklären sich aus diesem Entwurf heraus nicht und stehen eher in Widerspruch dazu.

Abb. 3
Buchcover zu *Ich, Caesar, und die Bande vom Kapitol. Live aus dem alten Rom* (2018).
Quelle: dtv Verlag, München

Vom Vorwort abgesehen treten in *Ich, Caesar und die Bande vom Kapitol* Faktualisierungsstrategien prominent hervor: Die jeweils einführenden Freundebuch-Seiten erheben wie bei Collins den Anspruch von Personen-, Ereignis- und in gewisser Weise auch von Quellenauthentizität, da die wenigsten jungen LeserInnen sich darüber im Klaren sein dürften, dass die ihnen aus dem Alltag bekannten Freundebücher als Medium historisch deutlich jünger sind. Inhalte solcher Alben sind explizit faktual, indem sie sich in ihrer Absicht, an bestimmte Personen zu erinnern, quasi-dokumentarisch auf eine außerliterarische Realität beziehen. Den Faktualitätsanspruch unterstreichen ebenso die Informationsseiten am Ende der einzelnen Abschnitte: Es handelt sich dabei um Arrangements, die junge LeserInnen aus Schulbüchern oder Wissensmagazinen kennen und die offensichtlich informatorischen Charakter demonstrieren. Als Gesamttext zeigt sich das Comic-Buch allerdings wenig kohärent: Nimmt man die Quellenfiktion ernst, so stellt sich beispielsweise die Frage, warum der Text auf Deutsch und nicht wie im Vorwort angekündigt auf Latein vorliegt. Im Vorwort angekündigt sind zudem nur die Schrifttext-Anteile mit der persönlichen Geschichte der Figuren. Damit bleibt innerhalb der Fiktion unklar, wer als UrheberIn der nullfokalisierten Informationsseiten und des Quiz anzusetzen ist. Auch in Bezug auf einzelne Personenkapitel ergeben sich teils logische Brüche: So ist etwa für den Jungen Servius, der als Prototyp für einen Römer aus der Zeit des Frühchristentums steht, unter »Das ist mir ziemlich peinlich« angegeben, dass er »weder lesen noch schreiben [kann]« (CBK, S. 159) – wie es in diesem Zusammenhang zum Ausfüllen der Freundebuch-Seiten kommt bzw. in welchem Medium der Junge seine ausführliche Geschichte erzählt, wird nicht thematisiert.

Durch die prominenten Faktualitätssignale ist allerdings davon auszugehen, dass wenig erfahrene junge LeserInnen solche Brüche eher übersehen und den Text insgesamt als faktuale Darstellung einordnen. Da Schwieger sich eng an historischen Fakten orientiert, ist diese Lesart auch weitgehend angemessen, einzuwenden wäre hier höchstens, dass nur einige der Kapitel Ereignisauthentizität beanspruchen können, während bei anderen recht ausführlich Begleithandlungen entworfen werden, um Ereignisse aus einer bestimmten Perspektive darstellen zu können und vermutlich auch, um auf eine ausgewogene Anzahl von Kapiteln mit weiblichen Protagonistinnen zu kommen.

Resümee

Die drei Beispiele zeigen, dass die populäre Annahme, Bildelemente vergrößerten die Textverständlichkeit insbesondere für junge LeserInnen, auf multimodale Texte, in denen die Bildelemente eine prominente eigenständige Narrationsebene bilden, nur im Ausnahmefall zutrifft. Auch hier kann die Bildebene die Aussage der Schrifttextebene unterstützen, wie dies bei Schwieger/Wultscher im Großen und Ganzen der Fall ist. Häufiger jedoch kommt es zu Divergenzen zwischen Bild- und Schrifttextebene, die sich nur unter Zuhilfenahme von textexternen Wissensbeständen auflösen und deuten lassen. Es gelingt zwar durchaus, durch die Hybridisierung eine hohe Textattraktivität herbeizuführen, allerdings geht dies in den ersten beiden untersuchten Beispielen zu Lasten der Verständlichkeit für junge LeserInnen: Die Mischung aus Fakt und Fiktion in Bild und Schrift, die zudem mit wechselnden Fokalisierungen und einer Auflösung bekannter Textmuster einhergeht, macht eine Orientierung sehr schwierig. Ein Zuwachs an gesichertem kulturellem Wissen, das über das zufällige Bemerkens einiger Fun-Facts hinausgeht, ist hier eher nicht zu erwarten.

Primärliteratur

- Collins, Tim (2014): Das Tagebuch des Dummikus Maximus im alten Rom. Doof zu sein war noch nie einfach. A. d. Engl. von Carolin Müller. 2. Aufl. München: cbj. [Engl. EA 2013]
- Funck, Anne / Hojer, Sabine (2018): Das alte Rom. Weltmacht der Antike. Nürnberg: Tessloff (Was ist Was 55)
- Kienle, Dela / Bernhardt, Anne (2014): Altes Rom. Ravensburg: Ravensburger (Wieso? Weshalb? Warum? ProfiWissen 9)
- Kinney, Jeff (2008 ff.): Gregs Tagebuch. Bd. 1–4 a. d. Engl. von Collin McMahon; Bd. 5–12 a. d. Engl. von Dietmar Schmidt. Köln: Baumhaus [Engl. EA 2007 ff.]
- Lenk, Fabian (2014): Caesar und die große Verschwörung. Ein Krimi aus dem alten Rom. Ravensburg: Ravensburger (Die Zeitdetektive 30)
- Nusch, Martin / Boning, Wigald (2011): Das alte Rom. Von Göttern und Gladiatoren. München: Deutschland Random House Audio (GEOLino extra Hör-Bibliothek)
- Pichon, Liz (2011 ff.): Tom Gates. Bd. 1–15. A. d. Engl. von Verena Kilchling. Köln: SchneiderBuch seit 2011 [Engl. EA 2011 ff.]
- Pierce, Lincoln (2010 ff.): Super Nick. Bd. 1–8. A. d. Engl. von Bettina Spangler. München: cbj [Engl. EA 2010]
- Pope Osborne, Mary / Pope Boyce Natalie (2007): Mit Anne und Philipp bei den Römern. A. d. Engl. von Sabine Rahn und Sonja Fiedler-Tesp. Bindlach: Loewe (Das magische Baumhaus mit Forscherhandbuch)
- Schwieger, Frank / Wultschner, Ramona (Ill.) (2018): Ich, Caesar, und die Bande vom Kapitol. Live aus dem alten Rom. 2. Aufl. München: dtv
- Wolz, Heiko / Hänsch, Lisa (Ill.) (2015): Albert Zweisteins Zeitkanone. Bei den Römern. Hamburg: Oetinger

Sekundärliteratur

- Abel, Julia / Klein, Christian (Hg.) (2016): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart
- Abraham, Ulf / Launer, Christoph (Hg.) (2002): Weltwissen erlesen. Literarisches Lernen im fächerverbindenden Unterricht. Baltmannsweiler (Diskussionsforum Deutsch 7)
- Blank, Juliane (2010): Alles ist zeigbar? Der Comic als Medium der Wissensvermittlung nach dem iconic turn. In: KulturPoetik 10, H. 2, S. 214–233
- Brand, Tilman von (2013): Kritische Kompetenz als Voraussetzung für historisches Lernen im Literaturunterricht. In: Dawidowski, Christian / Wrobel, Dieter (Hg.): Kritik und Kompetenz. Die Praxis des Literaturunterrichts im gesellschaftlichen Kontext. Baltmannsweiler, S. 147–160
- Bucher, Hans-Jürgen (2011): Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion. Theoretische und empirische Grundlagen einer systematischen Analyse der Multimodalität. In: Diekmannshenke, Hajo / Klemm, Michael / Stöckl, Hartmut (Hg.): Bildlinguistik. Theorie – Methoden – Fallbeispiele. Berlin, S. 123–156
- Burkard, Mirjam (2016): Jeff Kinney: Gregs Tagebuch. In: Spinner, Kaspar H. / Standke, Jan (Hg.): Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschunterricht. Textvorschläge – Didaktik – Methodik. Paderborn, S. 202–206
- Dolle-Weinkauff, Bernd (2012): Comic, Manga und Graphic Novel für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Grundlagen – Gattungen – Medien – Lesesozialisation und Didaktik. Baltmannsweiler, S. 307–332

- Ewers, Hans-Heino (2012): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung.* 2. überarb. u. erw. Auflage. Paderborn
- Grünwald, Dietrich (2012): Comic. In: Kliewer, Heinz-Jürgen/Pohl, Inge (Hg.): *Lexikon Deutschdidaktik.* Bd. 1: A-L. Baltmannsweiler, S. 61–65
- Klug, Nina-Maria (2017): Multimodale Text- und Diskursanalyse. In: *Der Deutschunterricht* 69, H. 6, S. 73–85
- Kysela-Schiemer, Gerda (2016): Sachcomics. Bildung, Wissen und Information durch Bilder. In: *ide* 40, H. 1, S. 50–58
- Marci-Boehncke, Gudrun (2013): Medienverbund und Medienpraxis im Literaturunterricht. In: Frederking, Volker/Krommer, Axel/Meier, Christel (Hg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts.* Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik. 2. Neubearb. u. erw. Aufl. Hohengehren, S. 501–522
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (mpfs) (Hg.) (2017): *KIM-Studie 2016. Kindheit, Internet, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13-Jähriger.* Stuttgart. <https://www.mpfs.de/studien/kim-studie/2016/> [Zugriff: 27.02.2019]
- Mirzoeff, Nicolas (Hg.) (1998): *The Visual Culture Reader.* London/New York
- Mirzoeff, Nicolas (1999): *An Introduction to Visual Culture.* London/New York
- Mitchell, W.J.T. (2008): *Bildtheorie.* Frankfurt/M.
- Rosebrock, Cornelia (2017): Sachtex-te, literarische Texte: Zwei Lesehaltungen. In: *Der Deutschunterricht* 69, H. 3, S. 2–9
- Stöckl, Hartmut (2010 a): Transkodierung und Metamorphose. Neue/Alte Aufgaben für eine medien- und kulturwissenschaftlich ausgerichtete Linguistik und Literaturwissenschaft. In: Stöckl, Hartmut (Hg.): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton.* Heidelberg, S. 1–17
- Stöckl, Hartmut (2010 b): Textsortenentwicklung und Textverstehen als Metamorphosen. Am Beispiel der Werbung. In: Stöckl, Hartmut (Hg.): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton.* Heidelberg, S. 145–172
- Stöckl, Hartmut (2010 c): Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorie – Methoden – Fallbeispiele.* Berlin, S. 45–70

Kurzvita

Ines Heiser, Dr., ist Privatdozentin am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg und Mitherausgeberin der Zeitschrift *Deutsch. Unterrichtspraxis für die Jahrgänge 5–10*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: allgemeine Literaturdidaktik, Rezeption antiker und mittelalterlicher Stoffe in der Gegenwartsliteratur.