

**JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF**

HERAUSGEGEBEN VON GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN,
CAROLINE ROEDER, MICHAEL STAIGER, INGRID TOMKOWIAK

2019

**FAKT, FAKE
UND FIKTION**

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATUR- FORSCHUNG | GKJF

2019

**HERAUSGEGEBEN VON GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN,
CAROLINE ROEDER, MICHAEL STAIGER, INGRID TOMKOWIAK**

für die Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung in Deutschland
und der deutschsprachigen Schweiz, in Zusammenarbeit mit der Österreichischen
Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung

GKJF  **GESELLSCHAFT FÜR
KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG**

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

HerausgeberInnen:

Gabriele von Glasenapp, Universität zu Köln
Emer O'Sullivan, Leuphana Universität Lüneburg
Caroline Roeder, PH Ludwigsburg
Michael Staiger, Universität zu Köln
Ingrid Tomkowiak, Universität Zürich

Redaktion:

Beiträge: Emer O'Sullivan | Caroline Roeder | Michael Staiger
Rezensionen: Gabriele von Glasenapp | Ingrid Tomkowiak
unter Mitarbeit von Agnes Blümer, Lena Hoffmann und
Oxane Leingang

ISSN 2568-4477

ISBN 978-3-9821241-0-0

DOI 10.23795/JahrbuchGKJF2019-gesamt

© 2019 Gesellschaft für Kinder- und
Jugendliteraturforschung | GKJF

Alle Rechte vorbehalten

Grafisches Konzept & Gestaltung:

© berndt & fischer, berlin GbR

Schrift: TheSans + TheAntiqua von LucasFonts



Dieses Jahrbuch ist lizenziert unter
der Creative-Commons-Lizenz

CC BY-NC 4.0. Diese Lizenz erlaubt es, den Inhalt/das Werk in
jedwedem Format oder Medium zu vervielfältigen und weiterzu-
verbreiten. Folgende Bedingungen sind weiter zu beachten:
Der Name der Autorin oder des Autors, der Rechteinhaberin oder
des Rechteinhabers muss genannt und es muss ein Link zur
Lizenz eingefügt werden. Sie dürfen das Werk nicht für kommer-
zielle Zwecke verwenden. Weitere Informationen unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer Review: Eingereichte Manuskripte werden einer
anonymen Begutachtung unterzogen. Angenommene
Beiträge werden frei zugänglich veröffentlicht, ohne
dass Bearbeitungsgebühren anfallen.

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats:

Dr. Ada Bieber, Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Julia Benner, Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Nina Christensen, Aarhus University
Prof. Dr. Ute Dettmar, Goethe-Universität Frankfurt/M.
Prof. Dr. Carsten Gansel, Justus-Liebig-Universität Gießen
Ass. Prof. Dr. Vanessa Joosen, University of Antwerp
Prof. Dr. Petra Josting, Universität Bielefeld
Prof. Dr. Heinrich Kaulen, Philipps-Universität Marburg
Dr. Gillian Lathey, University of Roehampton
Dr. Heidi Lexe, Universität Wien/STUBE
Prof. Dr. Helma van Lierop-Debrauwer, Tilburg University
Hon.-Prof. Dr. Maria Linsmann, Universität zu Köln
PD Dr. Christine Lötscher, Europa-Universität Viadrina,
Frankfurt (Oder)/Universität Zürich
PD Dr. Mareile Oetken, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Ass. Prof. Dr. Melek Ortabasi, Simon Fraser University, Burnaby
Ass. Prof. Dr. Julie Pfeiffer, Hollins University
Dr. Christiane Raabe, Internationale Jugendbibliothek München
Prof. Dr. Susanne Riegler, Universität Leipzig
Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Rußegger, Alpen-Adria-Universität
Klagenfurt
Dr. Sebastian Schmideler, Universität Leipzig
Univ.-Doz. Dr. Ernst Seibert, Universität Wien
PD Dr. Elisabeth Stuck, Université de Fribourg
Hon.-Prof. Dr. Gerd Taube, Goethe-Universität Frankfurt/M.
Prof. Dr. Gina Weinkauff, Freie Universität Berlin
Ass. Prof. Dr. Lies Wesseling, Maastricht University

Inhalt

6 EDITORIAL (deutsch)

10 EDITORIAL (english)

13 BEITRÄGE

THEMA: FAKT, FAKE UND FIKTION

14 Nikola von Merveldt:

Fiktionalität des Faktischen

Theoretische Überlegungen zum
Kinder- und Jugendsachbuch

Fictionality of the Factual

Reflections on the Poetics of Non-Fiction
for Young Readers

27 Sandra Siewert:

»Wir schlafen auf dem Feld.

Dort ist es bitterkalt.«

Emotionale Zugänge zur außersprachlichen
Wirklichkeit in Folge faktualen und
fiktionalen Erzählens im Sachbilderbuch

»We Sleep in the Field. It is Bitterly Cold There.«

Emotional Approaches to Extralinguistic Reality
as a Result of Factual and Fictional Narration in
Nonfiction Picturebooks

39 Ines Heiser:

Unterhaltsam und/oder unverständlich?

Fiktionalisierungs- und Faktualisierungs-
strategien in Comic-Büchern zur Antike

Entertaining and/or Incomprehensible?

Fictionalisation and Factualisation Strategies
in Comic Books about Ancient Rome

51 Farriba Schulz:

Figures of Memory

Das Tagebuch der Anne Frank zwischen
Text und Bild, Wort und Symbol

Figures of Memory

Anne Frank's Diary between
Text and Image, Word and Symbol

63 Agnes Bidmon:

Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion

Formen und Funktionen dokufiktionalen
Erzählens in Jugendbüchern von Dirk

Reinhardt: *Edelweißpiraten* und *Train Kids*

Historical Tales between Fact and Fiction

Forms and Functions of Docufictional Narration
in the Young Adult Novels *Edelweißpiraten* and
Train Kids by Dirk Reinhardt

78 Nadine Bieker:

Alles Fake, reine Konstruktion. Oder?

Narrativierte Unsicherheit in Tamara Bachs
Marienbilder

It's All a Fake, Pure Construction. Or is it?

Narrative Uncertainty in Tamara Bach's *Marienbilder*

91 Aleta-Amirée von Holzen:

If They Only Knew

Die Doppelidentität maskierter Superhelden
zwischen Täuschung und Authentizität

If They Only Knew

The Masked Hero's Double Identity between
Deception and Authenticity

BEITRÄGE AUS GESCHICHTE
UND THEORIE

- 105 Ben Wilhelmy:**
**»Iz an Freuenschuh!
An mirobelli Freuenschuh!«**
Die fiktive Sprache in Carson Ellis' *Du Iz Tak?*
als Feld der Polyvalenz und Prüfstein der
Bilderbuchübersetzung
»Iz an Freuenschuh! An mirobelli Freuenschuh!«
The Fictional Language in Carson Ellis's *Du Iz Tak?*
as a Field of Polyvalence and a Touchstone of
Picturebook Translation
- 120 Sebastian Schmideler:**
**»Werke, die sich als Geschenke für
die Jugend ganz besonders eignen«**
Die Kinder- und Jugendbücher der Berliner
Verlagsbuchhandlung Carl Friedrich Amelang
in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts
»Books Particularly Suitable as Gifts for the Young«
Books for Children and Youths by the Berlin
Publishing House Carl Friedrich Amelang in the
Early Nineteenth Century
- 133 Patricia Anne Simpson:**
Colonising the Play World
Texts, Toys and Colonial Fantasies in
German Children's Stories around 1900
- 145 Julia Benner | Anika Ullmann:**
Doing Age
Von der Relevanz der *Age Studies*
für die Kinderliteraturforschung
Doing Age
On the Relevance of *Age Studies* for
Children's Literature Studies
- 160 REZENSIONEN**

Editorial

Seit Donald Trump den Mikroblogging-Dienst *Twitter* zum zentralen Kommunikationsmedium seiner Politik gemacht hat, ist viel von *fake news* und *alternativen Fakten* die Rede. Ob wir heute wirklich in einem *postfaktischen Zeitalter* leben, sei dahingestellt, es besteht jedoch kein Zweifel darüber, dass die Aushandlungsprozesse um Fakten und Fiktionen in der medialen Öffentlichkeit eine neue Stufe der Inszenierung und Stilisierung erreicht haben.

Für die Literatur zeichnet sich ein anderes Bild: Fiktionale Texte definieren sich ja gerade dadurch, dass sie keinen Anspruch darauf erheben, an der außersprachlichen Wirklichkeit überprüfbar zu sein. Samuel Taylor Coleridge formulierte bereits 1817, dass »willing suspension of disbelief« (die willentliche Aussetzung von Ungläubigkeit) die Voraussetzung für die Lektüre und das Verstehen eines literarischen Textes darstelle. Doch wie gestaltet sich der Fiktionsvertrag zwischen AutorIn und LeserIn, wenn die *histoire* einer Erzählung beispielsweise explizite oder implizite Unwahrheiten enthält und/oder auf der Ebene des *discours* eine unzuverlässige Erzählinstanz vorhanden ist? Wie gehen RezipientInnen mit literarischen und medialen Täuschungen oder Lügen um?

Die Frage nach der Relation zwischen Fakt und Fiktion stellt sich aber auch für das Sachbuch: Jeder Blick auf die Welt und ihre Dinge ist selektiv und perspektiviert. Wo befinden sich die Grenzen zwischen Wahrheit und Erfindung, zwischen Faktuellem und Fiktionalem? Wie weit dürfen die Reduktion von Komplexität und das Narrative im Kindersachbuch gehen, bevor aus der Vereinfachung und der Erzählung eine Verzerrung, eine Täuschung wird?

Die sieben auf den Themenschwerpunkt »Fakt, Fake und Fiktion« bezogenen Beiträge des dritten Jahrgangs des *Jahrbuchs der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* nehmen die vielfältigen Implikationen des Themenkomplexes sowohl aus theoretischer wie gegenstandsorientierter Perspektive in den Blick und greifen ihn in seinen unterschiedlichen medialen Gestaltungsformen auf. So geht es in den Analysen um Beispiele aus dem Bereich Kinder- und Jugendsachbuch, Sachbilderbuch, Tagebuch, Comic und Jugendroman.

Entsprechend der Konzeption des Jahrbuchs stehen über das Schwerpunktthema »Fakt, Fake und Fiktion« hinaus grundlegende kinder- und jugendmediale Fragestellungen aus historischer wie theoretischer Perspektive im Fokus. Vier Beiträge stellen aktuelle Forschungen, Forschungszugänge und -perspektiven vor.

Rezensionen zur Fachliteratur schließen sich den Beiträgen an. Insgesamt konnten, dank der großen Beteiligung der Mitglieder der GKJF, über dreißig Titel gesichtet und besprochen werden.

Zum Inhalt

Den thematischen Teil des diesjährigen *Jahrbuchs* eröffnen Beiträge zur Fiktionalität des Sach(bilder)buchs, zunächst der Aufsatz von Nikola von Merveldt, die sich in ihren Überlegungen zur Poetik des Kinder- und Jugendsachbuchs besonders den hybriden Formen widmet und auf der Basis aktueller narratologischer Forschung und Theorie zur Fiktionalität eine Typologie verschiedener Variationen der *Fiktionalität des Faktischen* und der *Faktualität des Fiktionalen* in aktuellen Sachbilderbüchern für junge LeserInnen entwickelt. Sandra Siewert fokussiert emotionale Zugänge zur außersprachlichen Wirklichkeit infolge fiktionalen Erzählens im Sachbilderbuch, wobei sie an einem Beispiel die These ausarbeitet, dass durch die Integration von fiktionalen Erzählelementen

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.32

– wie Kinderfiguren – in faktuale Zusammenhänge sich bei den RezipientInnen Empathie und Verständnis für andere sowie ein verbesserter Zugang zur Wahrnehmung der außersprachlichen Realität herausbilden könne.

Auch historisch situierte Comics und Graphic Novels weisen Fiktionalisierungs- und Faktualisierungsstrategien auf. Mit der Frage »Unterhaltsam und/oder unverständlich?« nimmt Ines Heiser insbesondere das Verhältnis von Schrift- und Bilderzählung in diesen multimodalen Quellen in den Blick und formuliert eine Gegenthese zur allgemeinen Annahme, dass Bilder kindlichen LeserInnen das Verständnis des Gelesenen erleichtern. An drei Comics zur römischen Geschichte demonstriert sie, wie Bild- und Schriftebene sich unterscheiden bzw. die Bilderzählung eine ironische Interpretation der geschriebenen Erzählung nahelegt und dies die Komplexität des Verstehensprozesses erhöht. *Das Tagebuch der Anne Frank* wurde schon vielfach publiziert; Fariba Schulz setzt sich mit der 2017 zu diesem Stoff veröffentlichten Graphic Novel von Ari Folman und David Polonsky auseinander, die in einer Zeit erschien, in der Gedächtnistheorien ebenso wie die Ethik und Ästhetik des Erinnerns und Gedenkens bereits länger Gegenstand vielfältiger Debatten waren und neuere Zugänge der Re-Imagination medial und künstlerisch erprobt wurden. Indem die Künstler die Tagebucheinträge sowohl mit intermedialen Referenzen auf historisches Material als auch mit imaginativen Zugängen ins Graphische übersetzen, bewegen sie sich in Text und Bild, Wort und Symbol zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen. Der Beitrag erörtert das Potenzial dieser Graphic Novel als literaturgestützte Erinnerung innerhalb der *Holocaust Education*.

Mit den Formen und Funktionen des zeitgenössischen Trends »dokufiktionales Erzählen« beschäftigt sich Agnes Bidmon am Beispiel zweier Jugendromane von Dirk Reinhardt. Dabei versteht sie diesen Trend als reflektierten Umgang mit den Konzepten von Realität in einer virtuellen und digitalen Welt. Die Romane versuchten mit Strategien des Dokumentarischen wie solchen der Fiktionalität eine *reale Realität* zu rekonstruieren, um diese gleichzeitig als Konstrukt wahrnehmbar zu machen. Damit biete diese Form des Erzählens zwischen Unterhaltung und Information jungen LeserInnen die Möglichkeit, Medien- und Diskurskompetenzen zu entwickeln.

Nadine Bieker widmet sich in einem *close reading* der Autorin Tamara Bach und deren Roman *Marienbilder* (2014). Bereits der Plural im Titel und die Charakterisierung des Textes als »ein Roman in fünf Möglichkeiten« signalisiert die Konstruiertheit seines Plots. Bieker analysiert, wie die ontologische Unsicherheit, die den ganzen Roman durchziehe, narrativ hergestellt wird, und macht damit die spezifische Ästhetik dieses Texts erkennbar, dessen einziges Faktum darin bestehe, dass in der erzählten Welt, ganz wie in der realen, Schein vor Sein gehe und Fake über Fakt dominiere.

Maske und Geheimniswahrung bzw. -offenlegung sind im Feld von Fakt, Fake und Fiktion als Formen sozialer Interaktion anzusehen; Aleta-Amirée von Holzen diskutiert diese im Zusammenhang mit der Doppelidentität der Marvel-Comic-Superhelden Spiderman/Peter Parker und Nova/Rich Rider, wobei sie darlegt, dass Geschichten über maskierte Helden stets auch Identitätsfragen verhandeln, und diese zwischen Maskierung und Täuschung einerseits und Aufdeckung ihres Geheimnisses andererseits stehenden populären Figuren unter Bezug auf zentrale Identitätstheorien des späteren 20. Jahrhunderts interpretiert.

Eng mit der Thematik des Schwerpunkts verbunden ist der Gegenstand des komparatistischen Beitrags von Ben Wilhelmy, mit dem die Rubrik *Beiträge aus Geschichte und Theorie* eingeleitet wird. Es geht um die fiktive Sprache anthropomorphisierter Insekten in Carson Ellis' Bilderbuch *Du Iz Tak?* (2016), die, obgleich fiktiv, in den deutschen und niederländischen Ausgaben des Bilderbuchs Übertragungen erfuhr. Was für Autorin und Verleger wegen der strukturellen und phonetischen Bezüge zur natürlichen Sprache zum Erschließen der Insektensprache unverzichtbar schien, macht Wilhelmy als Krisenexperiment der Bilderbuchübersetzung (auch allgemein) lesbar, deren Herausforderungen er in seinem Beitrag insbesondere in Bezug auf Multimodalität und Polyvalenz detailliert und theoretisch fundiert auf den Grund geht, wobei es ihm gelingt aufzuzeigen, zu welchen Verschiebungen die primäre Adressierung an Kinder führen kann.

Buchgeschichtlich geht Sebastian Schmideler auf die Kinder- und Jugendbuchproduktion der Berliner Verlagsbuchhandlung Carl Friedrich Amelang im frühen 19. Jahrhundert ein, wobei er Strategien der Produktion und des Vertriebs, die Materialität von Büchern und deren Rezeption reflektiert. Dabei widmet er der Bedeutung von Illustrationen, bestimmten Buchstilen und AutorInnen besondere Aufmerksamkeit und zeigt schließlich, wie dieser Verlag die Tradition der Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts fortsetzte und durch neue Genres modernisierte.

Die Zeit um 1900 fokussiert der englischsprachige Beitrag dieser Ausgabe des *Jahrbuchs*, in dem Patricia Anne Simpson sich der in (pseudo-)kolonialen Gebieten angesiedelten deutschen Kinderliteratur jener Zeit zuwendet und diese im Rahmen einer Beispielanalyse einer kritischen Lektüre unterzieht: An einem Text über ein fiktives Dschungelabenteuer werden die Strategien aufgezeigt, mit denen das Kind in die koloniale Erfahrung und imperiale Ordnung einbezogen wird. So spiele die Darstellung deutscher Kindheit in kolonialer Umgebung eine Rolle bei der Konstruktion von Rassenidentitäten; Leseakte sowie Spiele und Spielsachen vermittelten eine weiß dominierte Rassenpädagogik. Insgesamt geht es Simpson um die Frage, wie deutsche Kinderliteratur um 1900 die nationale Identität als imperiale Erfahrung rekonfiguriert.

Die Charakterisierung literarischer Figuren und narrative Strukturen sind jeweils auch von Alterskonzepten geprägt, und diese spielen eine Rolle dabei, wie Kinderliteraturkritik und -forschung die RezipientInnen dieser spezifischen literarischen Kommunikation konstruieren und literarische Werke und ihre Botschaften bewerten. Schließlich weisen Julia Benner und Anika Ullmann auf die Relevanz der Forschungen in den *Age Studies* und den *Childhood Studies* für die Kinderliteraturforschung und ihre Theoriebildung hin, stellen ausgewählte Ansätze vor und plädieren für die Integration bestimmter Theorien und Denkfiguren aus diesem Umfeld in die Analyse von Kinderliteratur. In Anlehnung an Judith Butlers Überlegungen zur Performativität von Geschlecht fassen sie ihre Ausführungen unter dem Schlagwort *Doing Age* zusammen, zentral ist dabei, Alter als performative Identitätskategorie zu begreifen. Kinderliteratur fungiere in diesem Zusammenhang als Ort der Speicherung wie auch der Produktion sozial und kulturell sanktionierter Weisen, Kindheit (und andere Altersrollen) zu verrichten – eine Grundüberlegung, die Kinderliteraturforschung ihrerseits auch für die *Age Studies* und die *Childhood Studies* interessant machen könnte.

Um das vorliegende Jahrbuch realisieren zu können, bedurfte es einiger Hilfe und Unterstützung. An erster Stelle danken wir allen BeiträgerInnen sehr herzlich für die eingesandten Texte, mit denen das Jahrbuch bestückt werden durfte. Ebenso gilt unser besonderer Dank den Peer ReviewerInnen für die sorgfältige Prüfung und Kommentierung der Beiträge. Um die Rezensionen wieder in diesem Umfang und in dieser Güte vorlegen zu können, ist Agnes Blümer, Lena Hoffmann und Oxane Leingang zu danken. Ohne ihre sorgfältige und einsatzstarke Unterstützung wäre dies nicht möglich gewesen. Schließlich gilt unser herzlicher Dank Simone Fischer, die wieder ein zum Schwerpunktthema passendes Cover für das Jahrbuch entworfen hat und auch für die typographisch fein abgestimmte Gesamtgestaltung verantwortlich zeichnet.

Wir wünschen allen LeserInnen eine erkenntnisreiche und gute Lektüre. Wir freuen uns über Rückmeldungen hierzu und laden Sie herzlich ein, für künftige Jahrbücher eigene Beiträge einzureichen.

Köln, Lüneburg, Ludwigsburg, Zürich im Herbst 2019

GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O’SULLIVAN, CAROLINE ROEDER,

MICHAEL STAIGER, INGRID TOMKOWIAK

Editorial

Since Donald Trump made the microblogging service *Twitter* the central communication medium of his policies, there has been constant talk of »fake news« and »alternative facts.« Whether we actually live in a »post-truth age« today is an open question, but there is no doubt that playing with fact and fiction has reached a new level of staging and stylisation in the media.

The case is somewhat different for literature, as a fictional text is precisely defined by the feature that it does not claim to be verifiable in extralinguistic reality. Samuel Taylor Coleridge famously declared in 1817 that »a willing suspension of disbelief« was the prerequisite for reading and understanding a literary text. But what can the fictional contract between author and reader be, for example, if the *histoire* of a narrative contains explicit or implicit falsehoods, or an unreliable narrative instance exists on the level of the *discours*? How do recipients deal with literary and medial illusions and lies?

The question of the relation between fact and fiction is equally relevant for information books, as each view of the world and the things in it is selective and from a specific perspective. Where are the boundaries between truth and invention, between the factual and the fictional? How far can the reduction of complexity in information books for children go before the simplification becomes a distortion, a deception?

The seven articles on the focus theme »Fact, Fake and Fiction« in this third *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* address implications of the topic in its various medial forms from both a theoretical and material perspective. The analyses focus on examples from information books for children and young adults, diaries, comics and young adult novels.

Beyond the focus theme and in line with the concept of the *Yearbook*, fundamental theoretical and historical articles deal with questions of children's literature. In this edition, four articles present current research avenues and perspectives.

Content

The thematic section of this edition of the *Yearbook* opens with contributions on the fictionality of the information (picture) book, starting with Nikola von Merveldt's article on the poetics of nonfiction for children and young adults. Focussing especially on hybrid forms, and based on current narratological research, it develops a typology of different variations of the »fictionality of the factual« and the »factuality of the fictional« in current information books for young readers. Sandra Siewert focusses on emotional approaches to extralinguistic reality as a result of fictional narration in the information picturebook. She uses an example to develop the thesis that the integration of fictional narrative elements – such as child figures – into factual contexts increases empathy and understanding for others among young recipients, as well as expanding their perception of extralinguistic reality.

Historically situated comics and graphic novels also exhibit fictionalisation and factualisation strategies. With the question »Entertaining and/or Incomprehensible?«, Ines Heiser focusses in particular on the relationship between written and pictorial narrative in these multimodal books, and contests the general assumption that images make it easier for child readers to understand what they have read. Using three comic books on Roman history, she demonstrates how written and pictorial narratives differ, and how the pictorial narrative can be an ironic take on the written narrative, thus making the

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.33

task of decoding more challenging. *The Diary of Anne Frank* has been widely published in many different editions; Farriba Schulz engages with the graphic novel by Ari Folman and David Polonsky published in 2017, at a time in which memory theories, the ethics and aesthetics of remembrance had long been the subject of diverse debates, and new medial and artistic approaches to reimagination of the past were being tried out. By translating the diary entries into graphic form, both with intermedial references to historical material and with imaginative approaches, the artists move in text and image, word and symbol, between factual and fictional narrative. The article discusses the potential of this graphic novel as literature-supported memory within education about the Holocaust.

Agnes Bidmon explores the forms and functions of the contemporary trend of docu-fictional narration, focussing on two young adult novels by Dirk Reinhardt. She sees this trend as a reflected way of dealing with the concept of reality in a virtual and digital world. The novels try to reconstruct ›a real reality‹ by using documentary as well as fictional strategies while, at the same time, revealing it to be a construct. This form of narration between entertainment and information offers young readers the opportunity to develop their media and discourse competencies.

Nadine Bieker offers a close reading of the author Tamara Bach and her novel *Marienbilder* (2014). The plural in the title and the characterisation of the text as »a novel in five possibilities« signals the constructed nature of its plot. Bieker analyses how the ontological uncertainty that permeates the entire novel is achieved and reveals the specific aesthetics of the novel; its only ›fact‹ is that in the narrated world, just as in the ›real‹ world, appearance rather than being, and fake rather than fact, dominate.

The mask and the secret – either kept or revealed – can be seen as forms of social interaction in the field of fact, fake and fiction. Aleta-Amirée von Holzen discusses this in the context of the double identity of the Marvel Comic superheroes Spider-Man/Peter Parker and Nova/Rich Rider, arguing that stories about masked heroes tend to implicitly address matters of identity. She interprets these popular figures situated between masking and deception on the one hand and their secret being revealed on the other with reference to central identity theories of the later twentieth century.

The comparative contribution by Ben Wilhelmy, which introduces the section »History and Theory,« is also closely related to the focus theme. It addresses the fictitious language of anthropomorphised insects in Carson Ellis's picturebook *Du Iz Tak?* (2016), which, although invented, was translated into German and Dutch. The translations, which seemed inevitable to the author and publisher due to the structural and phonetic references to natural language, are regarded by Wilhelmy as a breaching experiment in picturebook translation. He explores the challenges analytically and theoretically, particularly with regard to intermodality and polyvalence, showing the translational shifts that are brought about by the notion of the single address in children's literature.

In an article on book history, Sebastian Schmideler examines the production of books for children and youths by the Berlin publishing house Carl Friedrich Amelang in the early nineteenth century, reflecting strategies of production and distribution, the materiality of books and their reception. He pays special attention to the importance of illus-

trations, certain book styles and authors, and finally shows how this publishing house continued the tradition of eighteenth-century children's literature, while modernising it with new genres.

The period around 1900 is the focus of the article in English by Patricia Anne Simpson, in which she turns her attention to German children's literature of the time, set in (pseudo)colonial territories. Her critical reading of a children's story about a fictitious jungle adventure reveals the strategies used to include the child in the colonial experience and the imperial order. The representation of German childhood in a colonial environment thus plays a role in the construction of racial identities. Acts of reading and scenes of instruction intersect with material objects to convey a pedagogy of race dominated by learned whiteness. The question that she addresses is: How does German children's fiction around 1900 reconfigure national identity as imperial experience?

The characterisation of literary figures and narrative structures are also shaped by age concepts, and these play a role in how children's literary criticism and research construct the recipients of this specific literary communication and evaluate literary works and their messages. In the final contribution, Julia Benner and Anika Ullmann point out the relevance of research in Age Studies and Childhood Studies for children's literature research and theory, present selected approaches and posit that findings in these areas should be integrated into the analysis of children's literature. Following Judith Butler's reflections on the performativity of gender, they summarise their remarks under the heading »Doing Age.« The key is to regard age as an identity category and a form of performativity. Children's literature, in this conceptualisation, is at the forefront as a repository for and discursive producer of socially and culturally sanctioned ways ›to do‹ childhood (and other age roles). This fundamental consideration could also make children's literature research interesting for Age Studies and Childhood Studies.

The current *Yearbook* would not have been possible without the help and support of many. Our thanks go, first of all, to all our contributors for their articles. We are also very grateful to the peer reviewers for carefully checking and commenting on contributions. Thanks go to Agnes Blümer, Lena Hoffmann and Oxane Leingang; their continued valuable support ensures the extent and quality of the book review section. And finally to Simone Fischer, whom we not only thank for the design, once again, of a cover fitting for the focus theme, but also for her fine-tuned typography and overall design.

We wish all *Yearbook* readers an inspiring and enjoyable read. We would be delighted to receive your feedback and encourage you to contribute to future issues of the *Yearbook* with articles of your own.

Köln, Lüneburg, Ludwigsburg, Zürich, Autumn 2019

GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN, CAROLINE ROEDER,
MICHAEL STAIGER, INGRID TOMKOWIAK

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF

2019

BEITRÄGE

Fiktionalität des Faktischen

Theoretische Überlegungen zum Kinder- und Jugendsachbuch

NIKOLA VON MERVELDT

Fictionality of the Factual

Reflections on the Poetics of Non-Fiction for Young Readers

Drawing on recent research in narratology and theories of fiction, this article proposes ways of productively looking at non-fiction for children beyond the fact-fiction divide. The key to a differentiated analytical toolkit is the semantic distinction between the real and fictional content on the one hand – the question of referentiality – and the pragmatic difference between factual and fictional ways of presenting it on the other hand – whether it lays a claim or not to referential truthfulness on the discursive level. These categories, analysed according to a three-step model developed by Nickel-Bacon, Groeben and Schreier (2000), allow for a nuanced description of the many hybrid forms of non-fiction, especially information picturebooks. This article will present a typology of different variations on the ›fictionality of the factual‹ and the ›factuality of the fictional‹ in current information books for young readers, and show that there is more fiction in non-fiction than is commonly assumed.

Am 1. April 1989 wird das Empire State Building von einem reichen Ölscheich gekauft, der es Stein für Stein, Stahlstrebe für Stahlstrebe, im Wüstensand wieder aufbauen lassen will. Der Schotte James Mac Killian reist von 1923–1925 in einem Heißluftballon um die Welt und berichtet davon. Und in den Fragmenten des Geographenvolks der Orbæ lassen sich versunkene Welten erahnen, die sich mutige Reisende erschlossen und dokumentiert haben. Irritiert mag man sich fragen, ob einem diese Fakten entgangen sind, oder ob David Macaulays *Unbuilding* (1980) *fake news* ist, Caroline Mac Killians *Journey of the Zephyr* (2010) eine Lüge und die beeindruckende Bildbandtrilogie von François Place, *Atlas des géographes d'Orbæ* (1996–2000), eine unverfrorene Fälschung. Oder sind alle drei ›einfach‹ Bilderbücher und somit ohnehin Fiktion, ja Kunst mit all den ihr zustehenden Freiheiten?

Diese Bücher verwirren, verwischen die Grenze zwischen Realität und Fiktion, zwischen Sachbuch und Belletristik. Dabei entspricht *Unbuilding* auf den ersten Blick den Konventionen des Sachbuchs. Vom ganzen Buchdesign her fügt es sich nahtlos in Macaulays Sachbuchreihe zu Pyramide, Burg, Kathedrale und Moschee ein: selbes Format, identische Titeltypographie, ähnliche Architekturzeichnungen in Tusche, auf dem Titel das Gebäude in der Totalen, im Anhang ein ausführliches Glossar mit Architekturfachbegriffen und ein Index. Der Name des US-amerikanischen Sachbuchmeisters weckt Vertrauen, der Verlag (Houghton Mifflin) ebenfalls. Alles deutet also auf ein Sachbuch hin. Erste Zweifel mögen beim inneren Klappentext aufkommen, der die Handlung zwar treu zusammenfasst, mit einem kleinen Konjunktiv (»might«) aber darauf hinweist, dass diese Geschichte zwar *möglich* wäre, aber *irreal* ist. Hinzu kommt das verräterische Datum vom 1. April, und – zumindest zwischen 1980, dem Erscheinungsjahr des Buches, und 1989, dem Jahr der Handlung – geht es um ein Geschehen in der Zukunft, das somit noch

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.34

keinesfalls gesicherter Fakt ist. Erst bei genauerem Hinsehen entdeckt der geschulte Leser auf der Rückseite des Schmutztitels die für die Library of Congress erstellte Zusammenfassung: »This fictional account of the dismantling and removal of the Empire State Building describes the structure of a skyscraper and explains how such an edifice would be demolished.« (Macaulay 1980) Die Illusion des Faktischen ist damit gebrochen. Trotzdem erkennt man, dass hier nicht einfach frei phantasiert wird. Stattdessen wird dank dieses akribisch-kontrafaktischen Szenarios die Struktur eines Wolkenkratzers fachgerecht *beschrieben* und sachgenau *erklärt*, wie große Gebäude abgetragen werden. Das sind wertvolle Fakten, nützliches Architektur- und Bauingenieurwissen, das möglicherweise die frivole Fiktion sogar rechtfertigt. Schließlich sollen Sachbücher nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch unterhalten. Aber, so hört man besorgte Pädagogen skeptisch einwenden, können Kinder das einordnen (ganz zu schweigen von der Frage, ob Bibliothekare dieses Buch in die Regale einordnen können: gehört es zu Architektur-sachbüchern oder in die Sammelkiste zu den Bilderbüchern, in denen eher Luftschlösser errichtet werden)? Kurz: Ist das noch ein Sachbuch, ist es ein Ärgernis, oder ist es anspruchsvoll-anspielungsreiche Bilderbuchkunst (und, der Logik mancher Kritiker zufolge, somit kein Sachbuch mehr)?

Was das Beispiel von Macaulays *Unbuilding* deutlich macht, ist die Tatsache, dass das in der Fiktion lustvoll betriebene Spiel mit Fakt und Fiktion im Sachbuch für Kinder und Jugendliche problematisch erscheint. Bei der deutschen Übersetzung von François Place hielt der Verlag es für ratsam, den Leser paratextuell vorzuwarnen, dass es sich bei den von *mappae mundi* inspirierten Karten und Reiseberichten um Erdachtetes handelt: *Phantastische Reisen* werden die Bände hier überschrieben und somit als Fiktion ausgewiesen, während sie im Original lediglich geographische Fixpunkte wie *Du pays des Amazones aux Iles Indigo* (1996) nennen, die ihren fiktiven Status subtiler (und nicht gleich jedem) mitteilen. Ob Mac Killians in Form eines dokumentierten Reiseberichts beschriebene Ballonreise wirklich stattgefunden hat oder nur erfunden und somit Fiktion ist, verrät das Buch selbst nicht. Erst bei einer Internetrecherche erfährt der Leser, dass Caroline Mac Killian sich einfach einen abenteuerlichen Vorfahren ausgedacht und ihm Ballon samt Abenteuer angedichtet hat. Diese drei Vorgehensweisen – direkte Benennung der Fiktion (*Phantastische Reise*), versteckt-paratextuelle Aufklärung (*Unbuilding*) und schließlich totale Dissimulation (*Journey of the Zephyr*) – zeigen, dass in diesen Büchern das Verhältnis von Text und Realität jeweils anders gestaltet wird und andere Erwartungen in Hinblick auf die Wahrheitsverpflichtung gelten.

Was im Bilderbuch, Kinder- und Jugendroman getrost als Fiktion begrüßt wird, gilt im Sachbuch als Fehler, Fahrlässigkeit, ja Lüge. Als sogenannte *non-fiction*-Gattung genießt das Sachbuch scheinbar kein Anrecht auf Fiktion. Dabei beteuert der Sachbuchexperte Schikowski, wer Sachbücher für reine Fakten und Tatsachenberichte halte, der sei ihrer »Tatsachenfiktion« bereits aufgesessen (Schikowski 2008, S. 139). Und tatsächlich lassen sich die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion nicht so sauber ziehen. Gerade im Kinder- und Jugendbuchsektor bedient sich das auf Wahrheit verpflichtete Sachbuch zahlreicher fikionalisierender Verfahren, um das Wissen anschaulich, altersgerecht und unterhaltend zu gestalten. Fiktive Vermittlungsfiguren und Rahmenhandlungen stellen Verbindungen zur kindlichen Alltagswelt her, und nicht selten werden ganze fiktionale Szenarien entworfen, um möglichst intensive Immersion in die Wissensgebiete zu erlauben. Umgekehrt geben sich überraschend oft fiktionale Erzählungen als authentische Tatsachenberichte aus oder vermitteln nützliches Faktenwissen. Vor allem aber zeigen die Nominierungslisten zum Sachbuch und Bilderbuch des Deutschen Jugendliteraturpreis

seit Beginn des Millenniums, dass das Bilderbuch zunehmend zum Experimentierfeld und Innovationsmedium geworden ist, in dem Fakt und Fiktion auf ganz neue Art Verbindungen eingehen bzw. mit den Grenzen und Möglichkeiten des traditionellen Sachbuches gespielt wird.

Um diese hybriden Formen zwischen Fakt und Fiktion geht es im Folgenden. Ausgehend von jüngeren Überlegungen zu Fiktionstheorie und interdisziplinärer Erzählforschung (insbesondere in Hinblick auf das Sachbuch und Wirklichkeitserzählungen) möchte dieser Aufsatz einen Beitrag zur theoretischen Bestimmung des Kinder- und Jugendsachbuchs – bzw. zu seinen Grenzgebieten – leisten. Dementsprechend soll im Anschluss an eine knappe theoretische Begriffsbestimmung anhand aktueller Beispiele eine Typologie verschiedener Mischformen des Kinder- und Jugendsachbuchs vorgestellt und somit auch der allgemeine Trend hin zur zunehmenden Hybridisierung und Fiktionalität des Faktischen im Sachbuch aufgezeigt werden.

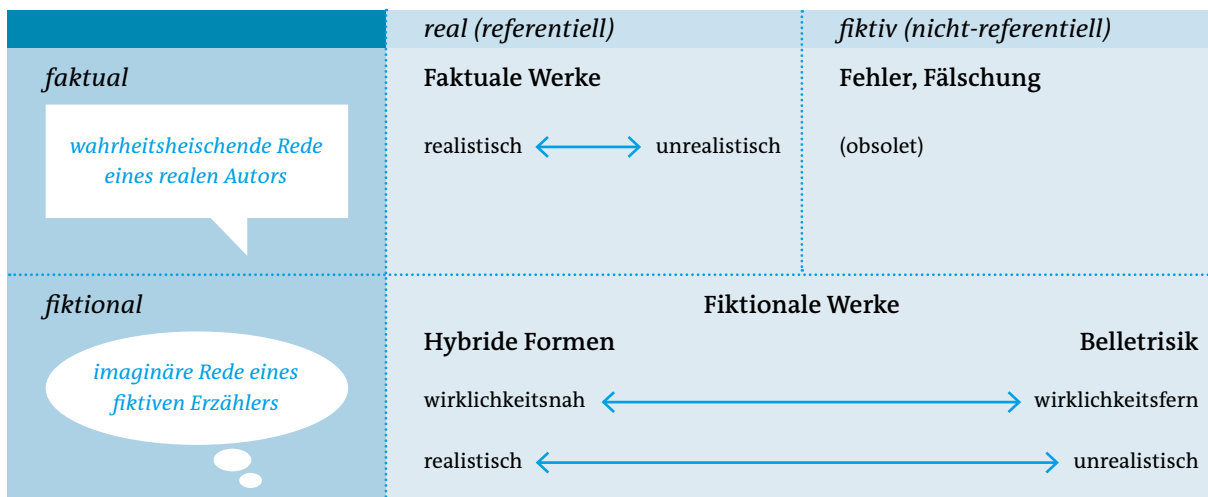
Was ist was? Fiktionstheorie fürs Sachbuch

Wegweisend für eine produktive Diskussion des Sachbuchs jenseits der Dualität von Fakt und Fiktion ist die Unterscheidung zwischen »der *Fiktivität* der erzählten Geschichte (besitzen die erzählten Sachverhalte eine Referenz in unserer Wirklichkeit oder nicht?) und der *Fiktionalität* der Erzählrede (wahrheitsheischende Rede des realen Autors oder imaginäre Rede eines fiktiven Erzählers?)« (Klein/Martinez 2009, S. 4).¹ Während Fiktivität eine semantisch-inhaltliche Kategorie auf *histoire*-Ebene ist, bei der zwischen *real* und *fiktiv* unterschieden wird, handelt es sich bei Fiktionalität um eine pragmatische Kategorie auf *discours*-Ebene, die zwischen *faktual* und *fiktional* unterscheidet. Bei fiktionaler Erzählrede fingiert der Autor eine sekundäre Sprachhandlung: Statt selbst zu sprechen (und somit für den Inhalt verantwortlich zu sein), übergibt der Autor das Wort einem fiktiven Erzähler, dessen Aussagen er zwar produziert, aber nicht behauptet. Durch die Verdopplung der Sprechinstanzen verschiebt sich der Referenzrahmen: Die Erzählerrede referiert nicht auf die reale, sondern auf die fiktionale Welt. Als solche ist sie entlassen aus der Wahrheitsverpflichtung, und der fiktionskompetente Leser reagiert mit »willing suspension of disbelief« (Samuel Taylor Coleridge 1817, zit. n. Nickel-Bacon u. a. 2000, S. 288). Was im pragmatischen Kontext von faktualen Texten als Lüge oder Fehler gilt, das geht bei fiktionalen Texten ungestraft – solange es innerhalb des Referenzrahmens der erzählten Welt kohärent ist. Statt wahr oder falsch zu sein, sind Aussagen in fiktionalen Texten lediglich möglich oder unmöglich.

Für das Sachbuch bedeutet das im Umkehrschluss, dass der Sprecher faktualer Texte identisch ist mit dem Autor und als solcher für seine Behauptungen einzustehen hat (vgl. Herrmann 2005, S. 7f.). In einem Sachbuch vermittelt somit eine Autorität (AutorIn/Verlag/Institution) zuverlässig verifizierbare Information über ein bestimmtes Sach- oder Wissensgebiet oder gibt fachlichen Rat und Anleitung zur Bewältigung von praktischen Lebensaspekten (von Gärtnern und Kochen über Reisen oder Pubertät). Anders als beim fiktionalen Erzählen liegt keine verdoppelte Sprachhandlungssituation, sondern eine einfache, direkte Kommunikation zwischen AutorIn und LeserIn vor (vgl. Zipfel 2001, S. 122). Pragmatisch besteht zwischen AutorIn und LeserIn ein Wahrheitspakt:

¹ Im Folgenden stütze ich mich auf den pragmatischen Ansatz, entwickelt von Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000, Zipfel 2001, Herrmann 2005

und Klein/Martinez 2009, ohne auf die dort diskutierten breiteren Fiktionalitätsdebatten einzugehen.

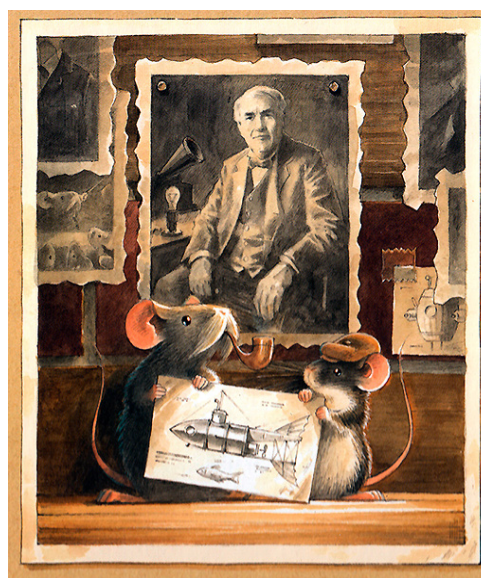


das gegenseitige Einverständnis, dass der Text inhaltlich der Realität entspricht bzw. auf sie referiert und somit als *real* (und nicht *fiktiv*) gilt (vgl. Klein/ Martinez 2009, S. 3). Nickel-Bacon, Groeben und Schreier haben ein Drei-Perspektiven-Modell entwickelt, das es erlaubt, auch hybride Formen des Sachbuchs differenziert zu beschreiben und somit verschiedene Formen der »Fiktionalität des Faktischen« zu erfassen. Zunächst gilt es aus pragmatischer Perspektive zu bestimmen, ob eine einfache (faktual) oder doppelte (fiktional) Sprachhandlungsstruktur vorliegt (Werkkategorie Fiction/Non-Fiction). In einem zweiten Schritt soll auf inhaltlich-semantischer Ebene die Wirklichkeitsnähe graduell bemessen werden (wirklichkeitsnah/ wirklichkeitsfern). Schließlich geht es drittens in darstellungsbezogen-formaler Perspektive um die narratologisch-stilistische Analyse der Vermittlungsformen (realistisch/unrealistisch) (Abb.1).

Festzuhalten gilt: Das pragmatische Oppositionspaar faktual/fiktional liegt quer zu den semantischen und formalen Kategorien, die kein entweder/oder, sondern ein offenes Kontinuum darstellen, sodass der Wirklichkeitsgehalt variabel und die Darstellungsformen vielfältig sein können. Auf diese Weise kommen die verschiedensten Mischformen zustande. Faktuale Werke sind demzufolge keinesfalls zwingend wirklichkeitsnäher, realistischer oder gar kunstloser als fiktionale, und umgekehrt. Man denke nur an die phantastisch-fiktionale Mäuse-Trilogie *Lindbergh* (2014), *Armstrong* (2016) und *Edison* (2018), in der Torben Kuhlmann mit seinen präzisen Konstruktionszeichnungen, reproduzierten Zeitungsausschnitten und fotorealistischen Aquarellen von realen Orten so wirklichkeitsnah und realistisch erzählt, dass man die alternativen Wissenschaftsgeschichten gerne für bare Münze nimmt – und nebenbei allerlei über Luft-, Raum- und Tiefseefahrt lernt (s. Abb. 2). Umgekehrt steigert Peter Sís in seinen vielschichtigen Biographien und Autobiographien die faktuale Form zu einer hohen Bilderbuch-Kunst, in der sich jenseits von Chronologie und Fakten auch innere geistige und emotionale Landschaften erahnen lassen.

Abb. 1
Realitäts-Fiktions-kombinationen pragmatisch, semantisch-inhaltlich, darstellungsbezogen-formal.²

Abb. 2
Realistische Fiktion aus Torben Kuhlmann, *Edison* (2018), Rückseite Buchumschlag. Quelle: NordSüd Verlag, Zürich.



2 Das Schaubild ist mein Versuch, drei verschiedene Diagramme produktiv zu verbinden: Zipfel 2001, S. 119 und S. 168 – revidiert und erweitert –

und das Drei-Perspektiven-Modell von Nickel-Bacon u. a. 2000, S. 291, vereinfacht.

Grundform des Kinder- und Jugendsachbuchs

Prototyp Sachbuch: Faktuale Werke mit realen Inhalten

Das Sachbuch definiert sich durch seine Aufgabe, Wissen unterhaltsam und adressatengerecht zu vermitteln (vgl. von Merveldt i. Dr.). Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur gehören zum faktual-realen Sachbuch fast sämtliche Sachbuchreihen, die Schulbücherei- und Kinderzimmerregale bestücken. Auch Tagebücher oder Autobiographien, zwar selten in der Kinder- und Jugendliteratur, sind als faktuale Ego-Dokumente dieser Kategorie zuzuordnen. Darstellende Sachbücher zur Geschichte, Philosophie, Naturwissenschaft und Technik zählen in der Regel ebenso dazu wie publizistische Formen wie Feature und Reportage, die dem journalistischen Ehrenkodex verpflichtet sind. Lexika, Atlanten und Nachschlagewerke liefern kompakt und je textsortenspezifisch Faktenwissen. Schließlich sind Ratgeber, Reiseführer und Beschäftigungsbücher der Referentialität besonders verpflichtet, weil sie zum Handeln in der Welt anleiten wollen – Wirklichkeitsnähe somit zur Garantie für einen gelungenen Urlaub, ein geglücktes Gericht oder eine stabile Baumhütte wird.

Zeichnen sich die faktualen Sachbücher in *inhaltlich-semantischer* Perspektive insgesamt durch große Wirklichkeitsnähe auf textueller Ebene aus, so mag es überraschen, dass vor allem auf Bildebene eher Distanz zur Wirklichkeit bevorzugt wird.³ Hier stehen sich oft auch fiktive Elemente ein: so etwa die Maus in der sonst durch Fotos und Schemazeichnungen wirklichkeitsnahe Reihe »Frag doch mal die Maus« (Carlsen), die – ähnlich wie die Pausenmaus in der entsprechenden TV-Sendung – als motivierende Begleitfigur die Faktenwelt humorvoll auflockert. Auch in *darstellungs-formaler* Hinsicht werden häufig weniger realistische Verfahren und Formen bevorzugt: Schikowski weist darauf hin, dass »eine direkte und unverstellte Abbildung der Wirklichkeit, die man mit Fotografien assoziiert, [...] im Jugendsachbuch genau nicht angestrebt [wird]« (Schikowski 2008, S. 141). Tatsächlich ist auffällig, wie stark malerische Techniken (z.B. Britta Teckentrup) oder comicartige Figuren (man denke an Anke Kuhl) insbesondere im Sachbuch für Kinder vertreten sind.

Während die literaturwissenschaftliche Forschung darum bemüht ist, Fiktions-signale zu bestimmen – da faktuale Rede sprachlich die Norm darstelle und somit weder legitimiert noch signalisiert werden müsse – scheint mir zumindest aus Sicht der Sachbuchforschung die Frage nach Faktualitätssignalen mindestens genauso wichtig (vgl. auch Herrmann 2005, S. 13). Denn im Kinder- und Jugendbuchbereich – insbesondere bei Bilderbüchern – stellt nicht Faktualität die erwartete Norm dar, sondern Fiktionalität. Herrschte zur Zeit der Aufklärung noch eindeutig die auf Nutzen ausgerichtete Sachliteratur im allmählich sich ausbildenden Jugendbuchsektor vor, so zog die Belletristik schon bald ihren Siegeszug an und avancierte spätestens mit der Romantik zum Kindergenre par excellence. Auf die verkürzte literaturhistorische Formel *from instruction to delight* gebracht, sollte moderne Kinderliteratur an erster Stelle zweckfrei erfreuen. Das literaturwissenschaftliche und kritische Interesse an Bilderbüchern, Märchen und Romanen hat seinerseits den Blick der Öffentlichkeit und Forschung stark auf fiktionale Gattungen gelenkt und deren pädagogischen, narratologischen und ästhetischen Aspekten Aufmerksamkeit geschenkt. Faktualität im Kinderbuch, so meine These, – also

³ Die Frage nach dem Status von Bildern – inwiefern sie grundsätzlich als fiktional zu gelten haben (vgl. Herder 2017) oder auch hier eine Differenzierung zwischen faktual-dokumentarischem Wahrheitsan-

spruch und fiktionalen Spielformen sinnvoll ist –, lasse ich vorab ausgeklammert. Interessante Überlegungen zu Sachillustrationen im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion finden sich bei Thiele 2004.

der Anspruch auf und die erklärte Absicht von Wissensvermittlung – muss dementsprechend signalisiert, ja angesichts des Stigmas didaktischer Kinderliteratur in bestimmten Kontexten sogar legitimiert werden.

Paratexte sind die wichtigsten Faktualitätssignale. Abgesehen von Gattungsbezeichnungen wie (Auto-)Biographie, Reportage oder Wörterbuch wird das Sachbuch meist nicht gattungstypologisch benannt (und somit indirekt durch fehlende Gattungsangabe als solches erkennbar). In Sachbuchreihen verdichten sich Paratexte zu festen Gestaltungstypen, die auf den ersten Blick Faktualität ankündigen (vgl. Krause 2008): Das Design mit Wiedererkennungswert entsteht durch einheitliche Covergestaltung mit Reihentitel, Logo und Verlagsblem; die Vorsatzseiten zeigen in der Regel werbewirksam die Cover sämtlicher bisher erschienener Bände. Inhaltsverzeichnis, Glossar und Index bieten Orientierung und ermöglichen gezielte Informationssuche, Einstiegshilfen und nicht-lineares Lesen. In Vor- oder Nachworten werden die einzelnen Bände vorgestellt, Bildquellennachweise regeln Copyright-Fragen. Auch das Seitenlayout signalisiert Faktualität: während das Doppelseitenprinzip viele Reihen beherrscht, ist ein mehrspaltiger Satz ebenso klares Erkennungsmerkmal für Sachtexte wie eine oft komplizierte Ausdifferenzierung von Fließtext und mehreren anderen Textblöcken, die entweder in einer Marginalspalte Platz finden oder farblich abgesetzt werden: strukturierende Fragen, vertiefende Info- und Themenkästchen, interaktive Quizfragen, beschreibende Bildunterschriften, auflockernde Zusatzinformation – sie alle schaffen unterschiedliche Textebenen. Einzeltitel schließen oft mit einem dokumentarischen Anhang, in dem Hintergrundinformation mit authentischem Bildmaterial die Faktualität des Dargestellten unter Beweis stellen.

Nicht zuletzt helfen die faktualen Paratexte, den Wahrheitspakt zwischen AutorIn /Verlag und LeserIn zu zementieren: Autorenname (gerne mit Titeln) und Autorenbiographie weisen die Verfasser als Experten auf dem Gebiet aus – sei es durch Fachwissen, sei es durch Erfahrung oder ein persönliches Anliegen – bei Reihentiteln stehen oft etablierte Verlage wie Dorling Kindersley oder Tesloff ein für die Wahrhaftigkeit der Fakten und nennen Autorenkollektive nur versteckt im Impressum; in Vor- oder Nachworten erläutern AutorInnen gerne ihre Verbindung zum Thema oder was sie zum Schreiben veranlasst hat.

Abschließend sei noch auf Bildtypen hingewiesen, die dokumentarisch-analytischen Charakter beanspruchen und somit Faktualität signalisieren. Dazu gehören Fotos, Schemazeichnungen, Querschnitte und Diagramme, oft mit integrierten Beschriftungen versehen. Karten visualisieren geographische, Zeitleisten historische Information. Dass insbesondere Karten auch in fiktionalen Werken vorkommen und besonders gerne als grenzverwischender Paratext eingesetzt werden, unterstreicht nur, dass es sich bei den Bildtypen nicht um eindeutige Faktualitätsmerkmale, sondern lediglich um Indizien handelt.

Hybride Sachbuchformen – Skizze einer Typologie

Im Folgenden wird eine Typologie hybrider Sachbuchformen skizziert, wobei aktuelle Titel eine Ahnung vom Formreichtum geben sollen. Während die erste Mischform (faktuale Werke mit fiktiven Inhalten) wenig produktiv ist und die zweite (faktuale Werke mit fikionalisierenden Erzählverfahren) selten zu Spannungen führt, sind die Strukturen der anderen »absichtlich paradox« (Zipfel 2001, S. 169); als Spielformen der Fiktionalität des Faktischen »beziehen [diese Texte] ihre Faszination gerade daraus, daß sie wissentlich und willentlich die allgemein geltenden sprachhandlungs- und erzähllogischen Grenzen zwischen faktuaalem und fikional(-phantastisch)em Erzählen übertreten« (ebd.).

Faktuale Werke mit fiktiven Inhalten

Liegt ein faktuales Werk mit fiktiven Inhalten vor, das den referentiellen Geltungsanspruch zwar hochhält, aber nicht einlösen kann, so handelt es sich entweder um einen Fehler oder eine bewusste Fälschung, wie etwa bei Konrad Kujau, der vorgab, Hitlers Tagebücher gefunden zu haben (vgl. Klein/Martinez 2009, S. 9). Während mir für den Kinder- und Jugendsachbuchbereich keine Fälschung bekannt ist,⁴ kommt es insbesondere bei international vertriebenen und übersetzten Titeln öfter zu Sach- oder Übersetzungsfehlern. Zudem tragen viele Sachbücher ihr Ablaufdatum bereits in sich: Fakten zu den schnellsten Flugzeugen, den höchsten Türmen und den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen verjähren bald. Doch nicht nur Fakten ändern sich: auch Betrachtungsweisen und Bezugssysteme. So kann die Realität je nach ideologischer Beleuchtung anders, unangemessen, ja verlogen und falsch erscheinen. Durch seine konstitutive Bindung an die Realität schafft sich das auf Aktualität ausgerichtete Sachbuch immer wieder selbst ab. Im Vergleich zur Belletristik haben Sachbücher auf dem Buchmarkt dementsprechend eine viel kürzere Lebensdauer. Einmal überholt, haben sie ihre Daseinsberechtigung verloren und fristen dann höchstens noch ein Dasein als nostalgisches Sammelstück oder zeithistorisches Dokument (vgl. Schmideler 2017).

Faktuale Werke mit fikionalisierenden Erzählverfahren

In dieser Kategorie werden bei größter Faktentreue literarische Erzählverfahren eingesetzt, um realen Figuren und Szenen mehr Leben einzuhauchen. In Biographien, Darstellungen historischer Ereignisse und Reportagen, deren heterodiegetische Erzählsituation eigentlich keinerlei Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt der Personen erlaubt, sind solche Grenzüberschreitungen häufig: »Wie aufregend jede in der Natur verbrachte Stunde für den Jungen ist!« (Nielsen 2009: S. 17), heißt es in Maja Niensens *Abenteuer Wissen*-Band über Charles Darwin. »Wenn nur die Schule nicht wäre. Mit der kann sich Charles Darwin gar nicht anfreunden. Die reinste Zeitverschwendung!« (ebd.), heißt es da in freier indirekter Rede, einer Darstellungsform, die Käte Hamburger streng der Fiktion zuordnet (vgl. dazu Nickel-Bacon u. a. 2000, S. 271). Solche Mischformen von faktuaalem Anspruch und fikionalisierenden Ausschmückungen sind so geläufig, dass sie in der Regel nicht als störend wahrgenommen werden. Im Gegenteil: Durch ihre Anschaulichkeit tragen sie zum Unterhaltungswert bei und verstärken nicht nur den Eindruck von Authentizität, sondern dienen dank der affektiven Erlebensstruktur auch dem Wissenserwerb (vgl. Steitz-Kallenbach 2004, S. 23).

⁴ Es sei denn, man zählt ideologische »Fälschungen« der Realität dazu, wie sie nicht nur in totalitären Staaten stattgefunden haben bzw. stattfinden

– außerdem können nicht nur falsche Behauptungen, sondern auch bewusste Auslassungen »Lügen« darstellen.

Fiktionale Werke mit realen Inhalten

Diese Variante der Fiktionalität des Faktischen ist so weit gefasst (welches fiktionale Werk käme ohne reale ›Inhalte‹ aus?), dass sie zunächst wenig analytischen Wert hat und nicht weiter nach Wirklichkeitsgehalt und Darstellungsformen differenziert wird. Hier sollen exemplarisch nur drei Formen genannt werden, die sich großer Beliebtheit im Kinder- und Jugendbuchsektor erfreuen und die auf paradoxe Weise große Wirklichkeitsnähe mit phantastischen Darstellungsformen verbinden: erstens Zeitreiserromane (wie etwa die durch Glossar und faktischen Anhang ergänzte Krimi-Reihe *Die Zeitdetektive*, in der drei Kinder und ihre Katze von der Zeitreisemaschine Tempus an Schauplätze der Weltgeschichte versetzt werden, wo sie spannende Fälle lösen müssen), zweitens Verwandlungserzählungen (wie etwa die atemberaubende Expedition von Hanne, Rolf und Großvater, durch Zauber winzig klein geworden, durch die zum Urwald verwandelte Sommerwiese. »Eine außergewöhnlich Geschichte – ein klassischer Reißer voller Abenteuer und Spannung, aber auch mit fundiertem naturkundlichen Hintergrund«, heißt es werbewirksam auf dem Buchrücken von *Der schwarze Stein* [1990] mit wissenschaftlicher Akribie von Rita Mühlbauer illustriert) und drittens Science-Fiction (wie die Trilogie von Lucy und Stephen Hawking, in der George dank des superintelligenten Computer namens Cosmos durch das Weltall reist und gefährliche Abenteuer besteht). Bei diesen drei fiktionalen Werken verbinden sich phantastische Erzählmuster mit teils detailliertem historischem, naturhistorischem und astronomischem Wissen. Interessanterweise sind es gerade die wirklichkeitsfernen und phantastischen Elemente, die die besonders eindrückliche und realistische Darstellung dieser realen Inhalte ermöglichen.

Faktuale Rahmengeschichte mit fiktionaler Binnengeschichte (und umgekehrt)

Am Anfang der Geschichte des erzählendes Sachbuchs für die Jugend steht eine faktuale Rahmengeschichte: Es ist die Geschichte von Joachim Campe, wie er seinen Zöglingen über mehrere Wochen hinweg die fiktionale (aber als authentisch ausgegebene) Geschichte von Robinson Crusoe erzählt. Durch den faktualen Erzählrahmen versucht Campe das gefährliche Potential der fiktionalen Abenteuer Geschichte einzudämmen und die Rezeption pädagogisch zu steuern, indem er dem Leser mit den Kindern der real-realistischen Rahmenerzählung Identifikationsfiguren bietet. Identifikation und Verbindung zur kindlichen Alltagswelt wollte sicher auch Jenni Desmond jungen Lesern bieten, als sie ihrem Bildersachbuch *Der Blauwal* (2016) die fiktionale Rahmengeschichte von einem kleinen Jungen voranstellte, der sich »ein Buch aus dem Regal [nahm] und [...] zu lesen [begann] ...« (Desmond 2016, S. [3]) In humorvoller mise en abyme lässt sie ihn zu keinem anderen Buch als Jenni Desmonds *Der Blauwal* greifen. Nahtlos geht der Text der fiktionalen Rahmenhandlung in einen faktualen Sachtext über: »Er las, dass der Blauwal nicht nur ein Säugetier ...« (ebd., S. [4]). Die Bilder aber, kindlich-naive Aquarelle mit Mixed-Media Collagen, verweilen beim Jungen der Rahmenhandlung, der mit keinem weiteren Wort erwähnt wird. Sie visualisieren das im faktualen Binnentext vermittelte Wissen indirekt, indem sie es in die Lebens- und Erfahrungswelt des Jungen hereinholen. Gekonnt setzt Desmond auf die Intermedialität des Bilderbuches, um die Grenzen zwischen Text und Bild, Rahmen- und Binnentext, behütetem Drinnen und bedrohtem Draußen, zwischen Fakt und Fiktion zu umspielen. Nur hingewiesen sei auf Peter Sís meisterhaftes autobiographisches Bilderbuch *Tibet. Das Geheimnis der roten Schachtel* (1998), in dem die kunstvoll durchkomponierte Darstellung von mehrfach verschachtelten Erzählungen die Frage nach dem stellt, was wir letztlich wissen können – und wer beim Erzählen die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion ziehen darf.

Fiktionale Werke mit faktuellem Redemodus I: Herausgeberfiktionen

Bei dieser Mischform handelt es sich um fingierte Faktualität. Ein fiktionales Werk verschleiert seinen Status als imaginäre Rede und gibt sich als faktual, erhebt also den Anspruch, unmittelbar Wirkliches zu erzählen, genießt jedoch die Immunität fiktional-imaginärer Rede. Diese spielerische Inszenierung der Faktualität kann viele unterschiedliche Formen annehmen, etwa Herausgeberfiktionen oder Biographien fiktiver Personen. Diese Art formaler Mimesis verändert den fiktionalen Status des Werkes zwar nicht, erlaubt aber sowohl AutorIn als auch LeserIn ein meist lustvolles Spiel mit den Grenzen von Realität und Fiktion.

Hierher gehört François Places Trilogie *Phantastische Reisen*, die der Verlag als fiktives, alle Kategorien sprengendes Sachbuch ankündigt, »realistisch im Stil, aber phantastisch in der Sache« (1997, Klappentext). Inspiriert von alten Reiseberichten und Karten lässt Place neun imaginäre Kontinente entstehen, die er akribisch dokumentiert. Unter pragmatischer Perspektive wird das Werk widersprüchlich kodiert: Verlagsparatexte der deutschen Übersetzung (Titel, Klappentext) geben die Bildbände als Fiktion aus, doch auf dem Schmutztitel entfaltet sich die Faktualitätsfiktion: »dieser Atlas«, heißt es dort in selbstreferentiell

em Bezug auf das vorliegende Buch, sei das einzige, was von »dem umfassenden Werk« der Geographen der Insel Orbæ übrig geblieben sei. Ein Inhaltsverzeichnis in frühneuzeitlichem Stil gibt Überblick über die Länder, und der strenge Aufbau des Atlas (Karte, Reisebericht mit Panoramaansichten und abschließende freigestellte Detailbilder mit beschreibenden Bildlegenden) bestätigt paratextuell den Eindruck der Faktualität. Allerdings untergraben (fiktive) Herausgeberkommentare die Autorität wieder: »Glaubt man einigen Geographen, so handelt es sich um eine dahintreibende Insel«, heißt es zur Insel der Giganten, und direkt darauf: »Andere sagen, es gäbe mehrere Inseln [...]« (ebd., S. 95). Unter darstellungsförmaler Perspektive schließlich erinnern die detailgenauen, aquarellierten Karten und Zeichnungen an ethnographische Reiseberichte. Erst bei genauem Hinsehen fällt auf, dass die realistischen Karten streng formalisiert sind: Aus den topographischen Umrissen wird der Anfangsbuchstabe des jeweiligen Landes sichtbar, sodass sich die verkleinerte Karte im alphabetischen Inhaltsverzeichnis zur Initiale wandelt. Dieser Formwille, der eher ästhetischen als referentiellen Werten verpflichtet ist, lässt Zweifel an der geographischen Information aufkommen und entlarvt den Reisebericht als Parodie.

Fiktionale Werke mit faktuellem Redemodus II: Phantastische Erzähler

Verwandt mit dem längst aus der Mode gekommenen *it-narrative* (*thing narrative*), ist eine in jüngster Zeit wieder beliebte Form der Fiktionalität des Faktischen, in der Tiere und Urmenschen die ehemaligen Magister als Vermittlungsfiguren ablösen: fiktive, ja phantastische Erzähler berichten aus homodiegetischer Ich-Perspektive als Augenzeugen von etwas, wofür sie ausgewiesene Experten sind. *Gerda Gelse. Allgemeine Weisheiten über Stechmücken* (2013) ist der Beweis, dass Fiktionalität nicht an narrative Texte

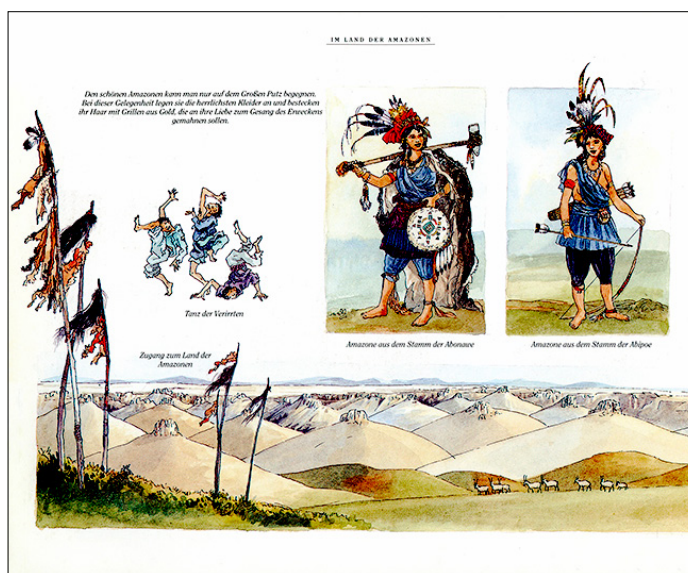
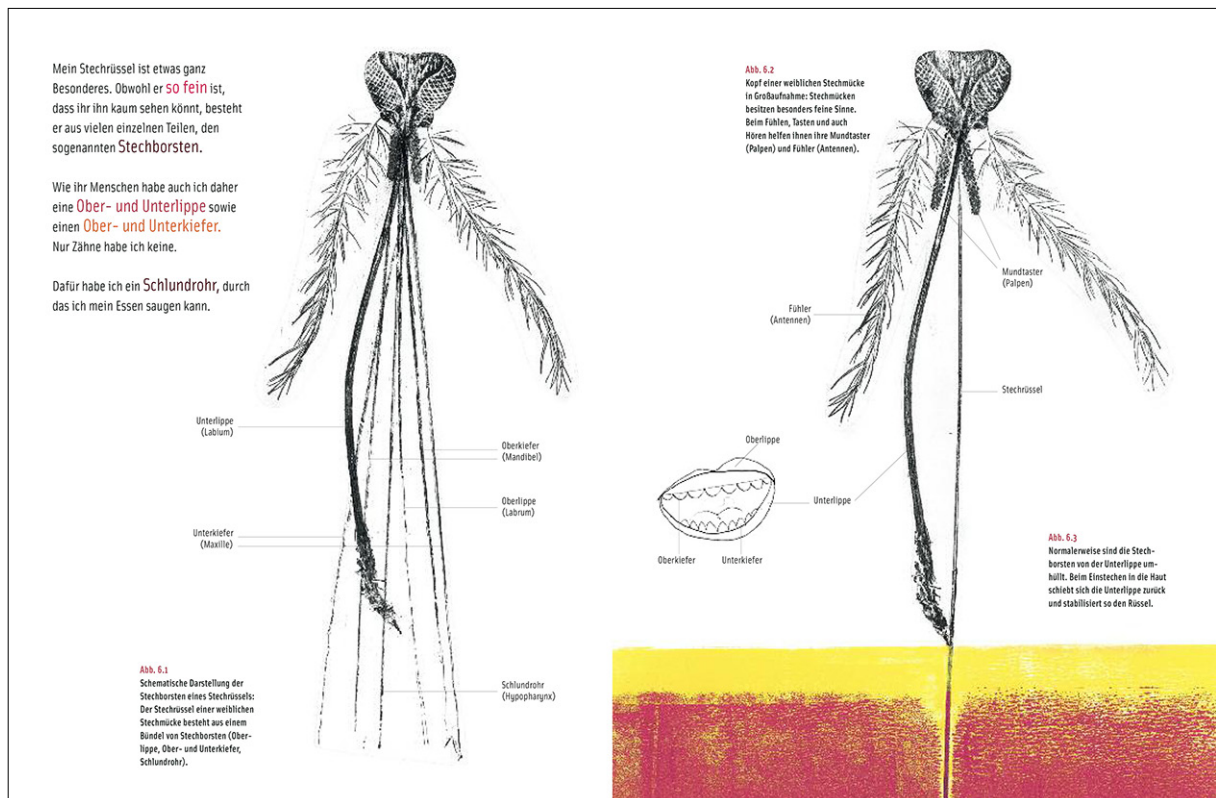


Abb. 3
Ethnographischer Sachillustrationsstil für Fiktion – »Bei den Amazonen«, François Place, *Phantastische Reisen*. Bd. 1 (1996). Quelle: *castermann, Paris*



gebunden ist.⁵ Denn in diesem Sachbilderbuch spricht eine Mücke »höchstpersönlich«, wie der Klappentext anpreist, erzählt aber keine fiktive Geschichte, sondern beschreibt ihre eigene Anatomie, ihr Verhalten, ihren Lebenszyklus und ordnet sich abschließend in das verzweigte Klassifikationssystem der Insekten ein. Der eindeutig fiktionale Sprechmodus steht im Kontrast zu Faktualitätssignalen: Die Bilderläuterungen liefern detailliertes Fachwissen in wissenschaftlich genauer Terminologie (so erfährt man etwa, dass Mücken zur Unterfamilie der *Anophelinae* gehören). Schaut man sich die täuschend realistischen und aufgrund ihrer Anordnung wissenschaftlich anmutenden Abbildungen der Mücken jedoch genauer an, bemerkt man, dass es sich um Pflanzendrucke handelt, in denen Birken- und Ahornsamen, Salbei- und Breitwegerichblätter die Körper und Flügel der Mücken nachahmen. Die Evidenz wird somit zum ›Als-ob‹, das Spiel mit den Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Sein und Schein wird im Bild subtil fortgesetzt. Die Gattungsbezeichnung auf dem Buchrücken »Ein wahrlich bestehendes (Sach-)Bilderbuch«, suggeriert durch die Klammern schließlich, dass hier die ästhetische Funktion des Bilderbuches an erster Stelle steht, die Sachinformation sozusagen parasitär mitgeliefert werde.

Im graphisch künstlerisch gestalteten Herbarium der Französin Émilie Vast (2019) beschreiben die Pflanzen aus Ich-Perspektive, wie sie sich vermehren: der Löwenzahn, wie seine Samen durch die Luft fliegen, die Erdbeere, wie ihre Ausläufer über den Boden kriechen, oder die Distel, wie sie sich an Tieren oder Menschen festklammert. Der Täuferich Archibald Colombo verbindet einen Reisebericht in der 1. Person mit Architekturbeschreibungen, natürlich aus der Vogelperspektive (Colombo 2013). Nicht weniger phantastisch als sprechende Tiere und Pflanzen ist Opa Mammut, der seine Familien-

Abb. 4 Ein Beispiel deskriptiver fiktionaler Faktualität aus Heidi Trpak / Laura Momo Aufderhaar: Gerda Gelse (2013). Quelle: Tyrolia Verlag, Wien.

5 Die irrtümliche und irreführende Gleichsetzung von Narrativität mit Fiktionalität ist weit verbreitet –

insbesondere in der Sachbuchforschung. Argumente dagegen fasst Zipfel (2001, S. 56–61) zusammen.

Weltgeschichte für Kinder erzählt, indem er die Leser als seine direkten Nachfahren anspricht: »Ich werde durch die Flammen in die Zukunft sehen und du in die Vergangenheit« (Böge/Mölck-Tassel 2016, S. 14). In der Flamme kreuzen sich die Zeiten, verschmelzen Fakt und Fiktion. Was sonst von Gelehrten faktual erzählt wird, nimmt hier in der fiktional-imaginären Zwiesprache zwischen Opa Mammut und heutigem Leser Gestalt an. Der fiktiv-phantastische Erzähler schafft zugleich Nähe und Distanz und somit vor allem Freiraum, um ›unsere‹ Geschichte und Geschichten im Licht der Fiktionalität des Faktischen neu zu erzählen.

Ausblick

Dieser Versuch einer Typologie verschiedener Mischformen im Sachbuch für Kinder und Jugendliche jenseits der einfachen Opposition von Fakt und Fiktion ist nur ein Anfang. Detaillierte Einzelanalysen nach dem Drei-Perspektiven-Modell von Nickel-Bacon würden aufzeigen, dass der Variantenreichtum innerhalb der Fiktionalität des Faktischen noch weit größer ist, als hier angedeutet werden konnte. Besondere Aufmerksamkeit sollte dabei den Bildern bzw. dem intermedialen Zusammenspiel von Text und Bild zukommen.

Abschließend stellt sich die Frage, ob man die Fiktionalität des Faktischen als Sondermerkmal des Kinder- und Jugendsachbuchs – in Abgrenzung zum Sachbuch für Erwachsene – betrachten könnte. Textpragmatisch zeichnen sich, wie im theoretischen Teil gezeigt, »faktuale Erzählungen im Gegensatz zu fiktionalen dadurch aus, dass der Autor zugleich auch der Erzähler seines Textes ist« (Klein/Martinez 2009, S. 1). Diese Verschmelzung von textexternem, realem Autor und Erzähler ist wichtiger Teil des textsortenspezifischen ›Wahrheitspaktes‹ faktualen Erzählens (ebd.). Im Jugend- und noch stärker im Kindersachbuch dagegen, das haben die Beispiele gezeigt, herrscht tendenziell genau jene Verdopplung der Kommunikationssituation vor, die eigentlich Distinktionsmerkmal fiktionalen Erzählens ist und den Erzähler aus der Wahrheitsverpflichtung entlässt: fiktive Vermittlungs- oder Identifikationsfiguren (realistisch: Lehrer, Forscher oder neugierige Kinder, phantastisch: Tiere, Pflanzen, Gegenstände oder vertraute Figuren aus Film und Fernsehen) übernehmen hier das Erzählen, das somit fiktional ist. Wie wirkt sich dann diese »Fiktionalität des Faktischen« auf das zu vermittelnde Wissen aus? Wie auf die Fiktionskompetenz – als wichtiger Teil einer umfassenden Medienkompetenz – von Kindern und Jugendlichen (vgl. Groeben/Dutt 2011; Nickel-Bacon 2000, S. 298)? Spekulieren ließe sich schließlich, ob im Zeitalter von Web 2.0 das Sachbuch vom Druck der einfachen Faktenvermittlung entlastet ist und hybride Formen der Fiktionalität des Faktischen unter anderem dazu dienen, über den Wert, den Status und die Bedeutung von Wissen nachzudenken. Die innovative Sachbuchproduktion der letzten Jahre, die sich insbesondere im Bereich des Sachbilderbuchs durch Diversifizierung, Hybridisierung und große Experimentierfreudigkeit auszeichnet (vgl. von Merveldt 2018), regt auf jeden Fall dazu an, sich mit dieser Gattung intensiver zu beschäftigen.

Primärliteratur

- Baer, Frank / Mühlbauer, Rita (Ill.) (1990): Der schwarze Stein. München: Bertelsmann
- Böge, Dieter (2016): Opa Mammut. Eine Familien-Weltgeschichte für Kinder.
Unter Mitarbeit von Bernd Mölck-Tassel. Berlin: Jacoby & Stuart
- Colombo, Archibald / Seki, Natsko (Ill.) (2013): Architektur aus Sicht einer Taube.
A. d. Engl. von Cornelia Panzacchi. Hamburg: Phaidon [engl. EA 2013]
- Desmond, Jenni (2016): Der Blauwal. A. d. Engl. von Sophie Birkenstädt. Hamburg:
Aladin [engl. EA 2015]
- Kuhlmann, Torben (2014): Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden
Maus. Zürich: NordSüd
- Kuhlmann, Torben (2016): Armstrong. Die abenteuerliche Reise einer Maus zum Mond.
Zürich: NordSüd
- Kuhlmann, Torben (2018): Edison. Das Rätsel des verschollenen Mouseschatzes.
Zürich: NordSüd
- Macaulay, David (1980): Unbuilding. Boston: Houghton Mifflin
- Mac Killian, Caroline (2010): Travels of the Zephyr. An interactive journey around the
world. New York: Abrams Books for Young Readers
- Nielsen, Maja (2009): Charles Darwin. Ein Forscher verändert die Welt. Hildesheim:
Gerstenberg
- Place, François (2000): Phantastische Reisen. Das Gesamtwerk in drei Bänden.
A. d. Franz. von Marie Luise Knott. München: Bertelsmann [frz. EA 1996; 1998; 2000]
- Sís, Peter (1998): Tibet. Das Geheimnis der roten Schachtel. A. d. Engl. von Michael
Krüger. München: Hanser [engl. EA 1998]
- Trpak, Heidi / Aufderhaar, Laura Momo (Ill.) (2013): Gerda Gelse. Allgemeine Weisheiten
über Stechmücken. Wien: Tyrolia
- Vast, Émilie (2019): Schau mal, wie es wächst! Von hüpfenden, schwimmenden und
fliegenden Pflanzen. A. d. Franz. von Sarah Pasquay. München: Knesebeck
[frz. EA 2018]

Sekundärliteratur

- Groeben, Norbert / Dutt, Carsten (2011): Fiktionskompetenz. In: Matías Martínez (Hg.):
Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, S. 63–67
- Herder, Benita (2017): Bild und Fiktion. Eine Untersuchung über die Funktion von
Bildern in der Erkenntnistheorie. Köln
- Herrmann, Meike (2005): Fiktionalität gegen den Strich lesen. Was kann die
Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen?
[http://www.sachbuchforschung.uni-mainz.de/wp-content/uploads/Arbeitsblaetter_](http://www.sachbuchforschung.uni-mainz.de/wp-content/uploads/Arbeitsblaetter_Sachbuchforschung_07.pdf)
[Sachbuchforschung_07.pdf](http://www.sachbuchforschung.uni-mainz.de/wp-content/uploads/Arbeitsblaetter_Sachbuchforschung_07.pdf) [Zugriff: 01.03.2019]
- Klein, Christian / Martínez, Matías (2009): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen
und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählun-
gen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart, S. 1–14
- Krause, Anja (2008): Farben, Zeichen und Effekte. Gestaltungstypen deutscher
Kinder- und Jugendsachbuchreihen. Erlangen-Nürnberg [Alles Buch. Studien der
Erlanger Buchwissenschaft; XXIII]
- Merveldt, Nikola von (2018): Informational picturebooks. In: Bettina Kümmerling-
Meibauer (Hg.): The Routledge companion to picturebooks. London/New York ,
S. 231–245 [Routledge companions to literature series]

- Merveldt, Nikola von (i. Dr.): Sachbuch. In: Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart
- Nickel-Bacon, Irmgard / Groeben, Norbert / Schreier, Margit (2000): Fiktionalitätssignale pragmatisch. Ein mediengreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: Poetica 32, H. 3/4, S. 267–299
- Shikowski, Michael (2008): Das Sachbuch als unsachliche Erzählung. Die fünf Grundformen des Sachbuchs. In: Non Fiktion 3, H. 1/2, S. 138–154
- Schmideler, Sebastian (Hg.) (2017): Wissensvermittlung in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Themen, Formen, Strukturen, Illustrationen. Göttingen
- Steinlein, Rüdiger (2010): Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität im Kinder- und Jugendsachbuch: Überlegungen zur Bestimmung eines vielgestaltigen Genres. In: Meissner, Almuth (Hg.): Sachtexte für Kinder und Jugendliche. Hannover, S. 29–44 [Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen; 5]
- Steitz-Kallenbach, Jörg (2004): Die Welt liegt hinter den Dingen: Zur Rolle von Fiktion und Konstruktion in Sachbüchern und Sachmedien für Kinder und Jugendliche. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hg.): »Wieso, weshalb, warum ...«: Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Weinheim, S. 19–32 [Beiträge Jugendliteratur und Medien; Beiheft 15]
- Thiele, Jens (2004): Die Sache mit dem Sachbild. Neun Spotlights auf das Illustrieren einer Sache. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hg.): »Wieso, weshalb, warum ...«. Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Weinheim, S. 44–56 [Beiträge Jugendliteratur und Medien / Beiheft; 15]
- Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin [Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; 2]

Kurzvita

Nikola von Merveldt, Dr., ist Professorin für Germanistik am Institut des langues et littératures du monde an der Université de Montréal in Kanada. Sie ist Fellow der Internationalen Jugendbibliothek und Mitglied von pinselfisch.de. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Buchwissenschaft, historische Kinder- und Jugendliteratur, Sachliteratur.

»Wir schlafen auf dem Feld. Dort ist es bitterkalt.«

Emotionale Zugänge zur außersprachlichen Wirklichkeit in Folge faktualen und fiktionalen Erzählens im Sachbilderbuch

SANDRA SIEWERT

»We Sleep in the Field. It is Bitterly Cold There.«

Emotional Approaches to Extralinguistic Reality as a Result of Factual and Fictional Narration in Nonfiction Picturebooks

The nonfiction picturebook for children has long since ceased to be a source of exclusively factual information. In recent times, fictional narrative elements have often been used to convey the conditions of extralinguistic reality. These fictional narrative elements differ from the factual ones not only in their design but also in how they are received. Due to different modes of fictional representation, recipients take an interest in the fate of the characters within the framework of make-believe, and their empathy can ultimately result in understanding of others. This article presents the thesis that the combination of factual and fictional narrative elements in the nonfiction picturebook *Alle da! Unser kunterbuntes Leben* results in a heightened access to the perception of extralinguistic reality. The book deals with topics such as otherness, migration and cultural diversity in both factual and narrative ways by combining different forms of representation. The inclusion of fictional narrative strategies, such as the establishment of child characters and the representation of their consciousness, increases the emotional participation in what is being read and expands the young recipients' perception of extralinguistic reality.

Dass im Sachbuch allgemein und im bebilderten Sachbuch für Kinder im Speziellen mittlerweile verschiedene Formen der Informationsvermittlung existieren, bei denen einerseits die Erzählung, und andererseits die Sache selbst im Vordergrund stehen können, spiegelt sich unter anderem in Begriffen wie *Sachbilderbuch*, *Erzählsachbuch* oder *Informationssachbuch* (vgl. Ossowski 2000, S. 673) wider. Diese Begriffe legen offen, dass Sachbücher mittlerweile verschiedene Akzentuierungen der Kombination erzählender und informierender und daraus folgend fiktionaler und faktualer Narrationselemente aufweisen, denen die dem Sachbuch unterstellte Dichotomie dieser beiden Aspekte (vgl. Hussong 1984, S. 71) nicht gerecht wird. Dabei ist für Kinder die Unterscheidung faktualer und fiktionaler Erzählelemente häufig nicht einfach (vgl. Spinner 2006, S. 10), was unter anderem damit zusammenhängen dürfte, dass man »[f]iktionalen Texten [...] ihre Fiktionalität nicht notwendigerweise an[sieht], sondern sie können durchaus ununterscheidbar von Sachtexten sein« (Rühling 2005, S. 28).

Eine Kombination faktualer und fiktionaler Elemente beinhaltet auch das Sachbilderbuch *Alle da! Unser kunterbuntes Leben* von Anja Tuckermann und Tine Schulz (2014). Im Buch werden Themen wie Fremdheit, Migration und kulturelle Diversität sowohl sachorientiert als auch erzählend aufbereitet, indem unterschiedliche Darstellungsformen miteinander verbunden werden. Insofern können sich kindliche LeserInnen nicht

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.35

nur kognitiv-sachorientiert, sondern auch emotional mit den dargestellten Themen auseinandersetzen. Die Vermutung liegt nahe, dass aufgrund einer möglichen emotionalen Beteiligung am Geschehen in Folge des Einbezugs fiktionaler Erzählelemente ein umfassenderes Verständnis der außersprachlichen Wirklichkeit entstehen kann. Im Folgenden sollen die Kombination faktualer und fiktionaler Erzählelemente im Buch untersucht und die sich daraus ergebenden Emotionalisierungsstrategien beleuchtet werden.

Fiktionales und faktuales Erzählen

Eine Erzählung stellt nach Matías Martínez und Michael Scheffel (2016) »eine Form der Rede dar, dank derer jemand jemandem ein Geschehen vergegenwärtigt« (Martínez/Scheffel 2016, S.19). Daraus lässt sich schließen, dass ein Erzähltext¹ eine Kommunikationssituation beinhaltet, die mindestens einen Erzähler², einen Rezipienten sowie eine Geschichte (das vergegenwärtigte Geschehen) beinhaltet. Anhand dieser drei Kategorien kann eine Abgrenzung zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen vorgenommen werden: Nach Frank Zipfel (2001, S. 118) enthalten faktuale Erzähltexte Geschichten, welche vom Autor als Erzähler selbst geäußert werden. Fiktionale Texte beinhalten ebenfalls eine Kommunikationssituation, in der reale Autoren Behauptungen äußern, die von realen Lesern gelesen werden (vgl. Martínez/Scheffel 2016, S. 19). In diesen Erzähltexten existieren aber insgesamt zwei Erzählungen auf verschiedenen Ebenen: Auf der ersten Ebene produziert der Autor einen Erzähltext, welcher auf der zweiten Ebene den von ihm geschaffenen Erzähler eines zweiten Erzähltextes beinhaltet, in welchem faktuales Erzählen simuliert werden kann, aber nicht muss (vgl. Zipfel 2001, S. 179). Der Adressat dieses Erzähltextes auf der zweiten Ebene ist abzugrenzen vom tatsächlichen Leser auf der ersten Ebene (vgl. ebd., S. 119). Insofern sind fiktionale Texte komplexer als faktuale, weil sie außer der realen auch noch eine zweite, imaginäre Kommunikationssituation beinhalten (vgl. Martínez/Scheffel 2016, S. 19). Silke Lahn und Jan Christoph Meister (2016) sprechen von einer »in sich verschachtelte[n] Form der Kommunikation« (Lahn/Meister 2016, S.16), in welcher der Autor über den von ihm geschaffenen Erzähltext mit dem Leser kommuniziert (vgl. ebd.). Sowohl in faktualen als auch in fiktionalen Erzähltexten lassen sich eine homodiegetische wie auch eine heterodiegetische Erzählweise realisieren. Da der Fokus des Beitrags auf dem Spezifikum des Einbezugs fiktionaler Erzählanteile in ein sonst faktual geprägtes Medium liegt, wird folgend insbesondere die Erzählperspektive fiktionaler Texte betrachtet. In heterodiegetischen fiktionalen Erzählungen kommt der fiktive Erzähler als Figur nicht in der Geschichte vor, weshalb sich diese Erzählungen oft selbst als fiktional offenbaren, beschreiben Erzähler im Rahmen ihrer »übermenschliche[n] Allwissenheit« (Klein/Martínez 2009, S. 3) doch häufig viel mehr, als sie von ihrem eigenen Standpunkt aus wissen dürften. Anders ist es bei homodiegetischen fiktionalen Erzählweisen: Werden die fiktionalen Erzählanteile durch homodiegetische Erzähler präsentiert, scheint die Möglichkeit des Einblicks in die Gefühls- und Gedankenwelt der Figuren logisch. In der Folge ergibt sich eine nicht eindeutige Einordnung einer Erzählung als fiktional oder faktual. Zur Klärung dieser können paratextuelle Merkmale herangezogen werden: so wären beispielsweise Unterschiede in Autor- und Erzählernamen ein Kennzeichen fiktionalen Erzählens (vgl. Zipfel 2001, S. 143).

1 Die Begriffe »Erzählung« und »Erzähltext« werden im Beitrag synonym verwendet.

2 Generell wird im Beitrag die gegenderte Form genutzt. Im Hinblick auf feststehende Begriffe der

Literaturwissenschaft, wie Autor, Erzähler, Adressat, Leser, etc., wird zur besseren Lesbarkeit jedoch ausschließlich die männliche Form verwendet, die die weibliche Form einschließt.

Emotionale Beteiligung bei der Rezeption fiktionaler Erzählungen

In ihrer Rezeption unterscheiden sich fiktionale Texte grundlegend von faktualen Erzählungen. Erkennt ein Leser die Fiktion eines Textes, begibt er sich bei seiner Rezeption in eine Haltung des *make-believe*. Das bedeutet, dass er die Geschichte zwar in dem Wissen um ihre Fiktionalität rezipiert, dieses Wissen jedoch ausklammert und die dem Erzähltext eingeschriebene Position des Adressaten einnimmt (vgl. ebd., S. 248). Da die fiktive Welt für ihn demnach zum Bezugshorizont des Textes wird, ähnlich, wie es die reale Welt bei der Rezeption faktualer Texte ist, kann der »fiktive Adressat [...] dasselbe emotionale Verhältnis zu den erzählten Ereignissen seiner (fiktiven) Welt haben, wie der empirische Leser zu erzählten Geschehnissen der realen Welt« (ebd., S. 253). Wenngleich sich nach Jean-Pierre Palmier (2014, S. 58 ff.) emotionale Erfahrungen der Rezipienten im Rahmen von Narrationen generell ergeben, so ist doch insbesondere bei der Rezeption fiktionaler Erzählungen von einer besonders hohen emotionalen Beteiligung auszugehen. Der Grund dafür liegt in der Überlegenheit fiktionaler gegenüber faktualer Erzähltexte bezüglich ihrer Darstellungsmöglichkeiten, da durch Erstere »dem Leser quantitativ mehr und qualitativ andere Einsichten in die Schauplätze, in die Handlungen und in die Motivationen der Figuren vermittelt werden können als in faktualen Erzählungen« (Zipfel 2001, S. 255).

Abzugrenzen ist diese emotionale Beteiligung gemäß Zipfel von der Identifikation, welche sowohl durch fiktionale als auch durch faktuale Erzähltexte erfolgen kann (vgl. ebd., S. 256). Dieser Begriff ist im Rahmen des emotionalen Miterlebens der Bewusstseinszustände einer literarischen Figur eher zu vermeiden, da er ein »so starkes Einswerden mit dem Gegenüber, ja eine ›Verinnerlichung einer anderen Person‹ miteinschließt, die so stark ist, dass man fühlt, denkt und agiert wie der Andere« (Barthel 2008, S. 31). Eine Reflexion der erlebten Bewusstseinszustände bleibt insofern aus, als dass die Beteiligung an ebendiesen zu stark ist, um sie aus der Distanz bewerten und einordnen zu können. Eine geeignete Beschreibung des emotionalen Mitempfindens mit einer und das Einfühlen in eine Figur bietet vielmehr der Begriff der Empathie. Mit ihm wird »der psychische Vorgang definiert, sich in die Gedanken- und Gefühlswelt eines anderen Menschen kognitiv einzufühlen und die Welt aus dessen Sicht zu sehen« (ebd.). Auf der Ebene des literarischen Textes bildet die Darstellung der Bewusstseinsinhalte der entsprechenden Figuren, also die von außen zu erschließenden oder direkt kommunizierten Emotionen und/oder Motivationen die Voraussetzung für Empathie. Für eine empathische Reaktion des Rezipienten ist das Wissen über den inneren Zustand des Gegenübers eine Grundvoraussetzung, was durch bestimmte narrative Strukturen im Text angebahnt werden kann (vgl. ebd.). So wird zum Beispiel das Empfinden von Mitleid, welches eine Sonderform der Empathie darstellt, neben der generellen Darstellung der Gefühlswelt und des Bewusstseins einer Figur insbesondere durch eine spezifische Darstellung von Leid aufseiten dieser Figur gefördert (vgl. ebd., S. 36). Ein intensives Empfinden von Mitleid aufseiten des Rezipienten kann entstehen, wenn der Text wiederholt das Leid der Figur beschreibt und es darüber hinaus als unverdient kennzeichnet, indem »die Figur im Vorfeld nicht gegen den vom Text aktivierten Wertehorizont [...] verstößt« (ebd., S. 37): Die Folge ist moralisch legitimes Mitleid, welches sich nach weitergehender Reflexion der Situation zu rational nachvollzogenem und somit bestätigtem Mitleid entwickeln kann (vgl. ebd.).

Eine Folge der empathischen Rezeption literarischer Texte ist das Fremdverstehen (vgl. Nünning 2001, S. 4). Dadurch erhalten Leser die Möglichkeit, »imaginativ an einem fiktionalen Geschehen in einer fremdkulturellen Welt und am Schicksal von Fremden

Anteil zu nehmen« (ebd., S. 7). Dies kann bei fiktionalen Erzähltexten insbesondere auf der Ebene der Figuren relevant sein, da Literatur durch die Darstellung fremden Bewusstseins Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt anderer Menschen liefern kann (vgl. ebd., S. 8). Kaspar H. Spinner (2006) betont dabei den Zusammenhang der inneren Welt einer Figur mit ihren Gedanken und Gefühlen und ihrer äußeren Handlungen für das Figurenverstehen und damit in letzter Konsequenz auch für das Fremdverstehen (vgl. Spinner 2006, S. 9 f.).

Als grundlegende Voraussetzungen des Fremdverstehens gelten die Fähigkeit sowie der Wille des Rezipienten zur Perspektivenübernahme (vgl. Nünning 2001, S. 5 ff.). Auch Spinner betont ihre Bedeutung für das Fremdverstehen (vgl. Spinner 2006, S. 6). Die Fähigkeit zur Perspektivenübernahme ist gekennzeichnet durch die grundlegende Voraussetzung, Verhaltensweisen, Standpunkte und Emotionen anderer verstehen zu können (vgl. Dimitrova/Lüdmann 2014, S. 3). In Abgrenzung zur visuell-räumlichen Perspektivenübernahme, in der es um die physikalische Perspektive von Personen geht, sind es insbesondere die emotionale und die konzeptuelle Perspektivenübernahme, die das Nachvollziehen fremder Bewusstseinszustände beinhalten. Während sich Erstere gleichsetzen lässt mit der grundlegenden Fähigkeit zur Empathie als einem »Verständnis der emotionalen Verfassung anderer« (ebd., S. 7), insbesondere in Abgrenzung zu den eigenen Emotionen (vgl. Rau 2013, S. 78), wird Letztere beschrieben als das Verständnis der inneren und nicht zu beobachtenden Vorgänge innerhalb einer Person (vgl. ebd., S. 4). Im Rahmen dieser Form der Perspektivenübernahmekompetenz wird auch die *Theory of Mind* betrachtet. Sie beschreibt die individuelle Fähigkeit des Hineinversetzens in andere Personen mit dem Ziel, deren Wahrnehmungen, Gedanken und Absichten zu verstehen (vgl. Förstl 2007, S. 4). Marie Luise Rau (2013) ergänzt diese Definition um die Komponente des Bewusstseins auch eigener Gefühle und Perspektiven: »Theory of Mind ist also ein Bewusstsein mentaler Zustände anderer und der eigenen.« (Rau 2013, S. 151) In Erzähltexten ist es der Erzähler, der die Darstellung der erzählten Welt steuert und fokussiert sowie dem Leser die einzunehmende Perspektive vermittelt (vgl. Rietz 2017, S. 89). Es zeigt sich, dass fiktionale Erzähltexte vielfältige Möglichkeiten der emotionalen Beteiligung ihrer Rezipienten bieten. Im Folgenden sollen (unter anderem) die fiktionalen Erzählelemente im Sachbilderbuch *Alle da! Unser kunterbuntes Leben* betrachtet und im Hinblick auf ihre Emotionalisierungsstrategien untersucht werden.

Alle da! Unser kunterbuntes Leben

Das Sachbilderbuch *Alle da! Unser kunterbuntes Leben* (2014) setzt sich auf sehr vielfältige Art und Weise mit den Themen Migration, Fremdheit und kulturelle Vielfalt auseinander und nutzt dabei faktual sowie fiktional erzählende Textteile im Hinblick auf die oben dargelegten Definitionen faktualen und fiktionalen Erzählens (vgl. Zipfel 2001; Martínez/Scheffel 2016; Lahn/Meister 2016). So werden im Rahmen faktualen Erzählens Sachinformationen vermittelt, die durch fiktionale Erzählanteile ergänzt und in ihrer Wirkung verstärkt werden.

Zu Beginn des Buches werden Informationen zu den ersten Menschen und den Tätigkeiten, denen sie schon immer nachgegangen sind, präsentiert. Während Ersteres anhand eines Stammbaums mit Menschen offensichtlich verschiedener Herkunft und Kulturen visualisiert wird, werden die Tätigkeiten der Menschen durch einzelne Vignetten illustriert. Diese sind, wie alle bildlichen Elemente im Buch, in einem comichaften, farbenfrohen Zeichenstil gehalten. Im Anschluss an die Darstellung der menschlichen Tätigkeiten

werden verschiedene Gründe angeführt, warum Menschen aus ihren Heimatländern fliehen. Auch hier werden die Sachinformationen durch Bildvignetten veranschaulicht. Eine solche Veranschaulichung ergibt sich darüber hinaus durch die anschließenden erzählenden Textteile: Im Rahmen eines Comics berichtet zunächst das Mädchen Samira von ihrer Flucht aus Syrien, anschließend erzählen weitere kindliche Figuren in einer Kombination aus Sprechblasen und Bildvignetten von ihren Familien- und Lebensgeschichten. Einigen dieser kindlichen Figuren begegnen die Rezipienten auf den folgenden Seiten erneut, auf denen ihnen alle in ihrer jeweiligen Muttersprache einen guten Morgen wünschen. Gerahmt wird die Szene von Erklärungen, welches der Kinder welche Sprache spricht. Im weiteren Verlauf werden Sachinformationen zu den auf der Welt gesprochenen Sprachen, zum Spracherwerb, zum identitätsbildenden Potenzial von Sprache sowie zum nonverbalen Sprechen vermittelt, welche teilweise durch Erzählungen zur sprachlichen Situation der bereits eingeführten kindlichen Figuren sowie Vignetten oder kleine Comicstrips erweitert werden. Es folgt die Vorstellung verschiedener Feste, welche entweder durch einfache Information über die einzelnen Festlichkeiten oder durch Erzählungen darüber, was den kindlichen Figuren an den Festen am besten gefällt, realisiert werden. Einzelne Szenen der Festlichkeiten werden durch Vignetten veranschaulicht. Auch die folgenden Seiten zum Thema Vorurteile, ihrer Entstehung und ihren Auswirkungen beinhalten sowohl die Darstellung von Fakten als auch Erzählanteile über die kindlichen Figuren und Veranschaulichungen durch Vignetten. Ein über eine Doppelseite gehendes, pluriszenisches und farbenfrohes Wimmelbild zeigt noch einmal sämtliche im Buch eingeführten fiktiven Figuren, welche sich alle an der gleichen Straßenecke aufhalten und dabei unterschiedlichsten Tätigkeiten nachgehen. Das Buch endet mit einem konkreten Einbezug der Rezipienten, welche nun Fragen zu ihren eigenen Lebens- und Familiengeschichten beantworten können.

Die ausschließlich faktuale Erzählweise wird durch die Autorin realisiert. Auch auf sprachlicher Ebene ist zu erkennen, dass es sich um faktuale und somit allgemeingültige Behauptungen der Autorin handelt: Personengruppen werden als »Alle Menschen« (Tuckermann/Schulz 2014, S. 1), »Manche« (ebd.), »Viele Kinder« (ebd., S. 14) oder »Manche Leute« (ebd., S. 15) etc. bezeichnet. Die faktualen Erzählanteile im Bilderbuch zeichnen sich demnach durch die distanzierte Informationsvergabe der Autorin aus, die die Sachinformationen unmittelbar und sprachlich an die kindlichen Leser angepasst vermittelt, ohne eine offensichtliche weitere Erzählinstanz hinzuzuziehen.

Im Hinblick auf den kindlichen Sprachduktus sind die fiktionalen Erzählanteile des Sachbilderbuchs den faktualen sehr ähnlich. Die Haltung des *make-believe* bei der Rezeption der fiktionalen Erzählanteile – und somit die Einnahme der dem Text eingeschriebenen Adressatenrolle – dürfte sich daher für die kindlichen Leser auch in diesem Fall als unproblematisch erweisen: In den fiktionalen Textanteilen des Sachbilderbuchs ist aufgrund des kindlichen Sprachduktus von einer hohen Übereinstimmung zwischen eingeschriebenem Adressaten und tatsächlichem Leser auszugehen. Dies dürfte zur Folge haben, dass die emotionale Beteiligung am Gelesenen oder Gehörten groß ist, da nahezu kein Unterschied oder Widerspruch zwischen dem eingeschriebenen und dem empirischen Leser besteht und Letzterer dementsprechend die Empfindungen des Adressaten unmittelbar teilen dürfte.

Die fiktionalen Erzählanteile im Buch haben häufig die Funktion einer Exemplifikation des Faktualen, was strukturell sehr unterschiedlich realisiert wird, sodass die auf Textebene vermittelte kulturelle Vielfalt auch performativ abgebildet wird. Eine Exemplifikation der Sachinformationen ergibt sich zunächst durch die Darstellung bildlicher

Elemente sowohl in Einzelbildern als auch in Bildfolgen. Ein Beispiel dafür bietet eine Vignette, die im Rahmen der Behauptung: »Das Wichtigste, was Menschen heute tun, taten sie schon immer« (ebd., S. 3) angeführt wird. Die sprachlich präsentierte Tätigkeit ›Neugierig sein‹ wird unterstützt von einem monoszenischen Einzelbild, welches dem »dramatischen Narrativitätstypus« (Staiger 2012, S. 45) entspricht. Das Bild selbst beinhaltet keine zeitliche Dimension und kann dementsprechend verschiedenen Minimalbedingungen von Narrativität zufolge nicht als Narration bezeichnet werden (vgl. ebd.). Vielmehr muss die Realisierung der Narration durch die Leser geschehen, welche dazu angeregt werden, die der Szene zugrunde liegende Geschichte zu imaginieren. Dadurch ergibt sich eine Exemplifikation der Tätigkeit ›neugierig sein‹, die insbesondere durch die aktive Beteiligung der Rezipienten realisiert wird, sind sie es doch, die Vergangenheit und Zukunft der dargestellten Szene konstruieren müssen. In der Folge ist davon auszugehen, dass aufgrund der genauen Betrachtung der Vignette und der Imagination der dahinterliegenden Geschehensmomente eine intensive Auseinandersetzung mit der Thematik stattfindet und sie dementsprechend tiefgehender durchdrungen wird. Weiterhin kann die emotionale Beteiligung der Rezipienten an der Szene auch aus ihrer Komisierung folgen: Entsprechend einer »komisierenden Normverletzung« (Oetken 2009, S. 24) begeht der kleine Junge einen Tabubruch, indem er durch das Schlüsselloch des Toilettenhäuschens guckt.



Abb. 1
Vignette zum
Begriff »Neugierig
sein« © Tine Schulz
aus *Alle da!* (Klett
Kinderbuch 2014)

Die Exemplifikation von Inhalten anhand des Einbezugs kleiner Bild-Vignetten (s. Abb. 1) ist im Buch sehr häufig zu finden, manchmal sind sie zusätzlich mit wörtlicher Rede in Sprechblasen versehen oder sogar als kleinere und längere Bildfolgen, bestehend aus mehr als einer Vignette, gestaltet. Einige dieser bildlichen Elemente können als fiktionale Narrationen angesehen werden, die Geschehensmomente unmittelbar visualisieren, andere regen vielmehr zur Imagination der dahinterliegenden Geschehensmomente an und fördern so die tiefgehende Auseinandersetzung mit diesen. In vielen der Vignetten wird darüber hinaus mit der oben exemplarisch präsentierten Komik gearbeitet, was in diesem Zusammenhang als Emotionalisierungsstrategie gedeutet werden kann.

Eine weitere Exemplifikation faktualer Elemente durch den Einbezug fiktionaler Erzählanteile ergibt sich auf inhaltlicher Ebene durch den bildlichen und sprachlichen Einbezug wiederkehrender fiktionaler kindlicher Figuren und ihrer Lebens- und Familiengeschichten. Die Figuren werden namentlich genannt und dienen in vielen Fällen als HandlungsträgerInnen der Veranschaulichung von Sachverhalten, werden also als DarstellerInnen in fiktionalen Narrationen zur Exemplifikation bereitgestellter Informationen genutzt. Diese Veranschaulichung geschieht häufig im Rahmen der Darstellung von Ausschnitten des Lebens der kindlichen Figuren oder ihrer Lebens- und Familiengeschichten, was nach Lahn und Meister (2016, S. 12) typisch ist: Sie betonen, es seien insbesondere personenbezogene Erzählungen im Rahmen von biographischen und autobiographischen Formen, die durch fiktionales Erzählen realisiert würden, während sachbezogene Realitäten faktual erzählt würden. So verhält es sich auch im vorliegenden Buch. Während die Autorin für die faktualen Anteile keinen expliziten Erzähler wählt und somit selbst einen faktualen Erzähltext auf der ersten Ebene produziert, kreiert sie für die fiktionalen Erzählanteile kindliche Figuren, die ihrerseits als ErzählerInnen auf der zweiten Ebene ihre eigenen Biographien oder die ihrer Eltern darstellen. Im Sinne der vorangestellten theoretischen Ansätze zu fiktionalen Erzähltexten ist dementsprechend die Dopplung der Erzählebenen gegeben: Die Autorin produziert auf der ersten Ebene

einen Erzähltext, der auf einer weiteren Ebene kindliche ErzählerInnen beinhaltet; diese produzieren ihrerseits wieder eine Erzählung, welche an eine bestimmte Gruppe von Adressaten gerichtet ist, die jedoch nicht den tatsächlichen Lesern entsprechen muss. Die fiktionalen Erzählanteile mit kindlichen HandlungsträgerInnen als Exemplifikationen vorher dargelegter Sachverhalte sind im Buch auf verschiedene Weisen integriert. Eine erste fiktionale Erzählung wird im Rahmen eines über zwei Doppelseiten gehenden Comics realisiert, in welchem das syrische Mädchen Samira von ihrer Flucht nach Deutschland berichtet. Die Einleitung der Erzählung sowie auch die Vorstellung der Erzählerin werden durch die Erzählerin der faktualen Erzählanteile (und somit durch die Autorin) realisiert. Sie sagt am Ende einer Doppelseite:

Die meisten Menschen verlassen ihre Heimat, wenn es nicht genug zu essen gibt und sie hungern. Oder weil in ihrem Land Krieg ist. Sie flüchten so lange und so weit, bis sie irgendwo sicher sind. Manchmal müssen sie so schnell los, dass sie nichts mitnehmen können. Manche kommen bis zu uns. Wie Samira aus Syrien.
(Tuckermann/Schulz 2014, S. 5)

Hier wird erzähltypisch eine Rahmung für die Erzählung geliefert, die Thema und Relevanz der Geschichte verdeutlicht und somit im Vorfeld bereits das Interesse möglicher Rezipienten an der Geschichte weckt (vgl. Zipfel 2001, S. 130).

Im anschließenden Comic berichtet Samira von den einzelnen Stationen ihrer Flucht, wobei jedes Panel jeweils eine Station darstellt und mit einer kleinen Zahl versehen ist, die jeweils auf der untenstehenden Weltkarte wiedergefunden werden kann (s. Abb. 2 u. 3). Indem so Samiras Fluchtweg veranschaulicht wird, haben kindliche LeserInnen die Möglichkeit, Samiras Flucht im Rahmen der Erzählung sukzessive mitzuerleben.



Abb. 2
Comicstrip zum
Beginn von
Samiras Flucht
© Tine Schulz aus
Alle da! (Klett
Kinderbuch 2014)



Abb. 3
Darstellung von
Samiras Fluchtweg
© Tine Schulz aus
Alle da! (Klett
Kinderbuch 2014)

Von Januar bis November dauerte es, bis wir in Sicherheit waren.

Im Comic liegt eine fiktionale homodiegetische Erzählinstanz vor, welche durch ihre Präsenz als Figur in der internen Sprachhandlung gekennzeichnet ist (vgl. ebd., S. 133). Samira berichtet von der Flucht mit ihrer Familie und realisiert damit »fingiertes autobiographisches Erzählen« (ebd.). Infolgedessen teilt die fiktive kindliche Erzählerin ausschließlich die für Kinder bedeutsamen Eindrücke mit. Gedanken und Empfindungen wie »Wir schlafen auf dem Feld. Dort ist es bitterkalt« (Tuckermann/Schulz 2014, S. 6), »Ich habe Angst und ich habe Hunger« (ebd., S. 7) oder »Wir waren stolz« (ebd., S. 9) bieten Einblicke in die Bewusstseinsinhalte der Figur und können emotional involvierend wirken. Neben der Darstellung der Bewusstseinsinhalte der kindlichen Figuren werden Emotionen auch äußerlich dargestellt, sodass kindliche Rezipienten sie durch das Betrachten der bildlichen Ebene wahrnehmen können. Im zweiten Panel zum Beispiel werden zum Text »Wir schlafen auf dem Feld. Dort ist es bitterkalt« (ebd., S. 6) Samiras schlafende Mutter mit ihren zwei Kindern gezeigt, welche sich alle mit geschlossenen Augen an den Vater kuscheln. Dieser jedoch schläft keineswegs, er hat die Augen geöffnet und scheint die Augenbrauen gerunzelt zu haben, was Emotionen wie Sorge, Anspannung und sicher auch Verzweiflung bedeuten kann. Besonders eindrücklich ist auch das elfte Panel (s. Abb. 4), welches Samira und ihre Familie in Nahaufnahme zeigt. Zu dem Text »Ich habe Angst und ich habe Hunger. Mein kleiner Bruder muss ganz still sein. Wir schaffen es, an Land zu kommen« (ebd., S. 7) wird die Familie mit ernsten Gesichtern mit herunterhängenden Augen- und Mundwinkeln gezeigt, Samiras kleinem Bruder wird sogar eine Hand vor den Mund gehalten. Erst im vorletzten Panel, in welchem Samira berichtet, dass sie in einem Flüchtlingsheim wohnen und sie wieder die Schule besuchen darf, sind alle Familienmitglieder mit lächelnden Gesichtern zu sehen.

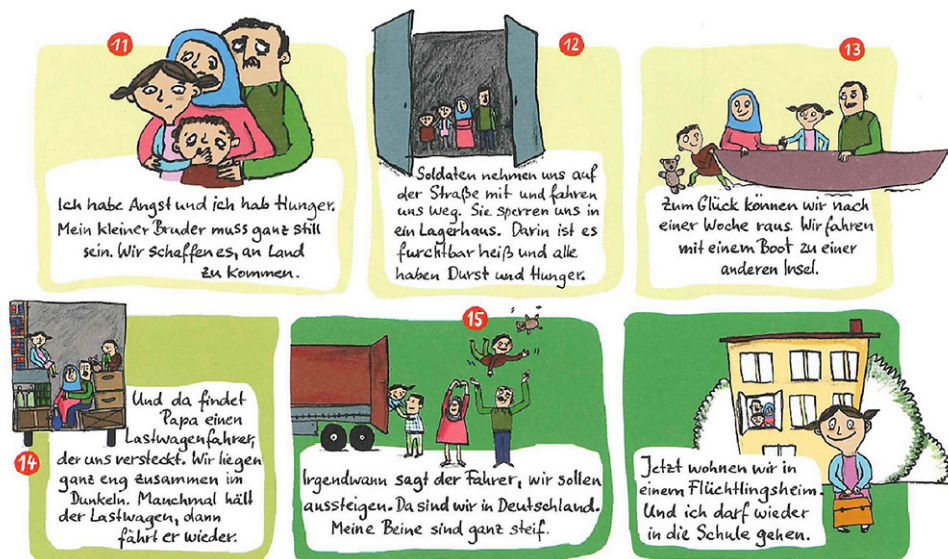


Abb. 4
Comicstrips zum
Ende von Samiras
Flucht © Tine
Schulz aus Alle da!
(Klett Kinderbuch
2014)

Diese wiederholte Beschreibung des Leids von Samira und ihren Familienangehörigen, entweder direkt durch ihre Erzählungen oder indirekt durch die Bilder vermittelt, könnte als Emotionalisierungsstrategie (auch) zum Empfinden von Mitleid betrachtet werden. Dafür spricht die Tatsache, dass das Leid als unverdient gekennzeichnet wird, indem kein vorheriger Verstoß der Figuren gegen den Wertehorizont des Textes vorliegt: Dieser beginnt im ersten Panel mit den Worten: »Mitten in der Nacht kommen Flugzeuge und werfen Bomben auf das Dorf. Unser Haus brennt und wir müssen flüchten« (ebd., S. 6).



Abb. 5
Darstellung von
Amads Lebens-
umständen
© Tine Schulz aus
Alle da! (Klett
Kinderbuch 2014)

So unvermittelt wie die Geschichte beginnt, so unvermittelt werden auch Samira und ihre Familie zu Leidtragenden, anscheinend, ohne sich vorher etwas zuschulden haben kommen zu lassen.

Neben Samiras Fluchtgeschichte gibt es weitere (auto-)biographische Erzählungen kindlicher Figuren (s. Abb. 5). Zwar sind diese Kinder nicht in jedem Falle als aktiv handelnde Figuren selbst in der Geschichte präsent, dennoch berichten sie von ihren Lebensgeschichten, ihren Lebensumständen sowie denen ihrer Verwandten und Bekannten. Vorgestellt werden sie ausschließlich dadurch, dass sie visualisiert und mit Namen versehen werden. Durch den Paratext wird – auch im Falle von Samiras Bericht – in sämtlichen Fällen die Fiktionalität der erzählenden Figuren deutlich, da keine dieser namentlich als Autor des Buches aufgeführt wird.

Die Schilderungen dieser kindlichen Figuren bieten Möglichkeiten des Kennenlernens fremder Schauplätze und Familiengeschichten: Es sind zum Beispiel Familien- und Lebensgeschichten aus dem Irak, Russland, Eritrea und Afghanistan. Da solche den Lesern in der Realität eher selten und nicht in einer so großen Vielfalt wie im Buch begegnen dürften, zeigt auch hier das fiktionale Erzählen mit homodiegetischen ErzählerInnen ein komplexes Bild von der Wirklichkeit. Nach Zipfel (2001) sind es diese präsentierten Ereignisse und Gedankeninhalte sowie die Qualität und Quantität der Einsichten und Schauplätze, Handlungen und Figurenmotivationen, die durch einen viel- oder allwissenden fiktionalen Erzähler besonders ausgestaltet werden und damit emotional involvierend wirken können. Auch in diesen Geschichten der kindlichen ErzählerInnen sind die Emotionen der (implizit wie explizit) genannten Figuren erkennbar. So werden Amads fröhliche Schilderungen über sein Leben im Irak durch lächelnde Figuren bestätigt (s. Abb. 5), während Yousris Bericht über ihren Vater, welcher von den Eltern zum Studium nach Deutschland geschickt wurde, begleitet wird von einer Darstellung der traurigen Familie ihres Vaters, die in der Trennung begründet zu liegen scheint. Es zeigt sich, dass die kindliche Empathie nicht nur durch explizite Kommunikation der figuralen Bewusstseinsinhalte und Emotionen angestoßen werden kann, sondern dass es insbesondere die bildliche Ebene ist, die dies unterstützt. Dass bereits Kinder die Fähigkeit besitzen, diese wahrzunehmen, betont Rau: Sie stellt fest, dass sich Kinder schon früh in die mentale Welt der Bilderbuchcharaktere hineinversetzen und deren Emotionen, Wünsche sowie Präferenzen verstehen können, was insbesondere durch die Bildmodalität unterstützt wird (vgl. Rau 2013, S. 159).

Das Fremdverstehen als Folge der empathischen Rezeption literarischer Texte kann zweifelsohne durch die fiktionalen Erzählanteile angestoßen werden, da die kindlichen Rezipienten, um es mit Nünning (2001) auszudrücken, »imaginativ an einem fiktionalen Geschehen in einer fremdkulturellen Welt und am Schicksal von Fremden Anteil« (S. 7) nehmen können. Die Darstellung der inneren Welt der Figuren durch Nennung ihrer Bewusstseinsinhalte und Präsentation ihrer Gedanken- und Gefühlswelt kann im Zusammenhang mit der Narration äußerer Handlungen, wie die Darstellung von Samiras Flucht oder die Lebensgeschichten der anderen kindlichen Figuren, zum Verstehen der Figuren und somit zum Fremdverstehen beitragen. Eine spezifische formale Inszenierung des Fremdverstehens ergibt sich dabei insbesondere durch die Darstellung von Samiras Flucht in Form eines Comics (s. Abb. 2 u. 4): Das sukzessive Miterleben der einzelnen Stationen der Flucht wird den kindlichen Rezipienten durch die Einteilung der Reise in Panels erleichtert und somit der Zugang zum Fremdverstehen gefördert.

In allen Anteilen fiktionaler Erzählungen im Sachbilderbuch wird darüber hinaus im Präsens erzählt, was nach Zipfel (2001, S.159) eine Sonderform fiktionalen Erzählens darstellt und generell eher für den Bereich des Sachbuchs gilt. Im Rahmen fiktionaler Erzähltexte wird das Präsens »oft im Sinne eines historischen Präsens eingesetzt« (ebd., S.162). Im Sachbilderbuch gestaltet es sich ähnlich: Samiras Flucht sowie die Familien- und Lebensgeschichten der anderen Kinder werden in ebendiesem historischen Präsens verfasst. In diesem speziellen Fall jedoch kann davon ausgegangen werden, dass durch das Erzählen im Präsens einerseits die Grenzen zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen verschwimmen und somit Fiktion als Fakt wahrgenommen werden kann, andererseits wird eine Unmittelbarkeit im Rezeptionsprozess geschaffen, welche Auswirkungen auf das Miterleben des Erzählten haben und insbesondere bei der Darstellung von Samiras Flucht von Bedeutung sein dürfte.

Fazit und Ausblick

Wie sich gezeigt hat, arbeitet das Sachbilderbuch *Alle da! Unser kunterbuntes Leben* mit einer Kombination faktualer und fiktionaler Erzählelemente, bei der die fiktionalen Elemente häufig zur Exemplifikation der faktualen Anteile eingesetzt werden. Dabei präsentieren in den fiktionalen Erzählungen u. a. von der Autorin geschaffene fiktive kindliche Figuren biographische Inhalte aus ihrem eigenen oder dem Leben ihrer Eltern. Doch welchen Beitrag leistet eine solche Erzählform zu einer genaueren Wahrnehmung der außersprachlichen Wirklichkeit?

Zunächst sind es die faktualen Erzählanteile, die den kindlichen Lesern neues Sachwissen vermitteln. In klarer und eindeutiger Sprache werden Informationen bereitgestellt, wodurch sich der Wissenshorizont der Rezipienten erweitern dürfte und sie neues Wissen zum Thema Diversität, Migration und Fremdheit erwerben. Dieses sachliche Wissen wird ergänzt durch eine emotionale Komponente: So ergeben sich durch die fiktionalen Erzählanteile vielfache Möglichkeiten emotionaler Anteilnahme, indem auf bildlicher und textueller Ebene Bewusstseinsinhalte der kindlichen Figuren geschildert werden, welche Empathie und Mitleid vonseiten der Rezipienten ermöglichen und somit in einem letzten Schritt zum Fremdverstehen beitragen können. In der Folge ergibt sich ein Wissenszuwachs auf zwei Ebenen: Neben dem sachlichen Wissen über die abstrakten Themen Fremdheit, Vielfalt und Migration können kindliche Rezipienten Einblicke in die Gedanken und Gefühle von Menschen, die von diesen Themen betroffen sind, erhalten, was in letzter Konsequenz einen Wissenszuwachs auch über die emotionalen

Auswirkungen dieser Themen anstoßen könnte. Für die Darstellung einer so komplexen gesellschaftlichen Situation ist dies von großer Bedeutung.

Zweifelsohne kann nicht unmittelbar davon ausgegangen werden, dass die Angebote der emotionalen Beteiligung von kindlichen Lesern tatsächlich angenommen werden. Es bliebe empirisch zu prüfen, inwieweit sie sich wirklich emotional und empathisch an den Geschichten beteiligen und ob sich infolgedessen tatsächlich auch ein Wissenszuwachs über emotionale Auswirkungen ergibt, welcher im besten Falle sogar zur Bildung positiver Einstellungen gegenüber Themen wie Fremdheit und Diversität führt. Wünschenswert wäre es!

Primärliteratur

Tuckermann, Anja / Schulz, Tine (Ill.) (2014): *Alle da! Unser kunterbuntes Leben*. Leipzig: Klett Kinderbuch

Sekundärliteratur

- Barthel, Verena (2008): *Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs*. Berlin [u. a.]
- Dimitrova, Vasilena / Lüdmann, Mike (2014): *Sozial-emotionale Kompetenzentwicklung. Leitlinien der Entfaltung der emotionalen Welt*. Wiesbaden
- Förstl, Hans (2007): *Theory of Mind: Anfänge und Ausläufer*. In: Ders. (Hg.): *Theory of Mind. Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*. Heidelberg, S. 4–10
- Hussong, Martin (1984): *Das Sachbuch*. In: Haas, Gerhard (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, S. 63–87
- Klein, Christian / Martínez, Matías (2009): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. In: Dies. (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart [u. a.], S. 1–13
- Lahn, Silke / Meister, Jan Christoph (2016): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 3. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*. 10. überarb. u. aktual. Aufl. München
- Nünning, Ansgar (2001): *Fremdverstehen durch literarische Texte. Von der Theorie zur Praxis*. In: *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch* 53, H. 5, S. 4–9
- Oetken, Mareile (2009): *Was gibt es hier zu lachen? Inszenierungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern*. In: *kjlm* 61, H. 2, S. 23–31
- Ossowski, Herbert (2000): *Sachbücher für Kinder und Jugendliche*. In: Lange, Günter (Hg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. 2. korrig. u. erw. Aufl. Baltmannsweiler, S. 657–682
- Palmier, Jean-Pierre (2014): *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben*. Paderborn
- Rau, Marie Luise (2013): *Kinder von 1 bis 6. Bilderbuchrezeption und kognitive Entwicklung*. Frankfurt/M. [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 84]
- Rietz, Florian (2017): *Perspektivübernahmekompetenzen. Ein literaturdidaktisches Modell*. Baltmannsweiler
- Rühling, Lutz (2005): *Fiktionalität und Poetizität*. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 7. Aufl. München, S. 25–51

Spinner, Kaspar H. (2006): Elf Aspekte literarischen Lernens. In: Praxis Deutsch 33, H. 200, S. 8–16

Staiger, Michael (2012): Bilder erzählen. Zum Umgang mit visueller Narrativität im Deutschunterricht. In: Oomen-Welke, Ingelore / Staiger, Michael (Hg.): Bilder in Medien, Kunst, Literatur, Sprache, Didaktik. Festschrift für Adalbert Wichert. Freiburg im Breisgau, S. 41–51

Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin [Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; 2]

Kurzvita

Sandra Siewert, M.Ed., ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Gestaltung von Erstlesebüchern sowie Bilderbücher. Als Beschäftigte im Projekt BiProfessional arbeitet sie außerdem zu Unterrichtskonzepten zur Lese-Rechtschreibförderung.

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 anpasst (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. 77 f.). 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. 17 ff; S. 48 ff.) 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-Zeitreiseries 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 Lesatem 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. 77 f.). 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

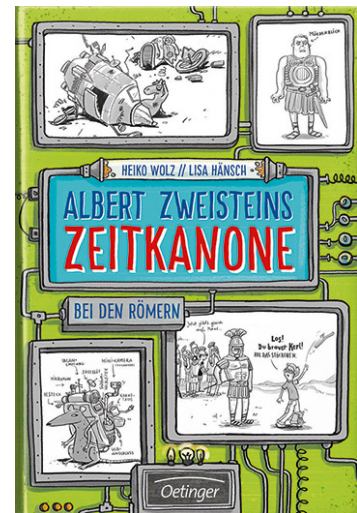


Abb. 2
Buchcover zu
Albert Zweisteins
Zeitkanone.
Bei den Römern
(2015). Quelle:
Verlag Friedrich
Oetinger, Ham-
burg

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 Schreibtäfelchen hat Pluto besorgt, der Gott der Unterwelt. Er war ganz froh darüber, dass wir etwas Sinnvolles zu tun hatten [...]. Der Götterbote Merkur hat unsere Täfelchen dann nach oben gebracht. (Schwieger/Wultschner 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/Wultschner 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 Bemerken 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.

Figures of Memory

Das Tagebuch der Anne Frank zwischen Text und Bild, Wort und Symbol

FARRIBA SCHULZ

Figures of Memory

Anne Frank's Diary between Text and Image, Word and Symbol

Anne Frank's Diary: The Graphic Interpretation by Ari Folman and David Polonsky (2017) is a recent addition to a sequence of editions that have shaped the perception of Anne Frank's story. At the same time, the ethics and aesthetics of remembrance have been consistently discussed. These discussions have been fuelled by discourses on memory as well as by the reimagination of the past by new generations. As Marianne Hirsch states »Postmemory's connection to the past is [...] actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation« (Hirsch 2012). Ari Folman and David Polonsky work with those imaginative approaches and reshape historical events on the visual and the verbal narrative levels. As with *Waltz with Bashir* (2009), on which Folman and Polonsky collaborated successfully as author and illustrator, *Anne Frank's Diary* is also an extraordinary testimony of war based on extensive research. Intermedial references, such as historical photographs, documentaries and journal entries add authenticity to *Anne Frank's Diary: The Graphic Interpretation* and lead the reader on a journey back in time. This article discusses the relationship between the visual representation of memory in the *Diary* and how it goes about narrating the story, and it examines this graphic novel's potential for shaping and reshaping the reader's perception of history.

Als global bekanntes Erinnerungsnarrativ nimmt *Das Tagebuch der Anne Frank* (erste deutsche Fassung 1950) einen bedeutenden Part in der *Holocaust Education* ein. Dabei beteiligt sich die grafische Adaption von Ari Folmans und David Polonskys *Das Tagebuch der Anne Frank. Graphic Diary* (2017) auf zweierlei Art am Fortschreiben des kulturellen Gedächtnisses; einerseits in seiner Geformtheit durch die Publikation selbst und darüber hinaus in seiner Organisiertheit aufgrund der institutionalisierten Kommunikation (vgl. Assmann 1988, S. 12). Das *Graphic Diary*¹ ist dabei Part einer Editions-geschichte, bei der die Rezeption der Figur *Anne Frank* in einem engen Verhältnis zum Gedächtnisdiskurs zu sehen ist. Aleida Assmann und Linda Shortt verstehen den Entstehungsprozess des kollektiven Gedächtnisses als »mediated representations of the past that involve selecting, rearranging, re-describing and simplifying, as well as the deliberate, but also perhaps unintentional, inclusion and exclusion of information.« (Assmann/Shortt 2011 S. 3 f.) Folmans und Polonskys Übersetzung der Tagebucheinträge ins Grafische und ihre Anpassung bewegen sich mit imaginativen Zugängen zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen. Die visuelle Repräsentation der Erinnerung im *Graphic Diary* kann nach Marianne Hirschs Postmemory Ansatz als »figures for memory and forgetting« (Hirsch 2001, S. 12) gelesen werden.

1 Im Folgenden werden Zitate aus dem *Graphic Diary* von Folman/Polonsky (2017) mit

der Sigle GD + Seitenzahl ausgewiesen.

1. Das Tagebuch der Anne Frank

Erstmalig in den Niederlanden unter dem Titel *Het achterhuis* 1947 veröffentlicht, erschien 1950 die erste (west)deutsche Fassung im Lambert Schneider Verlag unter dem Titel *Das Tagebuch der Anne Frank*, sieben Jahre später auch in einer Lizenzausgabe in Ostberlin im Union Verlag (1957). Diese beruht auf dem von Anne Franks Vater, Otto H. Frank, nach dem Krieg aus Anne Franks erster Tagebuchfassung (Version a) und ihrer Überarbeitung (Version b) zusammengestellten und gekürzten Text (vgl. Ballis 2016, S. 97). Damit konnte aus den zunächst privaten Tagebuchaufzeichnungen, die Anne Frank nach der Rede von Gerrit Bolkestein selbst für die Öffentlichkeit überarbeitete, eine öffentliche Erinnerung werden (vgl. Assmann/Shortt 2011, S. 9). Besonders die Broadway-Inszenierung von Frances Goodrich und Albert Hackett, die zu George Stevens Hollywood-Verfilmung (1959) führte, sorgte für internationale Aufmerksamkeit und bewirkte weitere Veröffentlichungen des Tagebuchs (Barnouw 1999, S. 63) und stärkte die Wahrnehmung von Anne Frank als Symbol der Hoffnung. Diese Lesart entsprach in der Nachkriegszeit dem Bedürfnis eines Publikums, das nicht durch »zu starke Betroffenheit in Bezug auf [Anne Franks] Ende übermäßig« geängstigt und abgeschreckt werden wollte (Rosenfeld 2015, S. 101). Es folgten weitere Editionen, Inszenierungen für das Theater, Musicals, Zeichentrickfilme, literarische Verarbeitungen und visuelle Adaptionen, die die Veröffentlichungsgeschichte fortsetzten, aber auch für die Popularisierung des Stoffs sorgten. Bereits seit den 1950er Jahren gab es, und dann über Jahrzehnte hinweg immer wieder, Äußerungen, die die ›Echtheit‹ des Tagebuchs anzweifelten. Darauf reagierte das *Niederländische Staatliche Institut für Kriegsdokumentation* mit einer umfangreichen Prüfung. Als Ergebnis dessen erschien eine kritische Ausgabe der Tagebücher der Anne Frank erst 1986 auf Niederländisch, dann 1988 in deutscher Sprache (Prose 2013, S. 546 ff.). Die Gesamtausgabe² des Fischer Verlags (Anne Frank Fonds 2013) eignet sich aufgrund des Abdrucks der verschiedenen Versionen, zusätzlichen Anmerkungen, Manuskripten, Geschichten, Briefen und Erinnerungen als umfangreiche historische Quelle. Indem alle von Anne Frank verfassten Texte in ihren unterschiedlichen Fassungen somit nebeneinander zur Verfügung stehen, wird Anne Franks eigener Prozess als Autorin mit ästhetischem Anspruch deutlich.

70 Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Tagebuchs von Anne Frank erschien 2017 das *Graphic Diary* von Ari Folman und David Polonsky in seiner deutschen Erstausgabe. In verschiedenen Sprachen soll die Comicversion von Folman und Polonsky in mehr als 60 Ländern veröffentlicht werden. Es ist nicht die erste Comicversion, aber die erste vom Anne Frank Fonds³ autorisierte. Laut der Organisation ergänzt das *Graphic Diary* »die bestehende verbindliche Lesebuchausgabe und Gesamtausgabe« (AFF 2018). Ari Folman sieht in der grafischen Version eine perfekte Lösung, um für jüngere Generationen die Erinnerung an Anne Frank am Leben zu halten. Es gebe »real need for new artistic material to keep the memory [of Frank] alive«, so Folman (Child 2013), womit auch eine neue Leserschaft erschlossen werden kann (vgl. Gundermann 2018, S. 261). Am schwierigsten sei es aber gewesen, aus den Originaltexten von Anne Frank auszuwählen, diese zu verdichten und dennoch Anne Franks Aufzeichnungen gerecht zu werden. Mit vielfältigen Zugängen, die sich durch literarische Elemente, Intertextualität und Crossmedia-Referenzen auszeichnen, nähert sich das *Graphic Diary* diesem Anspruch. »What we see in

² Im Folgenden werden Zitate aus *Anne Frank. Gesamtausgabe* (2013), herausgegeben vom Anne Frank Fonds, mit der Sigle AFT + Seitenzahl ausgewiesen.

³ Im Folgenden wird der Anne Frank Fonds mit der Sigle AFT ausgewiesen.

the adaptation of the diary into other media is what Jay David Bolter and Richard Grusin have called ›remediation: the transference of one medium into another with the aim of obtaining a more direct connection with reality« (Wertheim 2009, S. 161). Als Adaption des *Tagebuchs der Anne Frank* erfüllt Polonskys und Folmans *Graphic Diary* alle von Linda Hutcheon und Siobhan O'Flynn benannten Kriterien sowohl »an acknowledged transposition of a recognizable other work or works« als auch »a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging« zu sein, und darüber hinaus noch »an extended intertextual engagement with the adapted work« (Hutcheon/O'Flynn 2013, S. 8) einzugehen. Ari Folmans eigenen Ausführungen zufolge musste der Originaltext von über 3500 Seiten stark verdichtet werden, weswegen »aus je dreißig Seiten des Originaltextes in der grafischen Version zehn Seiten werden« sollten (Folman 2017, S. 153). Die Idee, ein bebildertes Tagebuch anzufertigen, war über den großen Textumfang mit großen Herausforderungen verbunden. Nicht nur Alvin H. Rosenfeld, den Folman in seinem Nachwort zitiert, resümiert seine Forschung zur Erinnerungskultur um Anne Frank: »Der Million von Kindern – oder sogar einer großen Zahl –, die umgekommen sind, haben wir einen kollektiven Namen gegeben: *Anne Frank*« (Rosenfeld 2015, S. 93; Herv. i. Orig.).

Wie auch schon zuvor Mirjam Pressler mit der Biografie *Ich sehne mich so: Die Lebensgeschichte der Anne Frank* (1992), wählten Folman und Polonsky für das *Graphic Diary* markante Tagebucheinträge aus, um einen multiperspektivischen Blick zu ermöglichen. Neben dem Literarischen im Tagebuch lassen sie so ein »Mädchen aus Fleisch und Blut, seine Wünsche und Hoffnungen, sein eigenes Wollen, seine Widersprüche« (Pressler 1992, S. 8) zu Wort kommen. Während Folman für den Text verantwortlich zeichnet, visualisierte Polonsky mit einer klaren Bildsprache Anne Franks Tagebucheinträge. Im Blocktext das Original zitierend, im Bild aber die Grenzen der Sprache sprengend, nutzten Folman und Polonsky das Comicformat, um Text und Bild sich gegenseitig ergänzen und kommentieren zu lassen. Dabei werden die klassischen Panels immer wieder in seitenfüllenden Szenen aufgelöst und filmische Strategien wie Perspektive und Einstellung genutzt, um die Identifikation mit der Figur zu fördern (vgl. Eder 2014). Auf inhaltlicher wie bildlicher Ebene überschreiten Folman und Polonsky immer wieder intermediale Grenzen, wenn z. B. Kunstwerke wie Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer I* (GD S. 57) oder Sandro Botticellis *Die Geburt der Venus* (GD S. 94 f.) als emotionale Symbolträger eingefügt werden. Die Figuren, ihre Gefühle und ihr historischer Kontext werden somit über imaginative Zugänge mit Bildzitatenauch historischer Dokumente zur Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis angeboten. Zwischen Erzählbarkeit und Aussparung begrenzt sich das *Graphic Diary* anders als z. B. *Das Leben von Anne Frank. Eine grafische Biografie* (Jacobson/Colón 2010) auf den von Anne Frank in ihrem Tagebuch festgehaltenen Zeitraum. Während Jacobsen und Colón Anne Franks Leben bis nach Bergen-Belsen und darüber hinaus die ersten Schritte der Editions-geschichte des Tagebuchs in Wort und Bild nachzeichnen, lassen Folman und Polonsky das *Graphic Diary* orientiert am Original am 1. August 1944 mit dem zusätzlichen Verweis »Hier endet Annes Tagebuch.« (GD S. 146; vgl. AFT S. 263) enden. Die Abbildung des rot-weiß karierten Tagebuchs als Symbol am Anfang und am Ende rahmt überdies visuell wahrnehmbar die Tagebucheinträge. Anne Franks Tod, genauso wie das Schicksal der anderen BewohnerInnen des Hinterhauses und ihrer HelferInnen, wird zwar nicht ausgespart, aber im Anhang unter *Wie es weiterging ...* (GD S. 149 ff.) als Text verhandelt. Damit grenzt sich der Inhalt der von Anne Frank verfassten Tagebucheinträge paratextuell von redaktionellen Zusätzen in der Titelei wie im Anhang ab. Auch Ari Folmans Nachwort, in dem er den Arbeitsprozess und die Beziehung zum Werk beschreibt, ist in diesem Kontext zu lesen.

2. *Graphic Diary*: Historische Quelle zwischen Fakt und Fiction

Der AFF lobt Folmans und Polonskys Adaption dahingehend, »die literarische Kapazität und Brillanz der jungen Autorin Anne Frank unter Beweis« zu stellen (AFF 2018). Das *Graphic Diary* mache »Anne Franks Werk durch Illustrationen nachvollziehbar und vermittelt dabei auch den historischen Kontext« (AFF 2018). Terminologisch findet mit der im Untertitel vorgenommenen Definition *Grafic Diary* eine Distanzierung von der Begriffseinordnung als Graphic Novel statt. In Abgrenzung zum Roman wird die Grenze zur Fiktion gezogen und vielmehr die Besonderheit der Adaption hervorgehoben (vgl. Schröder 2016, S. 263 f.). Während sich die englisch- und spanischsprachige Edition im Untertitel bereits explizit auf dem Cover als *The Graphic Adaptation/La adaptación gráfica* (beide 2018) ausweist, spezifiziert sich die deutschsprachige Ausgabe im Untertitel auf dem Titelblatt als *Graphic Diary*. Im Vergleich der unterschiedlichen Ausgaben verweisen alle Publikationen im Haupttitel *Das Tagebuch der Anne Frank/Anne Frank's Diary/El diario de Anne Frank* auf ihre Quelle, der Untertitel bietet aber zumindest in der englisch- und spanischsprachigen Edition ein offensichtliches Fiktionalitätssignal.

Die Autorisierung der von Otto Frank 1963 gegründeten Institution, des AFF, rahmt das *Graphic Diary* paratextuell und erzeugt zusätzliche Authentizität (vgl. Gundermann 2018, S. 262). Diesen Wirklichkeitsbezug stellen Folman und Polonsky neben paratextuellen Elementen genauso bildlich, textuell und kontextuell her. Immer wieder verweist das *Graphic Diary* als dokumentarischer Beweis auf die Entstehungsbedingungen des Tagebuchs. Hierfür zeigen Folman und Polonsky Anne Frank mit ihrem Tagebuch, beim Schreiben der Einträge, Schreibutensilien oder Teile der Originalhandschrift. Über diese visuellen Belege generiert sich Authentizität (ebenda, S. 270 f.), es wird von den LeserInnen aber auch erwartet, dem Wahrheitscharakter zu glauben (Pandel 2007, S. 346). Authentizität wird im *Graphic Diary* überdies umgesetzt, indem die von Christine Gundermann beschriebenen gängigsten »Techniken der Vergangenheitssimulation«, nämlich das »Verwenden von Vergangenheitsmarkern« (Gundermann 2018, S. 263) angewendet werden. Von historischen Personen, Ereignissen, Gebäuden oder Objekten, landschaftlichen und architektonischen Settings bis zu Ikonen der Zeit wird Vergangenheit mit textuellen und bildlichen Strategien authentisch simuliert (vgl. ebd. 263 ff.). Folman und Polonsky schaffen mit intermedialen Referenzen wie historischen Fotografien und Dokumenten vielfältige Perspektiven, die die LeserInnen durch Anne Franks autobiographischen Zugang leiten. In der bildmetaphorischen Übersetzung sei nach Schröder aber nur eine Annäherung an die »Wirklichkeit« möglich (Schröder 2016, S. 269). Folgt man den Ausführungen von Hans-Jürgen Pandel, so vermögen Comics einen besonderen »Beitrag zur Ästhetik des Geschichtsbewußtseins und zur Rhetorik historischen Erzählens« zu leisten, indem sie »Themen um die Erfahrungsdimensionen der Sinnlichkeit und Emotionalität« vertiefen (Pandel 2007, S. 354). Geschichtsschreibung bilde aus unterschiedlichen Narrativen, in welcher medialen Form diese auch materialisiert sei, ein historisches Ensemble. Daraus konstituiere sich kollektive Identität (vgl. Wyrobnik 2005, S. 249 f.). Folman und Polonsky berücksichtigten bei der Gestaltung die vom AFF und vom *Anne Frank Museum* archivierten Fotos und Dokumente, aber auch öffentliche Bilder. Wissen über die Vergangenheit wird demnach über Bilder und Narrative, die der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen, vermittelt (vgl. Hirsch 2008, S. 112). Die Comicadaption der bekannten Textvorlage ermöglicht darüber hinaus, bei den Rezipierenden das Vorwissen, das mit dem kulturellen Gedächtnis verknüpft ist, zu aktivieren (vgl. Straumann 2015, S. 252; vgl. Schüwer 2002, S. 187). Bedeutungen können sich so zwischen Text und Bild, Wort und Symbol konstituieren.

(Don't) Judge A Book by its Cover

Bevor die LeserInnen mit dem Aufschlagen des Buchdeckels die sogenannte Grenze zum Text überwinden, verweist das Cover auf erste orientierende Informationen außerhalb des Textes. Als Paratext im Sinne Genettes rahmt die Gestaltung des Buchdeckels somit in der Interaktion mit dem Haupttext unweigerlich den Leseprozess. Was wir sehen, ist eine Adaption der Fotografie, die Anne Frank, schützend ihre Hände auf ihr Tagebuch gelegt, an einem Schreibtisch zeigt. Den Füllfederhalter zwischen Zeige- und Mittelfinger, das Tintenfass zu ihrer Linken, Fotos und eine Schere zu ihrer Rechten, identifizieren wir Anne Frank aufgrund dieser verwendeten Symbole als Autorin. Die adaptierte Fotografie, die in dem ersten rot-weiß karierten Tagebuch archiviert ist, zielt auf Wiedererkennung. Als Erinnerungssignale, wie Marianne Hirsch es bezeichnet, können z. B. Fotografien eine affektive Verbindung zur Vergangenheit herstellen und politische und kulturelle Erinnerungsstrukturen erneut aktivieren (Hirsch 2012, S. 33). Ins Zentrum der Covergestaltung gerückt, erfüllt die Darstellung von Anne Frank damit einen »affiliative postmemorial act« (ebd., S. 36). Das Abbild von Anne Frank fungiert hier als ikonisches Zeichen, das an die historische Person erinnert und auf ihren Symbolcharakter verweist. Diese visuelle Referenz verweist, weil sie unser kulturelles Gedächtnis geformt hat, auf die Existenz einer Vergangenheit, stellt aber in ihrer Privatheit Nähe her und erleichtert Identifikation (vgl. Hirsch 2008, S. 116). Annes rote Strickjacke und auch ihr vielversprechendes Lächeln bündeln dabei die Aufmerksamkeit. Die Frontalsicht, die ihren Blick direkt auf ein Gegenüber richtet, erweckt den Eindruck von Intimität. Doch auch wenn hier etwas Vertrautes wiedererkannt werden kann, knüpft sich an das Bild eine visuelle Komplexität, die weit über das Gewohnte hinausgeht. Auf den zweiten Blick zeigt sich hinter Annes Rücken durch den Türrahmen aus ihrem Zimmer heraus ausschnittsartig das Leben im Hinterhaus. Da präsentiert sich im Hintergrund auf der linken Seite Annes Familie, Peter im oberen Bildrand auf der Leiter zum Dachboden hin, seine Eltern und Fritz Pfeiffer rechts. In der Darstellung aller anderen Untergetauchten im Bildhintergrund verweist das Bild auf den von Anne Frank selbstgewählten Titel, der auch dem der niederländischen Erstausgabe entspricht: *Het Achterhuis*⁴. Damit wird einmal mehr deutlich, dass es sich lediglich um einen Ausschnitt handelt, den Anne Frank uns LeserInnen mit ihren Aufzeichnungen gewährt. Die damit individuelle Perspektive ermöglicht einen Einblick in die Ängste, Anspannung, Dunkelheit, aber auch die Unterstützung und Gemeinschaft, die die Untergetauchten in der Prinsengracht von 1942 bis 1944 erfahren. Anne Frank bleibt dabei immer die zentrale Erinnerungsfigur, die sich selbst in einem Netz aus Beziehungen zu anderen beschreibt. Folmans und Polonskys Comicgestaltung ist dabei bis ins letzte Detail, wie z. B. dem Handtuch an der Wand, von der grafischen Rekonstruktion des Anne Frank Hauses übernommen. Während dieses real wie auch virtuell auf der Website besucht werden kann, füllen Folman und Polonsky die räumliche Gestaltung im *Graphic Diary* auf der Basis von Anne Franks Aufzeichnungen mit Leben. Doch die 1957 gegründete *Anne Frank Stiftung* verwaltet das *Anne Frank Haus* in Amsterdam nicht nur, sondern bietet aufgrund der kulturellen Rahmung Authentizität. Damit tritt neben dem AFF unweigerlich die zweite institutionelle Größe, die die Erinnerung an Anne Frank kommuniziert und archiviert, in Erscheinung. Zeugnissen

4 »Nun etwas anderes: Du weißt längst, dass es mein liebster Wunsch ist, einmal Journalistin und später eine berühmte Schriftstellerin zu werden. Ob ich diese größtenwahnigen (oder wahnigen) Neigungen je ausführen kann, das wird sich noch

zeigen müssen, aber Themen habe ich bis jetzt genug. Nach dem Krieg will ich auf jeden Fall ein Buch mit dem Titel »Das Hinterhaus« herausgeben.« (GD S. 135; AFT S. 232)

der Vergangenheit, wie z. B. dem Original-Manuskript des Tagebuchs, das dort als Leihgabe des niederländischen Staats ausgestellt ist, kann nicht nur begegnet, sondern diese können auch wie z. B. der Modellbaubogen des Hinterhauses gekauft werden. Die Vermarktung der Erinnerung, auch um sie damit einem großen Publikum zur Verfügung zu stellen, laufe dabei Gefahr nicht nur die Erinnerung selbst auszubeuten, sondern in Sentimentalisierung oder Romantisierung zu münden (vgl. Wertheim 2009). Wertheim erkennt allerdings in jeder Mediatisierung, unabhängig vom ökonomischen Interesse, ihre moralische Obligation zu erfüllen und Inspiration für das Publikum zu sein (ebd., S. 166 f.).

Visualisierungen vom (Über)Leben im Hinterhaus

In der Verbindung aus Wort und Bild bieten Folman und Polonsky im *Graphic Diary* eine Folie, anhand derer sich bei den BetrachterInnen Vorstellungen bilden können. Erst im Rückgriff auf das eigene Erfahrungswissen vervollständigen sich die angebotenen Bilder und der Text zu beweglichen Figuren und ergänzen sich Einzelbilder zu einer zusammenhängenden Handlung. Ob zu Hunger, Luftangriffen, Streit, Angst oder auch Liebe müssen die BetrachterInnen »das Gezeigte als Prozess, als Handlung – wie ein Theaterstück, wie einen Film im Kopf« konstruieren (Grünewald 2014, S. 41). Anne Franks Angst, Depression und ihre Alpträume finden im *Graphic Diary* mehrfach ihre Visualisierung. Beispielhaft kann hierfür der Eintrag im *Graphic Diary* vom 16. September 1943 angeführt werden, der sich in der Bildüberschrift direkt an die LeserInnen richtet: »Wie du siehst, habe ich im Augenblick wieder eine Periode, in der ich niedergeschlagen bin« (GD S. 81). Zwar ist im Originaltext dieser Wortlaut so nicht zu finden, an dieser Stelle im *Graphic Diary* involviert er die LeserInnen aber zusätzlich. Während wir auf der linken Seite die Angst am Tag mit der Bedrohung, die vom misstrauischen Lagerarbeiter van Maaren ausgeht, in Wort und Bild verbinden können, visualisiert sich rechts die nächtliche Bedrohung als Alpträume. Folman und Polonsky setzen die tägliche Bedrohung und die nächtliche Angst in zwei unterschiedlichen Sequenzen in Szene. In dunklem Grau- und Rotbraun sehen wir auf der rechten Seite Anne Frank die Decke bis zum Hals gezogen mit geöffneten und tief geränderten Augen im Bett liegen. Die Angst scheint dabei in jede Falte zu kriechen. Vom Panel begrenzt zeigt sich die Beklemmung auch räumlich. »Ich schlucke jeden Tag Baldriantabletten gegen Angst und Depression«, informiert uns der Blocktext (GD S. 81). In zartem Rosa hingegen hebt sich die dargestellte Medikamentendose und Tablette farblich ab. Zwar hüllt der Baldrian Anne Frank zunächst fast gänzlich in pastellfarbene Blumen, die Enge des Panels bleibt jedoch. Wie das abschließende Querpanel darunter zeigt, bleibt sie von den Alpträumen denn auch nicht verschont. Anne Frank stürzt in Flammen stehend, mit zum Schrei weit geöffnetem Mund, aus der Blumendecke heraus in die Kohorten von Wehrmachtsoldaten. Aus der Kombination der Bildfolge, den unterschiedlichen Perspektiven, Mimik und Gestik und Farben entwickelt sich vor den Augen der BetrachterInnen ein auswegloser Prozess, der sich von einem Bild zum nächsten konstruiert und Anne Franks Angstzustände mitteilt.

Abb. 1
Das Tagebuch
der Anne Frank.
Graphic Diary.
Umgesetzt von
Ari Folman und
David Polonsky,
S. Fischer-Verlag
2017 © 2017 by
Anne Frank Fonds,
Basel. Abdruck
mit Genehmigung
der Liepman AG,
Zürich



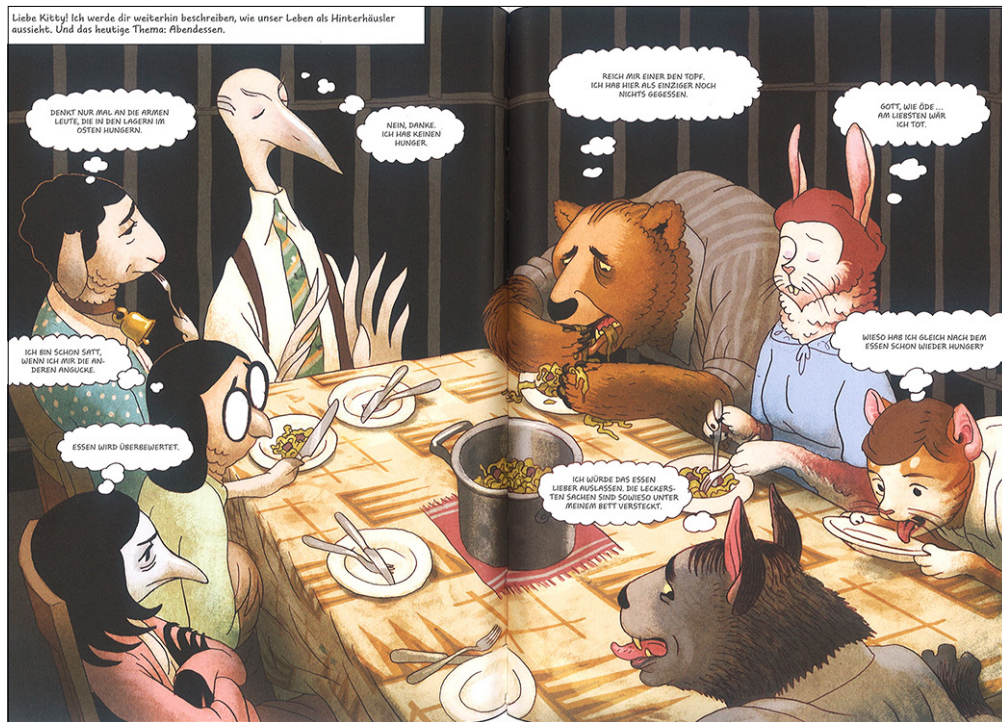


Abb. 2
Das Tagebuch
der Anne Frank.
Graphic Diary.
Umgesetzt von
Ari Folman und
David Polonsky,
S. Fischer-Verlag
2017 © 2017 by
Anne Frank Fonds,
Basel. Abdruck
mit Genehmigung
der Liepman AG,
Zürich

Die Illustration, die den Tagebucheintrag vom Montag, 9. August 1943, zusammenfasst, ist ein weiteres Beispiel dafür, in welcher Weise das Original in der Adaption neugestaltet wird. Beschreibt Anne Frank im Originaltext das Verhalten von jeder und jedem einzelnen Bewohner des Hinterhauses beim Essen auf zwei Seiten, komprimieren Folman und Polonsky die Beschreibungen in einem Splash-Panel auf einer Doppelseite (GD S. 76 f.). Entsprechend Anne Franks Charakterisierungen haben Folman und Polonsky die Figuren anthropomorphisiert. Mimik und Gestik der dargestellten Tierfiguren heben einerseits das Erzählenswerte hervor, karikieren das jeweilige Verhalten treffend, und verdeutlichen in der Illustration Anne Franks Perspektive. Auch wenn nicht alle Informationen aus dem Originaltext für das *Graphic Diary* übernommen wurden, charakterisieren sich die Personen entsprechend über den Text in den Sprechblasen und ihre jeweilige Tierart. Während Herr van Daan einen Bärenhunger demonstriert, zeigt sich Dussel hungrig wie ein Wolf. Der ihm in der Denkblase zugewiesene Text »Ich würde das Essen lieber auslassen. Die leckersten Sachen sind sowieso unter meinem Bett versteckt« verweist zudem auf eine von den MitbewohnerInnen gemachte Entdeckung, die Anne Frank am 1. Mai 1943 in ihrem Tagebuch vermerkte: »Du musst nicht glauben, dass er Hunger leidet. Wir haben in seinem Schrank Brot, Käse, Marmelade und Eier gefunden« (GD S. 63; AFT S. 87). Dussel wird passend zusätzlich als Raubtier und dem Stereotyp des bösen Wolfs entsprechend charakterisiert. Anne Frank wird in der Figurenkonstellation als Küken, quasi jüngste, eine untergeordnete Rolle zugewiesen. Sie sitzt vor einem leeren Teller, indem sie die Situation mit »Essen wird überbewertet« (GD S. 76) kommentiert. Die Verbindung zwischen Sprache und Bild wird hier besonders in der Visualisierung von Phrasemen deutlich.

Bildhaft stellen Folman und Polonsky auch die sich entwickelnde Liebesbeziehung zu Peter van Pels dar. Mit visuellen Strategien werden den BetrachterInnen vertraute Situationen und Gefühle beim Verliebtsein und ersten Kuss vermittelt. In einer engen Bildfolge sehen wir beispielsweise, wie sich der Abstand zwischen den beiden Verliebten von einem Panel zum nächsten bis zum Kuss verringert, wie sich Nähe aufbaut. Zusätzlich

entsteht auch bei den BetrachterInnen der Eindruck, dem Paar näherzukommen. Die Bildeinstellung verfolgt das Handeln der Figuren von der Nah- bis zur Großaufnahme (GD S. 126). Die sich zwischen dem Liebespaar aufbauende Spannung zeigt sich im Wechsel zwischen Nah- und Großansicht und wechselt mit einer Ansicht im Detail die Intensität und Qualität des Gefühls. In der Detailansicht von Peters Auge zeigt sich eine subjektive Einstellung, wenn sich in Peters Iris Anne Franks Gesicht spiegelt. Den BetrachterInnen wird durch die Annäherung an seinen und ihren visuellen Point of View ein Perspektivwechsel ermöglicht. Vielfältige Perspektiven auf die Figuren im Hinterhaus eröffnen sich somit verstärkt aufgrund der emotionalen Zugänge im Bild. Angst, Liebe, Hunger bieten darüber hinaus thematisch andere Zugänge zum historischen Lernen. Sich die Lebenssituation im Hinterhaus imaginieren zu können, konstruiert sich auf der Subjektebene der LeserInnen aufgrund vielfältiger Dimensionen des Erzählens und filmischer Strategien. Die Repräsentation von Annes Charakter visualisiert sich dabei multimodal und ermöglicht, mit vielfältigen Informationen ein mentales Modell von ihr zu entwickeln (vgl. Eder 2014).

Zwischen Ernsthaftigkeit und Unterhaltung

Es ist der 24. Juni 1942. Der stark in seinem Inhalt komprimierte Tagebucheintrag im *Graphic Diary* ist nur im Vergleich mit der Gesamtausgabe des Tagebuchs genau zuzuordnen. Im Blocktext des Splash-Panels werden die Lesenden am oberen Rand darüber informiert, dass es Anne Frank in der sommerlichen Hitze nicht erlaubt ist, mit der Straßenbahn zu fahren, sondern sie jeden Weg zu Fuß nehmen muss. »[D]ieser Genuss ist [...] Juden nicht mehr beschieden« (vgl. AFT S. 23; GD S. 15). 1940 werden von der deutschen Besatzungsmacht auch in den Niederlanden administrative, wirtschaftliche und kulturelle Ausgrenzungen und Diskriminierungen umgesetzt (vgl. Hirschfeld 2013). Die LeserInnen sind aufgrund von Anne Franks vorherigem Bericht vom 20. Juni 1942 über diese Entwicklungen informiert (vgl. AFT S. 18 ff.; GD S. 12 f.). Wie sich die Einschränkungen der Freiheiten und Rechte der jüdischen Bevölkerung und ihre sukzessive Isolation entwickelt, erkennt Anne Frank in ihrem Tagebuch, wie Piet Mooren (2005) festhält, bereits sehr früh. Anne Franks Aufzeichnungen sei die Einsicht, »dass all diese Maßnahmen nur einen ersten Schritt von dem darstellten, was später nach Auschwitz führen sollte«, abzulesen (ebd., S. 191). Der kindliche Blick zeige sich hier, so auch Annette Kliever (2005), alles andere als naiv. Die Isolation voranzutreiben und die Solidarität in der niederländischen Bevölkerung zu untergraben, waren erste Ziele der deutschen Besatzungsmacht und wurden zielführend umgesetzt. Anne Frank vermerkte denn auch, dass es nicht an der niederländischen Bevölkerung lag, »dass wir Juden es so schlecht haben« (GD S. 15; ATF S. 24). »Der Fährmann an der Jozef-Israël-Kade nahm uns sofort mit, als wir ums Übersetzen baten« (AFT S. 23 f.; GD S. 15). Im *Graphic Diary* sehen wir, wie der Fährmann Anne Frank vom Boot die Hand reichend aufs Wasser hilft. Margot hinter ihr wartend, blickt den Kai entlang. Die Figuren sind dabei in einer Dreieckskomposition angeordnet. Im Hintergrund sind die Türmchen der Brücke über den Amstelkanal bei der Scheldestraat zu entdecken. Diese heben sich von Häuserblöcken ab, hinter denen der Kirchturm der katholischen Kirche Vredeskerk hervorsticht. Anne Franks Tagebucheintrag ist demnach örtlich durch die Visualisierung des Amsterdamer Stadtbilds, zeitlich aufgrund der Datierung und der Angaben aus dem Blocktext genau zu verorten. Links im Vordergrund wirbt im Nahbereich auf einer Litfaßsäule Marika Röck strahlend mit hoch erhobenem Kopf für den ersten deutschen »FARBEN-GROSSFILM« mit dem Titel *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (Ufa 1941). Diese Filmwerbung kontextuali-

siert Anne Franks Eintrag nicht nur kulturell, sondern dominiert die dargestellte Szene stark. Bereits den Vordergrund beherrschend leitet der Blick der Schauspielerin aus dem Filmplakat zudem über die Dreieckskomposition von Anne, Margot und den Fährmann hinweg, wodurch diesen unterhalb der Linienführung nur noch ein kleiner begrenzter Bereich im Schatten der Litfaßsäule am Rande des Kais bleibt. Die dargestellten Figuren verbindet dadurch eine übergeordnete Bedeutung, die symptomatisch auf die politische Situation verweist (vgl. Eder 2014, S. 521 ff.). Als Vorzeige-Schauspielerin stellte sich Marika Röck mit Auftritten im Revue- und Operettenfilm in den Dienst des nationalsozialistischen Regimes, um mit seichter Unterhaltung vom Krieg abzulenken und damit zum Durchhalten zu motivieren. Laut Knut Hieckhler (2004) zeige sich das »Verhältnis von Ideologie und Unterhaltung« in der NS-Filmindustrie besonders in der medialen Produktion (ebd., S. 229). Im medialen Schein sei die Existenz »einer letztlich ›normalen‹ Welt vorgespiegelt« worden, hinter der sich »um so ungenierter der Repressionsapparat der Nationalsozialisten« breitmachen konnte (ebd., S. 232). Auf vielfache Weise dokumentiert sich damit die zentrale Rolle des Films als ein wirksames Element des gleichgeschalteten Kulturbetriebs der Nationalsozialisten. Der scheinbar unpolitische Unterhaltungsfilm zeigt sich im Comicpanel jedoch offenkundig antisemitisch. Indem Marika Röck in einer Sprechblase die Aussage »ICH SINGE NICHT FÜR JUDENSCHWEINE!« (GD S. 15, Herv. i. Orig.) zugeschrieben wird, wird die systematische Isolation und Diskriminierung in den Vordergrund gerückt. Der Anschein der sich selbst als unpolitisch darstellenden Schauspielerin, die nach eigener Aussage »das Regime nicht beurteilen konnte« (Röck 1974, S. 128), wird in der Text-Bild-Verbindung demontiert. Damit greift das Bildzitat den Diskurs um die Rolle der Filmindustrie während des Nationalsozialismus, aber auch um eine ungebrochene Beliebtheit einstiger NS-SchauspielerInnen nach 1945 auf. Wenn Folman und Polonsky auf der Bildebene für Anne Frank Hollywoodstars wie Bette Davis oder Marlene Dietrich als Möglichkeit der Zerstreung und Vorbild für Frisuren im *Graphic Diary* am Freitag, 28. Januar 1944, zur Visualisierung im Sepiaton wählen, heben sie einmal mehr die Rolle des Films im Krieg hervor. »Das Leben im Hinterhaus ist in letzter Zeit sehr hart. Aber meine Leidenschaft für Kino und Filmstars habe ich noch immer«, schreibt Anne Frank (GD S. 100). Wir wissen aus Anne Franks Tagebuchaufzeichnungen von ihrer Filmleidenschaft. Dass diese von 1942 bis 1944 nur mit Informationen über deutsche Filmstars gestillt worden sein kann, wird somit auf der Bildebene konterkariert. Anne Franks Quelle, die Zeitschrift *Cinema & Theater*, mit der Victor Kugler sie regelmäßig versorgte, war während der Kriegsjahre unverkennbar »produits«⁵.

3. Fazit

Mit den für den Artikel ausgewählten Beispielen sollte das Potential des *Graphic Diaries* als literaturgestützte Erinnerung innerhalb der *Holocaust Education* beleuchtet werden. Wie gestalten Folman und Polonsky Anne Franks »figures for memory« (Hirsch 2001, S. 12), welche Fiktionalitäts- und Faktualitätssignale bzw. Strategien zur historischen Authentisierung sind zu erkennen und welche Bedeutung nimmt die mediale Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses ein? Zwischen Wort und Bild visualisieren Folman und Polonsky auf der Grundlage einer umfangreichen Recherche das Tagebuch

5 Die Koninklijke Bibliotheek weist genauso wie das *Anne Frank Haus* mit einem Eintrag zur

Zeitschrift *Cinema & Theater* explizit darauf hin.

mit Anne Frank als verbindlichem Referenzpunkt: Anne Frank als sich vor den Nationalsozialisten versteckendes jüdisches Mädchen, als Tochter einer Mutter, als Tochter eines Vaters, als Schwester, als verliebte Teenagerin, als Mitbewohnerin, als Freundin, und eben auch als angehende Schriftstellerin. Als Zeitzeugin setzen Folman und Polonsky Anne Frank visuell in einen authentischen Kontext und orientieren die Adaption mit der detailgetreuen Darstellung an historischen Belegen. Als Erinnerungsfigur zeigt sich Anne Frank im *Graphic Diary* zwischen vielfältigen intermedialen Bezügen einerseits und institutionalisiertem Erinnerungsdiskurs andererseits. Das *Graphic Diary* ermöglicht den LeserInnen somit ästhetische Zugänge in die Vergangenheit und Gegenwart, um Geschichte und Erinnerungskultur rekonstruieren und gleichzeitig reflektieren zu können.

Primärliteratur

- Anne Frank Fonds (Hg.) (2013): Anne Frank. Gesamtausgabe. Tagebücher – Geschichten und Ereignisse aus dem Hinterhaus – Erzählungen – Briefe – Fotos und Dokumente. Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Mit Beiträgen von Gerhard Hirschfeld, Mirjam Pressler und Francine Prose, Frankfurt/M.: Fischer
- Folman, Ari / Polonsky, David (Ill.) (2017): Das Tagebuch der Anne Frank. *Graphic Diary*. Frankfurt/M.: Fischer
- Folman, Ari (2017): Nachwort. In: Folman, Ari / Polonsky, David (Ill.) (2017): Das Tagebuch der Anne Frank. *Graphic Diary*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 153–157
- Folman, Ari / Polonsky, David (Ill.) (2018): El Diario de Anne Frank. La adaptación gráfica. Barcelona: Vintage Espanol
- Folman, Ari / Polonsky, David (Ill.) (2018): Anne Frank's Diary. The Graphic Adaptation. New York: Pantheon
- Frank, Anne (1947): Het Achterhuis. Dageboekbrieven van 14 juni 1942–1 augustus 1944. Amsterdam: Uitgeverij Contact
- Frank, Anne (1950): Das Tagebuch der Anne Frank. Mit einer Einführung von Marie Baum. Aus dem Niederländischen von Anneliese Schütz. Heidelberg: Lambert Schneider
- Frank, Anne (1957): Das Tagebuch der Anne Frank. Berlin (DDR): Union
- Jacobson, Sid / Colón, Ernie (Ill.) (2010): Das Leben der Anne Frank. Eine grafische Biografie. Hamburg: Carlsen
- Pressler, Mirjam (1992): Ich sehne mich so. Die Lebensgeschichte der Anne Frank. Weinheim: Beltz & Gelberg
- Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie / Niederländisches Staatliches Institut für Kriegsdokumentation (Hg.) (1988): Das Tagebuch der Anne Frank. Vollständige Kritische Ausgabe. Einführung von Harry Paape, Gerrold van der Stroom und David Barnouw. Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Frankfurt / M.: Fischer [niederl. EA 1986]
- Rökk, Marika (1974): Herz mit Paprika. Berlin: Universitas

Sekundärliteratur

- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan / Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt / M., S. 9–19
- Assmann, Aleida / Shortt, Linda (2011): Memory and Political Change: Introduction. In: Assmann, Aleida / Shortt, Linda (Hg.): Memory and Political Change. London, S. 1–14

- Ballis, Anja (2016): Anne Frank: Tagebuch. In: Spinner, Kaspar H./Standke, Jan (Hg.): Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschunterricht: Textvorschläge – Didaktik – Methodik. Paderborn, S. 96–100
- Barnouw, David (1999): Vom Mädchen zum Mythos. München
- Eder, Jens (2014): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg
- Grünewald, Dietrich (2014): Die Kraft der narrativen Bilder. In: Hochreiter, Susanne/ Klingeböck, Ursula (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld, S. 17–52
- Gundermann, Christine (2018): Inszenierte Vergangenheit oder wie Geschichte im Comic gemacht wird. In: Backe, Hans-Joachim/Eckel, Julia/Feyersinger, Erwin/Sina, Véronique/Thon, Jan-Noël (Hg.): Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung. Berlin, S. 257–283
- Hickethier, Knut (2004): Der Ernst der Filmkomödie. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München, S. 229–245
- Hirsch, Marianne (2001): Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: The Yale Journal of Criticism 14,1, S. 5–37
- Hirsch, Marianne (2008): The Generation of Postmemory. In: Poetics Today 29, 1, S. 103–128
- Hirsch, Marianne (2012): The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York
- Hirschfeld, Gerhard (2013): Der zeitgeschichtliche Kontext. In: Anne Frank Fonds (Hg.): Anne Frank. Gesamtausgabe. Tagebücher – Geschichten und Ereignisse aus dem Hinterhaus – Erzählungen – Briefe – Fotos und Dokumente. Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Mit Beiträgen von Gerhard Hirschfeld, Mirjam Pressler und Francine Prose. Frankfurt / M., S. 527–538
- Hutcheon, Linda/O’Flynn, Siobhan (2013): A Theory of Adaptation. New York
- Kliwer, Annette (2005): Der naive Blick auf das Grauen: Der Holocaust aus Kindersicht. In: Glasenapp, Gabriele von/Wilkending, Gisela (Hg.): Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt / M. [u. a.], S. 229–245 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien / Theorie – Geschichte – Didaktik; 41]
- Mooren, Piet (2005): Auschwitz aus drei Perspektiven. In: Glasenapp, Gabriele von/Wilkending, Gisela (Hg.): Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt / M. [u. a.], S. 175–198 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien / Theorie – Geschichte – Didaktik; 41]
- Pandel, Hans-Jürgen (2007): Comics. Gezeichnete Narrativität und gedeutete Geschichte. In: Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard (Hg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Schwalbach, S. 339–364
- Prose, Francine (2013): Die Rezeptionsgeschichte. In: Anne Frank Fonds (Hg.): Anne Frank. Gesamtausgabe. Tagebücher – Geschichten und Ereignisse aus dem Hinterhaus – Erzählungen – Briefe – Fotos und Dokumente. Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Mit Beiträgen von Gerhard Hirschfeld, Mirjam Pressler und Francine Prose. Frankfurt / M., S. 539–552
- Rosenfeld, Alvin H. (2015): Das Ende des Holocaust. Göttingen
- Rupp, Gerhard/Heyer, Petra/Bonholt, Helge (2004): Folgefunktionen des Lesens. Von der Fantasie-Entwicklung zum Verständnis sozialen Wandels. In: Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (Hg.): Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick. Weinheim, S. 95–141

- Schröer, Marie (2016): Graphic Memoirs – autobiografische Comics. In: Abel, Julia / Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels. Stuttgart, S. 263–275
- Schüwer, Martin (2002): Erzählen in Comics: Bausteine einer Plurimedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier, S. 185–216
- Straumann, Barbara (2015): Adaptation – Remediation – Transmediality. In: Rippl, Gabriele (Hg.): Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music. Berlin [u. a.], S. 249–267
- Wertheim, David (2009): Remediation as a Moral Obligation: Authenticity, Memory, and Morality in Representations of Anne Frank. In: Erll, Astrid / Rigney, Ann (ed.): Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory. Berlin, S. 157–170
- Wyrobnik, Irit (2005): Geschichte lernen durch Geschichten? In: Glasenapp, Gabriele von / Wilkending, Gisela (Hg.): Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt / M. [u. a.], S. 247–261 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien / Theorie – Geschichte – Didaktik; 41]

Internetquellen:

- Anne Frank Fonds: <http://www.annefrank.ch> [Zugriff: 01.08.2019]
- Anne Frank Fonds (2018): Erfolgreiches »Graphic Diary« von Anne Franks Tagebuch am 01.08.2018. <https://www.annefrank.ch/en/news/all-news/01-08-2018-erfolgreiches-graphic-diary-von-anne-franks-tagebuch> [Zugriff: 01.08.2019]
- Anne Frank Haus: Zeitschrift Cinema & Theater. <https://www.annefrank.org/de/museum/sammlung-und-forschung/sammlung-anne-frank-haus/30/zeitschrift-cinema-theater/>. [Zugriff: 01.08.2019]
- Child, Ben (2013): Anne Frank to come to life in animated film for children am 13.12.2013 in *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/13/anne-frank-animated-film-ari-folman-waltz-bashir> [Zugriff: 01.08.2019]
- Koninklijke Bibliotheek: Cinema en Theater. <https://www.kb.nl/themas/tijdschriften/cinema-en-theater> [Zugriff: 01.08.2019]

Filmografie

- Frauen sind doch bessere Diplomaten. Regie: Georg Jacoby. Deutsches Reich: Ufa, 1941
- The Diary of Anne Frank. Regie: George Stevens. USA: 20th Century Fox, 1959

Kurzvita

Farriba Schulz, Dr., ist Gastdozentin am Institut für Grundschulpädagogik Deutsch an der Freien Universität Berlin. Sie lehrt seit 2011 im Bereich der Didaktik von Kinder- und Jugendliteratur und ihren Medien und Sprache. Zu ihren Arbeits- und Forschungsschwerpunkten zählen Kindheitsbilder in der Kinder- und Jugendliteratur, Sprachförderung, Literacy, Visual Literacy und Literarisches Lernen.

Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion

Formen und Funktionen dokufiktionalen

Erzählens in Jugendbüchern von Dirk Reinhardt:

Edelweißpiraten und *Train Kids*

AGNES BIDMON

Historical Tales between Fact and Fiction

Forms and Functions of Docufictional Narration in the Young Adult Novels

Edelweißpiraten and *Train Kids* by Dirk Reinhardt

This article focusses on a recent trend in contemporary literature: docufictional storytelling. It argues, in a first step, that this trend can be understood as a reflected way of dealing with the concept of reality in a highly virtual and digital world. Docufictional novels rely on documentary as well as fictional strategies, and interweave them via intramedial, intermedial and transmedial approaches. By doing so, the texts reconstruct a *real reality* to which their readers have no direct temporal or spatial access. At the same time, they show that reality can be only a construction, even if authentic material is included. Providing access to reality can be seen as one of the main goals in the literary production addressing young readers. In a second step, this article analyses contemporary German young adult literature and examines the forms and functions of docufictional storytelling, which can be found in those texts. It focusses especially on two novels by Dirk Reinhardt, *Edelweißpiraten* (2012) and *Train Kids* (2015), and concludes that this mode of narration between entertainment and information offers young readers the opportunity to develop their media and discourse competencies.

1. Literarische Grenzüberschreitungen – Einleitung

Lange Zeit herrschte im Forschungsdiskurs die Meinung vor, dass Kinder- und Jugendliteratur »aus sich selbst heraus verständlich sei und keiner literaturwissenschaftlichen Interpretationskunst bedürfe« (Gansel/Korte 2009, S. 7). Aus diesem Grund standen Fragen nach der Machart der Texte im Verhältnis zu Fragen nach ihren »Inhalte[n], Themen, pädagogische[n] Strategien und so genannte[n] ›Botschaften«« (ebd.) häufig im Hintergrund. Diese Vorstellung hat sich mittlerweile jedoch gewandelt, was nicht zuletzt auf eine grundlegende Veränderung in der literarischen Landschaft seit Ende des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Denn im Zuge postmoderner und poststrukturalistischer Theoriebildungen hat sich in den vergangenen drei Jahrzehnten eine wachsende Durchlässigkeit zwischen den Literaturen entwickelt, die auf der zunehmenden Auflösung traditioneller Gattungs- und Genre Grenzen beruht. Als Folge dieses Verschwimmens der Grenzlinien haben sich vermehrt Austauschbeziehungen zwischen der Erwachsenen- und der Kinder- und Jugendliteratur etabliert und dazu geführt, dass jugendliterarische Texte fortan verstärkt »durch Impulse aus der zeitgenössischen Erwachsenenliteratur geprägt« werden (Weinkauff/von Glasenapp 2014, S. 118; vgl. auch Gansel/Korte 2009, S. 8). Aufgrund dessen hat u. a. eine allmähliche Angleichung von Schreibverfahren und Erzählweisen von jugend- und allgemeinliterarischen Texten stattgefunden und damit

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.38

verbunden eine inhaltliche wie strukturelle Komplexitätssteigerung jugendliterarischer Texte, die die Forschung in den vergangenen Jahren hinreichend herausgearbeitet hat. Umso erstaunlicher ist in Anbetracht dieser Diagnose allerdings, dass gerade in Bezug auf ein ungebrochen populäres Feld des jugendliterarischen Erzählens, und zwar das Erzählen von Geschichten mit einem Wirklichkeitsbezug, nach wie vor eine signifikante Diskrepanz zwischen Erwachsenen- und Jugendliteratur diagnostiziert wird. Diese Differenz wird insbesondere daran festgemacht, dass sich

[i]m Unterschied zur allgemeinen [...] in der Kinder- und Jugendliteratur bislang kaum Ansätze metafiktionales Erzählens, von Geschichtskritik oder aber eine Abbildung von Geschichte [erkennen lassen], in der der Konstruktcharakter des vermeintlich Realen manifest wird. (Glasenapp 2005, S.33)

Stattdessen, so die Diagnose, scheint die Kinder- und Jugendliteratur nach wie vor maßgeblich geprägt zu sein vom Bestreben, die ästhetische Dimension der Texte im Verhältnis zur Sachdimension weitestgehend zurücktreten zu lassen, indem die AutorInnen die Nachbildungen der außerliterarischen Realität, die ihre Texte präsentieren, möglichst vergessen machen wollen.

Ganz anders stellt sich diese Situation im Verhältnis dazu derzeit in der sogenannten Erwachsenenliteratur dar, haben dort doch seit einigen Jahren Erzählformate Hochkonjunktur, die sich auf der Ebene der *histoire* mit real verbürgten Ereignissen, Konstellationen oder Personen auseinandersetzen und hierfür auf der Ebene des *discours* dokumentarische und fiktionale Darstellungsweisen mithilfe intramedialer, intermedialer oder transmedialer Verfahren amalgamieren. Durch das sichtbare Verschränken von Faktualität und Fiktionalität verfahren diese Texte unter den Vorzeichen der Gegenwart – d. h. im Anschluss an die Krisen der Moderne sowie die unhintergehbaren Erkenntnisse der Postmoderne und des Poststrukturalismus – differenziert mit einem Zugriff auf Realität, indem sie sich einer möglichen Darstellung bzw. Rekonstruktion von Realität zugleich annähern wie sie sich von ihr distanzieren. Denn es geht solchen als dokufiktional zu bezeichnenden Grenzgänger-Texten weder um eine ausschließlich metafiktionale Zugangsweise im Sinne einer postmodernen Ästhetik des Eröffnens von Spiel-Räumen noch um einen wie auch immer gearteten rein dokumentarischen Anspruch einer möglichst objektiven Darstellung, deren Unerreichbarkeit auch im Dokumentarismus-Diskurs bereits längst als Topos gilt.¹ Stattdessen geht es den Texten gerade um die Gleichzeitigkeit von referentiell und konstruktivem, von dokumentarischem und nicht-dokumentarischem Zugang zum verwendeten Ausgangsmaterial und -stoff. Bedingt durch diese Oszillation ist dokufiktional operierenden Texten ein Problembewusstsein hinsichtlich der Fragilität jeglichen Realitätsbezugs immer schon eingeschrieben. Auf diese Weise verhandeln die Texte also nicht nur eine Geschichte, sondern immer auch narratologische und erzählethische Fragen. Und nicht zuletzt entwickeln die Texte in zeitdiagnostischer Hinsicht auch eine Antwortmöglichkeit auf den zunehmenden Realitätsverlust in einer digitalen überformten und medial geprägten Lebenswelt² und erproben einen konstruktiven Umgang mit dieser veränderten Wirklichkeit.

¹ Vgl. hierzu z.B. Bill Nichols: *The Fact of Realism and the Fiction of Objectivity*. In: Ders.: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991, S. 165–198.

² Diesen Umstand betrachtet u. a. der Autor David Shields als maßgeblich für einen sog. »Reality Hunger«, der mit einer zunehmenden Digitalisierung und Virtualisierung der Lebenswelt in gegenwärtigen

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, ob jugendliterarische Texte tatsächlich so resistent gegen Einflüsse des gegenwärtig so prominenten dokufiktionalen Erzählens sind, wie es auf den ersten Blick scheint. Oder lassen sich vielleicht doch Ansätze erkennen, die zeigen, dass auch jugendliterarische Texte sich mittlerweile durchaus literarischer Strategien und narrativer Techniken bedienen, die als dokufiktionales Erzählen bezeichnet werden können? Denn auch für die aktuelle Kinder- und Jugendliteratur wird ja diagnostiziert, dass »allen [geschichtserzählenden, A.B.] Texten die Absage an das alte Konstrukt einer scheinbar objektiven, mimetischen Geschichtsabbildung gemeinsam ist, die mittlerweile ganz offensichtlich endgültig ad acta gelegt worden ist.« (Glasenapp 2005, S. 36)

Daher geht die vorliegende Untersuchung der Frage nach, welche Rolle die derzeit so virulente Erzählweise des dokufiktionalen Erzählens in der gegenwärtigen Jugendliteratur spielt und welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Allgemeinliteratur sich feststellen lassen. Es gilt dabei nicht nur zu überprüfen, welche faktualen und fiktionalen Erzählstrategien und Darstellungstechniken in der Jugendliteratur zum Einsatz kommen, sondern auch, welche Aushandlungsprozesse durch hybride Erzählformate, die als Grenzgang zwischen Fakt und Fiktion angelegt sind, in der gegenwärtigen Jugendliteratur angestoßen werden. Und nicht zuletzt soll unter Einbezug dieser Ergebnisse das dokufiktionale Erzählen auch im Kontext der Theoriediskussionen der Kinder- und Jugendliteraturforschung um Wirklichkeitserzählungen verortet werden. Dabei muss der Beitrag zwangsläufig heuristisch vorgehen, indem lediglich versucht werden kann, einige signifikante Entwicklungslinien nachzuzeichnen und narratologische Tendenzen zu skizzieren. Den aufgeworfenen Fragen wird dabei exemplarisch anhand zweier aktueller Jugendbücher von Dirk Reinhardt nachgegangen, die 2012 und 2015 erschienen sind und insofern als programmatische Vertreter der Tatsachen-Literatur gelten, als sie – je nach Fokussierung – thematisch allen jugendliterarischen Gattungen zugerechnet werden können, die mit dem Erzählen von Wirklichkeit befasst sind.

2. Wirklichkeit erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur(forschung) seit der Zweiten Moderne

Die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit verfügt innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur bereits über eine lange Tradition, erfährt jedoch insbesondere seit der Zweiten Moderne eine Zuspitzung. Denn ab dem Beginn der 1970er-Jahre vollzieht sich v. a. in Westdeutschland »im Zuge gravierender politischer, sozialer sowie medien- und gesellschaftskultureller Veränderungen ein grundlegender Paradigmenwechsel hinsichtlich des Bildes von Kindheit und Jugend« (Weinkauff/von Glasenapp 2014, S. 83), der dazu führt, dass

Kinder [...] nun als Teil der sie umgebenden gesellschaftspolitischen Wirklichkeit angesehen [wurden] und nicht als unmündige Bewohner autonomer, nach außen abgeschlossener Kinderwelten. Davon ausgehend erscheint es folgerichtig, diese

westlichen Gesellschaften Einzug gehalten hat:
»Wir, die wir zwangsweise in einer gemachten und künstlichen Welt leben, lechzen nach dem *Wirklichen*, nach dem, was wirklich scheint. Wir wollen all dem Fabrizierten etwas Nichtfiktionales entgegen-

stellen – autobiografische Schauer oder gerahmte, gefilmte, festgehaltene Augenblicke, die in ihrer scheinbaren Authentizität zumindest die Möglichkeit eröffnen, das Chaos zu durchbrechen.«
(Shields 2011, S. 88)

Wirklichkeiten auch literarisch abzubilden, eine Aufgabe, die man der im Verlauf der 1970er Jahre neu entstehenden Kinderliteratur zuweist. [...] [E]in Teil der Kinderliteratur seit den 1970er Jahren [ist] zwangsläufig durch zwei zentrale Merkmale gekennzeichnet: Zum einen durch ihre explizite Orientierung an außerliterarischen Verhältnissen, zum anderen durch ihre aufklärerische d. h. didaktische Attitüde. (Ebd.)

Bücher mit einem Referenzbezug in die außersprachliche Wirklichkeit, die sowohl eine »literarische Aufarbeitung zeitgebundener Probleme« (Payrhuber 2016, S.113) als auch eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit, insbesondere der Väter- und Großvätergeneration umfassen, spielen seither folglich eine zentrale Rolle in der kinder- und jugendliterarischen Landschaft. Denn auch wenn Erzählungen ganz generell »die Barriere zwischen Imagination und Realität überwinden« und »[d]ie Herstellung narrativer Sequenzen [...] folglich auch dann als ein Verfahren der Wirklichkeitsbewältigung gelten [kann], wenn die Erzählung keinerlei Anspruch auf Realismus erhebt«, »scheint dieser Zusammenhang [weniger schwierig] dort zu sein, wo offen ein lebensweltlicher Bezug reklamiert wird, wo also der Erzähltext erklärtermaßen über sich selbst hinausweist.« (Koschorke 2012, S. 65) Und da eben solch eine Wirklichkeitsbewältigung in Form einer Orientierungsstiftung hinsichtlich der Lebenswelt, in die die nachwachsende Generation hineingeboren worden ist, von jeher als eines der Hauptanliegen der Kinder- und Jugendliteratur gelten kann,³ ist es nicht weiter verwunderlich, dass vor allem denjenigen Erzählformaten besondere Relevanz im Diskurs beigemessen wird, die einen unmittelbaren Wirklichkeitsbezug herstellen, da ihnen – in welcher Ausprägung auch immer – der »Ernst des Faktischen« (Ewers 2005, S.101) inhärent ist. Diese Erzählformate werden dabei häufig in Gattungen wie *realistisches* und *zeitgeschichtliches* Erzählen mit seiner Sonderform des *(auto-)biographischen* Erzählens sowie schließlich *sachbezogenes* Erzählen eingeteilt,⁴ wobei die Kategorien in erster Linie vom Gegenstandsbereich und somit von der *histoire*, also dem »Was« des Erzählens, ausgehen.⁵ Bei genauerem Hinsehen erweist sich dieses Vorgehen in mancherlei Hinsicht jedoch als problematisch, da dabei zwangsläufig Grenzziehungen vorgenommen werden müssen, die die Zuordnung von Texten zu bestimmten Gattungen in gewisser Weise kontingent erscheinen lassen, da sie – je nach Erkenntnisinteresse des Betrachters⁶ – durchaus variieren können. Schließlich sind nicht nur die Grenzen zwischen all diesen Gattungen fließend und überlappen sich dementsprechend auch, was eine eindeutige Zuordnung der Texte häufig

3 Diese anvisierte Orientierungsstiftung war je nach zeitgenössischer Auffassung mit unterschiedlichen Intentionen verbunden, die von autoritärer Unterordnung bis subversivem Aufbegehren, von affirmativer bis kritischer Haltung den vorherrschenden Gesellschaftssystemen und -institutionen gegenüber reichen.

4 Für eine genauere Begriffsbestimmung vgl. hierzu einschlägige Überblicksdarstellungen der Gattungen bei Günter Lange (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik*. Ein Handbuch. Baltmannsweiler 2011.

5 Dass die stärkere Fokussierung auf das »Was« des Erzählens eine generelle Tendenz innerhalb der KJL-Forschung zu sein scheint, konstatieren auch Carsten Gansel und Hermann Korte, denn es »kann

nicht davon ausgegangen werden, dass Fragen nach der Narration die ihr gebührende Rolle spielen. Dieser Mangel zeigt sich nicht zuletzt bei der Betrachtung des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur, in dem bis in die Gegenwart nur in Ausnahmen dem Aufbau von Narrationen nachgegangen wird.« (Gansel / Korte 2009, S.7)

6 So weist schon Zymner darauf hin, dass »Gattungen [...] je nach Erkenntnisinteresse und theoretischen Prämissen nach vollkommen heterogenen Kriterien voneinander unterschieden [werden], etwa nach Form und/oder Inhalt und/oder Funktion und/oder Kommunikationssituation und/oder Distribution, nach Art und Grad der Stilisierung und/oder der Symbolisierung und/oder der Fiktionalisierung«. (Zymner 2007, S.262)

erschwert. Darüber hinaus installiert die gattungsgemäße Klassifikation eines Textes notwendigerweise Aus- und Einschließungsmechanismen, die der Komplexitätssteigerung der literarischen Landschaft nicht immer gerecht wird und als Ordnungsinstrument spätestens seit dem Ende der 1990er-Jahre, seit »die alters- und gattungsspezifischen Grenzen erheblich durcheinander geraten sind« (Daubert 1999, S. 89), nicht mehr gänzlich überzeugen kann.⁷

Vor diesem Hintergrund erprobt der vorliegende Beitrag eine andere Zugangsweise, indem er nicht vom Gegenstandsbereich der Texte, sondern vom *discours* ausgeht und gerade die Frage nach der Machart der Texte, also dem »Wie« des Erzählens, in den Mittelpunkt rückt. Dieses Vorgehen bringt den Vorteil mit sich, dass damit narratologische Entwicklungen in ihren Funktionsweisen unabhängig davon beschrieben werden können, ob die Texte, in denen sie zur Anwendung kommen, inhaltsseitig eher dem *realistischen*, dem *zeitgeschichtlichen*, dem *(auto-)biographischen* oder dem *sachbezogenen* Erzählen zugerechnet werden.

3. Annäherungen an Wirklichkeitsdarstellung unter den Vorzeichen der Gegenwart – dokufiktionales Erzählen

Ein wesentlicher Grund für das vermehrte Aufkommen solcher »Borderline-Texte« (Klein/Martínez 2009, S. 4) – und zwar in der sog. Erwachsenen- wie der Jugendliteratur – ist ein zeitbedingter. Denn mit dem Überschreiten der »Milleniumsschwelle« (Assmann 2004) lässt sich vielfach ein modifizierter Umgang mit Wirklichkeit beobachten. Die Notwendigkeit dafür liegt in dem Bewusstsein zahlreicher AutorInnen begründet, dass eben diese Milleniumsschwelle mit zwei ebenso bedeutsamen wie irreversiblen Veränderungen innerhalb des Koordinatensystems der menschlichen Vorstellungswelt einhergeht, auf die es lebensweltlich zu reagieren und die es auch literarisch zu reflektieren gilt.

Die erste Veränderung ist auf der diachronen Zeitachse angesiedelt: Es handelt sich um das Aussterben der letzten Zeitzeugen historisch bedeutsamer Ereignisse des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Katastrophe des Holocaust und der *Shoa*. Damit wird eine vermeintliche Unmittelbarkeit der Erinnerung zwangsläufig abgelöst von einer Mittelbarkeit, da die Generation der Zeitzeugen – so unzuverlässig deren Aussagen auch sein mögen – nicht mehr direkt befragt werden kann. An ihre Stelle treten notwendigerweise mediale Zeugen wie Akten, Filmaufnahmen oder Fotos (Assmann 2004, S. 24), die immer einem gewissen Inszenierungsgrad unterliegen.

Die zweite Veränderung ist auf der synchronen Raumachse angesiedelt: Es handelt sich um eine Naherückung von aktuellen, jedoch an weit entfernten Orten stattfindenden Ereignissen. Schließlich ist aufgrund der Entgrenzung der medialen Berichterstattung durch die zunehmende Globalisierung und Digitalisierung nahezu jede TeilnehmerIn an Gesellschaft mittlerweile in der Lage, bedeutsame Geschehnisse aus dem *global village* zu rezipieren. Allerdings sind die RezipientInnen dabei Zeitgenossen, ohne wirkliche Zeitzeugen zu sein, da die Teilhabe an diesen Ereignissen stets einer medialen Überformung unterliegt und somit bereits Deutungsmuster beinhaltet, die die Wahrnehmung der Ereignisse vorstrukturieren und steuern (Butler 2009, S. 53 f.).

⁷ Hannelore Daubert stellt diesbezüglich bereits 1999 fest, dass »[e]s [...] immer schwieriger [wird], von der Kinder- und Jugendliteratur zu sprechen, denn Gattungsvielfalt, Genremix und

Mehrfachadressierungen der Texte machen eine Zuordnung nach dem Alter der Adressaten ebenso fragwürdig wie nach herkömmlichen literarischen Gattungen.« (Daubert 1999, S. 89)

Eine mögliche literarische Reaktion auf diesen gravierenden Strukturwandel, d. h. eine zunehmende Mittelbarkeit der Wirklichkeitswahrnehmung, ist das dokufiktionale Erzählen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich dabei um einen »Darstellungsmodus« (von Tschiltschke 2012, S. 379),⁸ der dokumentarische und fiktionale Erzählverfahren in sich vereint, um sich der empirischen Wirklichkeit im Bewusstsein ihrer Unerreichbarkeit anzunähern. So verschiedenartig dokufiktional verfahrenende Texte dabei von ihren verhandelten Gegenständen und Verfahrensweisen auch sind,⁹ so ist ihnen doch gemeinsam, dass sie im Bewusstsein der Nicht-Abbildbarkeit von Realität der Vorstellung eines »pauschalen ›Panfiktionalismus« (Klein/Martínez 2009, S. 1) trotzen.¹⁰ Um dies zu erreichen, machen sie deutlich, dass die Geschichten, die sie erzählen, sowohl erfunden als auch gefunden sind, d. h. dass die Texte neben fiktionalen Elementen auch Spuren einer verbürgten Realität beinhalten und sichtbar machen. Die Realität wird im dokufiktionalen Erzählen dementsprechend weder als Entität begriffen, die sich schlicht protokollarisch wiedergeben oder mimetisch abbilden lässt, noch als Entität, mit der jedwede Beziehung suspendiert und an die überhaupt keine Annäherung möglich ist.

Daher nutzen die Texte sowohl fiktionalisierende Strategien, zu denen u. a. vielfältige Formen sprachlicher Ästhetisierung, die Fragmentierung des realen Stoffes durch Verfahren wie episodenhafte oder schlaglichtartiges Erzählen, das Durchbrechen der Chronologie oder die Inszenierung von Polyphonie sowie metafiktionale Einschübe zählen. Diese Verfahrensweisen werden vor allem deshalb eingesetzt, um die LeserInnen darauf hinzuweisen, dass sie es erstens mit einem komponierten literarischen Text – und nicht etwa einem Sachbuch¹¹ – und zweitens lediglich mit »Buchstaben auf Papier« (Wegmann 2008, S. 155) zu tun haben. Zu den dokumentarischen Verfahren zählen in erster Linie wissensvermittelnde Peri- und Epitexte sowie das sichtbare Einmontieren von reproduziertem Material wie Fotos, Egodokumenten und Briefen, Akten oder fachwissenschaftlichen Quellen in die fiktionalen Erzählumgebungen. Das eingearbeitete Material fungiert dabei als materieller »historischer Zeuge« (Assmann 2007, S. 39) für die dokumentarischen Teile des Erzählten und repräsentiert so den »missing link zwischen dem Ort einer Katastrophe und den in Ort und Zeit entfernten Ahnungslosen«. (Ebd.) Gleichzeitig wird vermittels dieses Zeugenstatus ein erzählerisches Versprechen abgegeben, denn

[d]er Zeuge bürgt für die Wahrheit des Gesagten, er geht damit eine Verpflichtung gegenüber seinen Hörern [bzw. LeserInnen, A.B.] ein. Wie jemand, der ein Versprechen gibt, so gibt auch der Zeuge sein Wort. Er kann zur Verantwortung gezogen werden, wenn sich sein Zeugnis als falsch erweist. (Schmidt 2017, S. 44)

Aufgrund dieser konstitutiven Gleichzeitigkeit von Faktualitäts- und Fiktionalitätssignalen und deren erzähltheoretischen wie ethischen Implikationen lässt sich bei doku-

8 Damit vertritt der vorliegende Beitrag eine andere Lesart als z. B. Hannelore Daubert, die von »Dokufiktion« als einer neuen Genrebezeichnung spricht (vgl. Daubert 1999, S. 90).

9 Hierzu zählt insbesondere die – je nach Erzählstoff variierende – Gewichtung der Kategorien *Fakt* und *Fiktion*.

10 Hier ist etwa auch ein Unterschied zur *historiographischen Metafiktion* auszumachen, die den Konstruktcharakter und die Unerreichbarkeit der Realität besonders betont und daher bewusst mit dem historischen Material spielt.

11 Denn Sachbücher verfolgen in der Regel den Anspruch einer »wissenschaftliche[n] Versachlichung«, die der »Fiktionalisierung [entgegenarbeitet]« (Porombka 2013, S. 156).

fiktionalen Texten folglich von einem *semidokumentarischen Vertrag* sprechen, der im Prozess der Lektüre mit dem Leser geschlossen wird. Dieser lässt sich in Anlehnung an die von Umberto Eco formulierte Kategorie des »Fiktionsvertrages« (Eco 1999, S. 103) verstehen und besagt, dass die »willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit« (ebd.) hier einerseits nicht vollumfänglich greift. Andererseits sollten die LeserInnen dem Text und seiner Referenzillusion aber auch nicht gänzlich vertrauen, da zugleich betont wird, dass Teile der Erzählung »eine ausgedachte Geschichte« (ebd.) sind. Anders gesagt: Die Erzählungen nutzen zwar faktuale Elemente, die aufgrund der Herstellung außertextueller Referenzbezüge zur Verankerung der erzählten Geschichte(n) in der Lebenswirklichkeit beitragen. Zugleich werden aber auch fiktionale Verfahrensweisen eingesetzt, die den Konstruktcharakter der Texte unterstreichen und eine unmittelbare Repräsentationserwartung von Realität durchkreuzen.

4. Dokufiktionales Erzählen bei Dirk Reinhardt

Auch der Historiker und Jugendbuchautor Dirk Reinhardt hat sich in jüngster Zeit verstärkt diesem Darstellungsmodus verschrieben. Er selbst begründet dies in einem Interview damit, dass »[e]s [...] eine schöne Sache [ist], den Jugendlichen zu vermitteln, dass es spannende und bewegende Geschichten auch und gerade in der Realität gibt – und nicht nur in irgendwelchen Phantasiewelten«. (Deyerling-Baier 2015) Mit *Edelweißpiraten* und *Train Kids* hat er dann auch zwei dokufiktional verfahrenende Grenzgänger-Texte vorgelegt hat, die »sich durch Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte auszeichnen und mit dem gemischten Geltungsanspruch antreten, sowohl spannend und affizierend zu unterhalten als auch tatsächlich Geschehenes »authentisch« darzustellen« (Fludernik u. a. 2015, S. 11).

Im Mittelpunkt beider Texte stehen subversive Gruppen von Kindern und Jugendlichen, die sich zusammenschließen, um als temporäre Gemeinschaft widrigsten Lebensumständen zu trotzen. Diese Umstände sind zum einen das menschenverachtende totalitäre System des Nationalsozialismus im Deutschland der 1940er-Jahre, zum anderen der prekäre und perspektivlose Lebenskontext im Lateinamerika der Gegenwart.

Beide Geschichten beruhen dabei nicht nur auf faktisch belegten Begebenheiten, sondern stützen sich auch auf dokumentarisches Material. In beiden Fällen wird dies bereits paratextuell markiert, wodurch sich der Paratext und dessen Verfasser für eine Rezeption des Materials als authentisch im Sinne von *echt*, *ursprünglich* oder *wahrhaftig* verbürgt.¹² In beide Texte sind nicht nur Egodokumente und Interviews eingearbeitet, zusätzlich verfügen sie auch jeweils über ein ausführliches Nachwort des Autors, das die Handlungsstränge in ihrem Wirklichkeitsbezug kontextualisiert und illustriert. Dies ist nicht zuletzt deshalb bedeutsam, da die ProtagonistInnen beider Texte trotz ihres Realitätsgehalts fiktive Personen sind. Durch diese Vorgehensweise erreichen die Texte dreierlei: Erstens wird geschichtsphilosophische Vermittlungsarbeit geleistet, indem von Anbeginn an eine Differenz zwischen der wirklich sich ereigneten Geschichte und der erzählten Geschichte markiert und dementsprechend bei den LeserInnen ein Bewusstsein für die unhintergehbare Differenz von Zeichen und Bezeichnetem geschaffen wird. So unterstreichen die Texte, dass sich die Geschichten durch ihre Oszillation zwischen Fakt und Fiktion der zeitlich oder räumlich entfernten Realität zwar ernsthaft

¹² So einige der im Diskurs gängigen Synonyme für das Adjektiv *authentisch* (Weixler 2012, S.1).

anzunähern versuchen, dass diese Wirklichkeiten letztlich aber immer »anerkannt un-erreichbar« (van Dam 2016, S. 53) bleiben. Zweitens erfahren in erzählerischer Hinsicht die historischen Personen, die im Hintergrund der Erzählung stehen, Anerkennung, indem sie und ihre überlieferten Handlungen vom Text gerade nicht ausgedeutet und dadurch festgeschrieben werden, sondern ihnen eine – jedem Menschen inhärente – Un-ergründbarkeit zugestanden und damit der Akt des Urteilens aufgeschoben wird (Butler 2007, v. a. S. 58–65). Drittens schließlich werden die Erlebnisse der geschilderten Figuren dadurch auch als Stellvertreterbiografien für viele weitere Jugendliche lesbar. Die Texte machen deutlich, dass es ihnen nicht um die singuläre Aufarbeitung von Einzelschicksalen geht, sondern vielmehr um die Skizzierung einer abstrakten Problemkonstellation und ihrer historisch-politischen Zusammenhänge. Wie sich diese Aspekte in der Textgestaltung konkret manifestieren, soll im Folgenden näher ausgeführt werden.

Edelweißpiraten (2012)

Der Roman erzählt die Geschichte der sogenannten Edelweißpiraten, die sich in den 1940er-Jahren im Rhein-Ruhr-Gebiet als lose Gruppierungen von Jugendlichen, die meist dem Arbeitermilieu entstammten, dem NS-Regime zunächst verweigerten und es schließlich aktiv bekämpften. Anfänglich widersetzten sie sich – mehr angetrieben von ihrem Freiheitsdrang und Wunsch nach Selbstbestimmung denn von einer politischen Vision – der verpflichtenden Mitarbeit in der Hitler-Jugend, doch im Lauf der Zeit setzte bei vielen AkteurInnen ein Bewusstwerdungsprozess ein. Teile der Edelweißpiraten entwickelten sich zu politischen WiderstandskämpferInnen mit enormem Unrechtsbewusstsein und führten Sabotage- und Flugblattaktionen durch, halfen verfolgten Juden, Deserteuren und Zwangsarbeitern und mussten sich mit den perfiden Methoden und dem Terror der Gestapo auseinandersetzen, dem einige von ihnen auch zum Opfer fielen. Anders als der Widerstand von Offizieren und Intellektuellen war dieses Kapitel der deutschen Widerstandsgeschichte lange Zeit unbekannt und wenig aufgearbeitet. Dies liegt, so die These, die der Autor im wissensvermittelnden Nachwort äußert, vor allem daran, dass

[d]ie aufmüpfigen Jugendlichen [...] nicht in das Bild des Widerstands [passten]. Widerstand wurde gesehen als ein Produkt von Eliten – und zwar ausschließlich. Die bloße Möglichkeit eines Widerstands von unten aus dem einfachen Volk heraus, wurde geleugnet. Denn was hätte die Existenz dieser Möglichkeit über die stumme Mehrheit ausgesagt, die stets im Strom mitgeschwommen war? (Reinhardt 2012, S. 253)

Reinhardt konzentriert sich in seinem Roman auf die Geschichte einer Gruppe von Edelweißpiraten in Köln-Ehrenfeld, die sich im Text anfänglich aus 10 Jugendlichen (Flint, Kralle, der Lange, Goethe, Frettchen, Gerle, Tom, Tilly, Flocke und Maja) zusammensetzt. Die historischen Vorbilder für die ProtagonistInnen sind die Edelweißpiraten um Jean Jühlich und Fritz Theilen, die beide den Terror des NS-Regimes überlebten. Dies lässt sich nicht nur an der Widmung ablesen, die der Erzählung vorangestellt ist, sondern auch am Cover des Romans, das die Reproduktion einer Original-Fotografie zeigt, auf der Jühlich und Theilen wahrscheinlich mit Heinz Wunderlich und Willi Colling zu sehen sind, wie im Impressum erläutert wird. Somit ist an exponierter Stelle mit einem Foto ein historisches Zeugnis einmontiert, das traditionell als Authentizitätsgarant des Dargestellten



Abb. 1
Buchcover zu
Edelweißpiraten
(2012). Quelle:
Aufbau Verlag,
Berlin

gilt.¹³ Zusätzlich dazu bilden auch Auszüge aus den Lebenserinnerungen von Jean Jülich und Fritz Theilen den Ausgangspunkt der fiktionalen Erzählung. Diesen autobiographischen Sequenzen kommt dabei ebenfalls eine dokumentarische Funktion zu, indem durch sie ein »autobiographischer Pakt«¹⁴ mit den RezipientInnen geschlossen wird, der sich für die Wahrhaftigkeit der Darstellung aus der Perspektive der Erzählinstanzen, die gemäß des geschlossenen Pakts in diesem Fall deckungsgleich mit den Autorpersonen – also Jülich und Theilen – sind, verbürgt. Diese dokumentarischen Materialien sind, ergänzt durch Selbstzeugnisse anderer ZeitzeugInnen und historische Aktennotizen, als Quellenmaterial für die Nutzung im Unterricht in den kostenlos zum Download bereitstehenden *Unterrichtsmaterialien* auf der Homepage des Autors abrufbar.¹⁵ Durch den Einbezug dieses Materials werden die RezipientInnen nicht nur an narrative Strategien wie intertextuelles und multiperspektivisches Erzählen herangeführt, darüber hinaus wird auch ein Bewusstsein für den Konstruktcharakter von Geschichte bzw. Geschichtsschreibung geweckt, indem neben der *Opferseite* auch Aufzeichnungen der *Täterseite* – wie z. B. überlieferte Schreiben der HJ und der Gestapo¹⁶ – Bestandteil des dokumentarischen Materials sind und somit die Komplexität von diametral unterschiedlichen Perspektiven auf dieselben historischen Ereignisse vorgeführt wird.

Und auch die Erzählkonstruktion des Romans ist komplex angelegt. Die Handlung findet auf zwei Erzähl- und Zeitebenen statt, wodurch sich der Roman von Beginn an als künstlerisch arrangiertes Konstrukt ausstellt. Die erste Erzählebene besteht aus Tagebüchern eines alten Mannes namens Josef Gerlach, dem der 16-jährige Daniel zufällig auf dem Friedhof begegnet, als er das Grab seines kürzlich verstorbenen Großvaters besucht. Die Tagebücher, deren Einträge jeweils mit dem Datum der Niederschrift versehen und durch Kursivdruck abgesetzt sind, schildern in nicht chronologischer Reihenfolge die Erlebnisse Gerlachs als Mitglied der Edelweißpiraten im Zeitraum von 1941 bis 1945. Die zweite Erzählebene ist in der Gegenwart situiert und setzt sich aus dem intergenerationalen Dialog Daniels mit Gerlach von der Zeit ihres Kennenlernens bis zu dessen Tod zusammen. Diese zweite Erzählebene bietet den LeserInnen nicht nur die Möglichkeit, immer wieder auf einer Metaebene über das Erzählte zu reflektieren. Darüber hinaus schreibt sie ein inszeniertes und medial vermitteltes Generationengespräch in das kulturelle Gedächtnis ein und verdeutlicht zugleich, welche Relevanz die erzählte Geschichte für Jugendliche von heute hat, denn

Erzählungen [können] so etwas wie einen unerledigten Rest in der Welt deponieren, der dort eine fortdauernde Unruhe erzeugt und entweder im Imaginären oder sogar durch faktische Übersprungshandlungen bearbeitet werden muss. Imaginär insofern, als dieser unerledigte Rest eine Unrast stiftet, die zur Weiterbearbeitung der Vergangenheit treibt [...]. (Koschorke 2012, S. 64)

13 Das Zuschreiben von Authentizität durch die RezipientInnen beruht nach Anne-Kathrin Hillenbach auf folgenden drei Gründen: »Zum ersten durch Zeugenschaft, weil sich am Ort des Geschehens eine Kamera [] befunden haben muss, zum zweiten durch die Tatsache, dass das fotografische Bild auf physikalischen, optischen und chemischen Naturgesetzen beruht und zum dritten durch die Tatsache, dass der Referent im Moment des Fotografierens tatsächlich vor der Kamera zu finden war.« (Anne-Kathrin

Hillenbach: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*, Bielefeld 2012, S. 40.)

14 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M. 1994.

15 Siehe <http://www.autor-dirk-reinhardt.de/edelweisspiraten/materialien.htm> [Zugriff: 26.02.2019]

16 Vgl. Q6, Q8 auf <http://www.autor-dirk-reinhardt.de/edelweisspiraten/materialien.htm> [Zugriff: 26.02.2019].

Obwohl Reinhardt für seinen Roman vielstimmiges Originalmaterial verwendet, gehören die Tagebücher, die einen Großteil des Textes ausmachen, der fiktionalen Sphäre an. Zwar sind in die Einträge durchaus immer wieder reale Begebenheiten eingearbeitet, so etwa die Initiationsszene von Toms und Gerles Widerstand durch das Erleiden von Demütigungen und willkürliche Gewalt – die sogenannten »Hordenkeile« – durch die HJ, was schließlich zu ihrem Austritt aus der NS-Jugendorganisation führt (Reinhardt 2012, S.14 ff.); ein Vorfall, der analog auch in den autobiographischen Aufzeichnungen von Fritz Theilen belegt ist.¹⁷ Allerdings bilden die Tagebücher in ihrer Gesamtheit keine authentischen Dokumente ab. Vielmehr wird die Wahl dieser Textsorte als narrative Strategie eingesetzt, um den Eindruck von Subjektivität, Authentizität und Unmittelbarkeit zu erzeugen, wie es charakteristisch für die Textsorte Tagebuch ist, die Jugendlichen in ihrer Erfahrungswirklichkeit zudem besonders vertraut erscheint. Darüber hinaus wird im Text durch diese Vorgehensweise eine Art *Doppelgängerstruktur* installiert, indem beide Zeitebenen von autodiegetischen Instanzen im gleichen Alter erzählt werden. Dadurch wird zum einen eine Verbindungslinie zwischen den beiden Leben in unterschiedlichen Zeiten gezogen und zum anderen – wie es charakteristisch für viele jugendliterarische Texte ist – eine Identifikationsfigur für den primären Adressatenkreis des Textes geschaffen.

Insofern wird deutlich, dass der Text sich durchaus dokufiktionaler Erzählstrategien bedient, wenn die Verschränkung von faktualen und fiktionalen Sequenzen in diesem Text auch relativ deutlich voneinander geschieden ist. Dieses Vorgehen ist allerdings in erster Linie dem Erzählgegenstand geschuldet und wird nicht nur von anderen Jugendromanen¹⁸, sondern durchaus auch von der sogenannten Erwachsenenliteratur bis heute praktiziert, denn, worauf u. a. Matías Martínez hingewiesen hat:

Während in der zeitgenössischen Literatur, Kunst und Ästhetik im Namen der Postmoderne Konzepte der Simulation, Ambiguität, Entreferentialisierung und der Tod des Autors propagiert werden, bestimmten und bestimmen Postulate wie Authentizität, Wahrhaftigkeit, moralische Integrität und Beglaubigung durch Autorschaft die Produktion, die Gestaltung, die Rezeption und die Bewertung von Kunst über den Holocaust.« (Martínez 2004, S. 9)

Abb. 2
Buchcover zu *Train Kids* (2015). Quelle:
Gerstenberg Verlag,
Hildesheim

Train Kids (2015)

Mit *Train Kids* hat Dirk Reinhardt 2015 ein weiteres Buch vorgelegt, das sich an »reale[n] Menschen« (Deyerling-Baier 2015) und deren Geschichten abarbeitet. Anders als im Roman *Edelweißpiraten*, wo der Erinnerungsdiskurs im Zentrum steht, ist das Thema dieses Textes hochaktuell, handelt es doch von der lebensgefährlichen Flucht mittel- und südamerikanischer Kinder und Jugendlicher durch Mexiko nach Norden in die USA. Erzählt wird von dieser Thematik anhand einer Gruppe von – anfänglich – fünf Kindern und Jugendlichen, die sich zufällig in der Migrantenherberge Tecún Umán an der mexikanischen Grenze begegnen und von da an gemein-



¹⁷ Vgl. Q4, S.9 in: Reinhardt, Dirk:
<http://www.autor-dirk-reinhardt.de/edelweisspiraten/materialien.htm> [Zugriff: 26.02.2019]

¹⁸ Eine ganz ähnliche Vorgehensweise ist auch in Elisabeth Zöllers Jugendroman

Wir tanzen nicht nach Führers Pfeife zu finden, der im selben Jahr wie Reinhardts Roman erschienen ist und sich in Form eines »Tatsachen-Thrillers« ebenfalls mit den Edelweißpiraten auseinandersetzt.

sam die waghalsige Flucht auf sich nehmen. Ähnlich einer novellistischen Rahmengesellschaft, die gegen den Tod und die Angst anezählt, erzählen sich auch Miguel, Emilio, Ángel, Jaz und Fernando während ihrer gefährlichen Reise immer wieder Geschichten – und nicht zuletzt auch ihre Geschichte (Reinhardt 2015, S. 86 ff.). Sowohl die von ihnen erzählten Geschichten als auch ihre vom Text erzählte Geschichte bewegen sich dabei zwischen Fakt und Fiktion, was signifikanterweise von den Train Kids selbst im Buch auch mehrfach zur Sprache gebracht wird (ebd., v. a. S. 47, S. 66, S. 103). Indem die ProtagonistInnen also selbst über den Wahrheitsgehalt von erzählten Geschichten reflektieren, werden durchaus metafiktionale Momente im Erzählen erkennbar, die dem Text nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern auch auf der Ebene des *discours* eingeschrieben sind und die eigene Konstruktionsweise ausstellen.

Auch dieser Text ist demzufolge formal wie inhaltlich komplex aufgebaut. Zwar wird die Haupthandlung durchgehend und chronologisch aus der autodiegetischen Perspektive Miguels erzählt, allerdings sind auch in diesen Text verschiedene Zeitebenen eingewoben, indem die Handlung an einigen Stellen von – im Druckbild abgesetzten – gedanklichen Rückblicken, z. T. auch in Form von inneren Monologen, unterbrochen wird. Handlungslogisch betrachtet wird auf diese Weise Miguels Vorgeschichte und die Motivation seiner Flucht erläutert, in literaturdidaktischer Hinsicht wird so zudem ein Bewusstsein für verschiedene Erzählmodi und -konzeptionen geschult, »die das Fundament des Leseverstehens bilden« (Gansel/Korte 2009, S. 7). Zugleich besitzt diese Vorgehensweise auch für die inhaltliche Ebene Relevanz. Denn durch die Retrospektiven wird gleichsam das Leitmotiv des Buches erkennbar, und zwar der sich in verschiedenen Generationen und Leben wiederholende Kreislauf der verzweifelten Hoffnung auf ein besseres Leben und das Versprechen, die enttäuschten Zurückgelassenen eines Tages nachzuholen. Angefangen mit der Geschichte von Miguels Mutter, zu der er sich aufmacht, um herauszufinden, ob sie ihn und seine Schwester Juana vergessen hat, über zahlreiche ähnlich lautende Geschichten, die während des langen Weges durch Mexiko von verschiedenen Figuren erzählt werden, bis schließlich hin zu Miguels eigener Geschichte, da auch er seine Schwester Juana zurückgelassen hat und ihr in einem abschließenden Brief nach seiner Ankunft in Los Angeles in demselben Wortlaut wie seine Mutter einst ihm verspricht: »[W]enn ich es geschafft habe, genug Geld zu verdienen, dann hole ich Dich nach und wir sind alle wieder zusammen. Es wird eine Zeit lang dauern, Du darfst die Geduld nicht verlieren. Aber ich werde es tun, Juanita. Irgendwann, das musst Du mir glauben. Irgendwann werde ich es tun.« (Reinhardt 2015, S. 311) Auch dieses offene Ende und der ebenso lösungslose wie nicht zu durchbrechende Kreislauf auf der fiktionalen Handlungsebene regt im Sinne Koschorkes zu einer faktischen »Weiterbearbeitung« durch die RezipientInnen an. Auf welche Weise dies geschehen kann, wird im faktualen Teil des Textes, im Nachwort, beschrieben:

Will man wirklich etwas tun, um dieses Problem anzugehen, so kann die Lösung nicht darin bestehen, die Grenzen abzuriegeln und Migranten zu jagen, als wären sie Kriminelle. Langfristig ist es sinnvoller, die Wirtschaft in den mittelamerikanischen Ländern zu stärken und die Armut zu bekämpfen. Zum Beispiel, indem man Handelsbenachteiligungen für Produkte aus der Region aufhebt und durch Entwicklungshilfe zur Verbesserung der Lebensverhältnisse und insbesondere der Bildung beiträgt. Würde all das Geld, das heute aufgewendet wird, um die Migration zu stoppen, für solche Zwecke eingesetzt, wäre schon einiges erreicht. (Ebd., S. 319)

Auch in *Train Kids* ist demzufolge vielfältiges Originalmaterial eingeflossen, das in fiktional überformter Weise eingearbeitet ist. Reinhardt recherchierte vor Ort und führte zahllose Gespräche, insbesondere mit vier Train Kids, denen das Buch auch gewidmet ist. Im Nachwort erläutert der Autor zudem:

Sie [Felipe, Catarina, José und León, A.B.] versuchen einfach nur, das Beste aus ihrer Situation zu machen. Was das bedeutet, haben sie mir in zahllosen Geschichten erzählt. An jenem Tag in Arriaga fuhr spät am Abend, nach langem Warten, schließlich doch noch ein Zug. Die vier krochen aus ihrem Versteck, brüllten einen Abschiedsgruß und sprangen auf. Einige Wagen weiter hinten kletterten auch die »Diebe« nach oben, vor denen Felipe mich gewarnt hatte.

Ich habe keinen der vier jemals wiedergesehen. Was aus ihnen geworden ist, werde ich wohl nie mehr erfahren. Aber ihre Geschichten und die der anderen Migranten, die ich kennengelernt habe, bleiben. Und viele von ihnen finden sich – in der ein oder anderen Form – in diesem Buch wieder. (Ebd., S. 319)¹⁹

Dass die Erzählung zwischen Fakt und Fiktion changiert, wird aber nicht nur im Erzähltext thematisiert und im Nachwort betont, sondern auch durch die Textanlage unterstrichen. Denn das Buch weist keine externe Gattungsbezeichnung auf, wodurch sowohl eine Festschreibung als Roman wie als Sachbuch ins Leere läuft und der Text deutlich macht, dass er sich einer »Intentionserklärung oder einer Anregung, mit einem Text auf eine bestimmte Art und Weise umzugehen« (Kuhn 2018, S. 108), bewusst entzieht.

Und obwohl die Handlung – zumindest zum Teil – fiktional ist, können mithilfe der auch für dieses Buch frei verfügbaren *Unterrichtsmaterialien*²⁰ auch hier auf intermediale Weise die Referenzpunkte in die Wirklichkeit herausgearbeitet werden. So ist u. a. eine »Entdeckungsreise mit Google Earth« Bestandteil des Unterrichtsmaterials (L, S. 18), anhand derer die Fluchtroute der ProtagonistInnen nachvollzogen werden kann und die real existierenden Orte mithilfe des Internets virtuell aufgesucht werden können, die im Text eine zentrale Rolle spielen. Hierfür sind für jeden Schauplatz jeweils seine exakten Koordinaten angegeben. Zusätzlich dazu ist auf der Umschlaginnenseite des Buches eine Landkarte abgebildet, auf der die Route der Jugendlichen ebenfalls eingezeichnet ist. Zur weiteren Illustration der realen Zustände sind im Nachwort zu *Train Kids* darüber hinaus Originalfotos des Autors eingearbeitet, die die Situation vor Ort veranschaulichen, Einblicke in den Überlebenskampf der MigrantInnen geben und dabei einmal mehr als Authentizitätsgarant für die erzählte Geschichte fungieren.

5. Fazit

Zusammenfassend lässt sich folglich sagen, dass das dokufiktionale Erzählen als Schreibweise auch in der Jugendliteratur gegenwärtig Virulenz zu besitzen scheint und Jugendlichen eine differenzierte und reflektierte Annäherung an vergangene oder aktuelle Wirklichkeit unter den Vorzeichen gegenwärtiger Theoriebildungen ermöglichen will. Anders allerdings als in der Erwachsenenliteratur lässt sich dabei tendenziell eine an-

¹⁹ Insbesondere Fernando als zentraler Figur wird mit *Train Kids* in Form einer metanarrativen Figurenaussage ein Denkmal gesetzt, wenn er gegen Ende des Textes sagt: »[I]ch stelle mir vor, dass es irgendwann eine Menge Geschichten geben wird,

und sie werden von mir handeln. Das ist eigentlich das Schönste, was man erreichen kann, oder?« (Reinhardt 2015, S. 300)

²⁰ Siehe <http://www.autor-dirk-reinhardt.de/train-kids/materialien.htm> [Zugriff: 26.02.2019]

dere Schwerpunktsetzung feststellen. Geht es in der Allgemeinliteratur – je nach Erzählgegenstand – häufig gerade um das Spiel mit traditionellen Kategorien und ein Ausloten der Grenzbereiche durch das sichtbare Einmontieren von Dokumenten in die fiktionalen Erzählumgebungen, sind Fakt und Fiktion in den untersuchten Jugendbüchern meist durch Erzähl- und Peritexte relativ deutlich voneinander geschieden. Der Anspruch hybrider Erzählformen in der Jugendliteratur lässt sich folglich vorrangig als Synthese der klassischen Funktionen des Sachbuchs wie Wissensvermittlung, Komplexitätsreduktion und des Eröffnens der Möglichkeit eines Partizipierens an Spezialdiskursen mit den traditionellen Funktionen der Erzählliteratur wie Ästhetisierung, Unterhaltung und Affizierung beschreiben, die sich – wie eingangs gezeigt – in der literarischen Landschaft seit einigen Jahren zunehmend vermischen. Durch diese Vorgehensweise legen dokufiktional verfahrenende Texte in der Jugendliteratur einen Grundstein für eine Medien- und Systemkompetenz hinsichtlich unterschiedlicher Geltungsbereiche eines Wirklichkeitsanspruchs von textuellen Erzeugnissen in einer medial überformten Wirklichkeit der Gegenwart, deren Kenntnis notwendig ist, um sie im dokufiktionalen Erzählen in der Erwachsenenliteratur später neuerlich ins Wanken bringen zu können.

Primärliteratur

- Reinhardt, Dirk (2012): Edelweißpiraten. Roman. Berlin: Aufbau
 Reinhardt, Dirk (2015): Train Kids. Hildesheim: Gerstenberg
 Zöller, Elisabeth (2012): Wir tanzen nicht nach Führers Pfeife. Ein Tatsachen-Thriller über die Edelweißpiraten. München: Hanser

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2004): Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung. Konstanz
 Assmann, Aleida (2007): Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt/M. [u. a.], S. 33–51
 Butler, Judith (2007): Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt/M.
 Butler, Judith (2009): Krieg und Affekt. Zürich [u. a.]
 Dam, Beatrix van (2016): Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart. Berlin [u. a.]
 Daubert, Hannelore / Ewers, Hans-Heino (1999): Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig
 Eco, Umberto (1999): Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München
 Ewers, Hans-Heino (2005): Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: Glasenapp, Gabriele von / Wilkending, Gisela (Hg.): Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt/M., S. 97–128
 Fludernik, Monika / Falkenhayner, Nicole / Steiner, Julia (2015): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg, S. 7–22
 Gansel, Carsten / Korte, Hermann (2009): Vorbemerkungen. In: Dies. (Hg.): Kinder- und

- Jugendliteratur und Narratologie. Göttingen, S. 7–9
- Glaserapp, Gabriele von (2005): »Was ist Historie? Mit Historie will man was.«
Geschichtsdarstellungen in der neueren Kinder- und Jugendliteratur. In: Glaserapp, Gabriele von/Wilkending, Gisela (Hg.): Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt/M., S. 15–40
- Hillenbach, Anne-Kathrin (2012): Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld
- Klein, Christian / Martínez, Matías (2009): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart [u. a.], S. 1–13
- Koschorke, Albrecht (2012): Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt/M.
- Kuhn, Roman (2018): Wahre Geschichte, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin [u. a.]
- Lange, Günter (Hg.) (2011): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik. Ein Handbuch. Baltmannsweiler
- Lejeune, Philippe (1994): Der autobiographische Pakt. Frankfurt/M.
- Martínez, Matías (2004): Zur Einführung. In: Ders. (Hg.): Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik. Bielefeld, S. 7–21
- Nichols, Bill (1991): The Fact of Realism and the Fiction of Objectivity. In: Ders.: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington, S. 165–198
- Payrhuber, Franz-Josef (2011): Moderne realistische Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik. Ein Handbuch. Baltmannsweiler, S. 106–124
- Porombka, Stephan (2013): Sachbücher und -texte. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2. Stuttgart, S. 155–160
- Schmidt, Sibylle (2017): Sein Wort geben. Zeugenschaft als Wissenspraxis zwischen Epistemologie und Ethik. In: Däumer, Matthias / Kalisky, Aurélie / Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn, S. 69–80
- Shields, David (2011): Reality Hunger. Ein Manifest. München
- Tschilschke, Christian von (2012): Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. Las esquinas del aire von Juan Manuel de Prada und Soldados de Salamina von Javier Cercas. In: Braun, Peter / Stiegler, Bernd: Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart. Bielefeld, S. 377–400
- Wegmann, Thomas (2008): Metafiktion oder Über das Erzählen erzählen. In: Mentzer, Alf / Sonnenschein, Ulrich (Hg.): 22 Arten, eine Welt zu schaffen. Erzählen als Universalkompetenz. Frankfurt/M., S. 152–165
- Weinkauff, Gina / Glaserapp, Gabriele von (2014): Kinder- und Jugendliteratur. 2., akt. Aufl. Paderborn
- Weixler, Antonius (2012): Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin / Boston, S. 1–31
- Zymler, Rüdiger (2007): Gattung. In: Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph / Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart / Weimar, S. 261 f.

Netzquellen

Deyerling-Baier, Andrea (2015): Interview mit Dirk Reinhardt.

<https://www.gerstenberg-verlag.de/index.php?id=203> [Zugriff: 21.02.2019]

Reinhardt, Dirk: <http://www.autor-dirk-reinhardt.de/edelweisspiraten/materialien.htm>
[Zugriff: 26.02.2019]

Reinhardt, Dirk: <http://www.autor-dirk-reinhardt.de/train-kids/materialien.htm>
[Zugriff: 26.02.2019]

Kurzvita

Agnes Bidmon, Dr., hat eine DFG-Stelle am Department für Germanistik / Komparatistik der FAU Erlangen-Nürnberg inne. Sie wurde mit einer Arbeit zu Denkmodellen der Hoffnung in Literatur und Philosophie an der FAU promoviert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen: Ethik und Narration, Inter- und Transmedialität, Gegenwartsliteratur sowie dokufiktionales Erzählen.

Alles Fake, reine Konstruktion. Oder?

Narrativierte Unsicherheit in Tamara Bachs *Marienbilder*

NADINE BIEKER

It's All a Fake, Pure Construction. Or is it?

Narrative Uncertainty in Tamara Bach's *Marienbilder*

On its cover, Tamara Bach's *Marienbilder* (2014) is described as »a novel in five possibilities.« Thus, from the outset, the paratext indicates the constructed quality of the plot and refuses to give any clear interpretation. This article will explore how the ontological uncertainty that permeates the entire novel is narratively constructed. To demonstrate this, special focus is placed on the beginning and the end of the narrative. A specific characteristic of *Marienbilder* is that the beginning and the end appear to be almost identical. However, in the end, the novel breaches both content-related and literary boundaries in that the narrator negates her own existence and can thus no longer function as narrator. This analysis illustrates how uncertainty is created not only at the level of *histoire* but also at the level of *discours*, above all through its occasionally incongruent interplay. Fricke's definition of function (1997) and the parameters of classical narrative text analysis are particularly relevant for the analysis of *Marienbilder*. By revealing the narrative structures, it is ultimately possible to recognise the specific aesthetics of the novel precisely because the only ›fact‹ in this fictional text is that in the narrated world, just as in the ›real‹ world, appearance rather than being, and fake rather than fact, dominate.

Hinführung

Im Strukturalismus wird Literatur verstanden als ein sekundäres modellbildendes System (vgl. Titzmann 1977, S. 69). *Sekundär* bedeutet, dass Literatur ein neues zeichentheoretisches System konstituiert, in dem die Signifikate der normalsprachlichen Zeichen eine neue Bedeutung bekommen; der Text erschafft folglich das Modell einer Welt und entspricht demnach nicht nur nicht der Realität, sondern soll es auch erst gar nicht (vgl. ebd., S. 65–85). Dieses erschaffene Modell einer Welt meint das, was im Folgenden als Konstruktion bezeichnet wird. Was geschieht jedoch, wenn nicht einmal auszumachen ist, ob dem, was in der erzählten Welt geschieht, ein diegetischer Wahrheitsgehalt zugesprochen werden kann oder nicht? Und wie wird diese Unsicherheit narrativ erzeugt?

Um dies aufzuzeigen, wird in Form eines *close readings* ein besonderer Fokus auf den Erzählanfang sowie den Erzählschluss gelegt, denn: In *Marienbilder* liegt die Besonderheit vor, dass Anfang und Ende nahezu identisch erscheinen, feine narratologische Unterschiede jedoch nicht nur über Leben und Tod entscheiden, sondern der Roman an dieser Stelle inhaltliche wie literarische Grenzen sprengt: Die Erzählerin negiert sich selbst in ihrer Existenz und kann damit nicht mehr als Erzählerin fungieren – an dieser Stelle im Roman wird im Sinne Orths Realität dekonstruiert (vgl. Orth 2013, S. 255):

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.39

Die Vorstellung von dem, was als Realität gelten kann, wird aufgelöst in einem Spiel aus unendlich aufeinander verweisenden Wirklichkeitsmodellen, die in sich selbst inkonsistent sind. Wirklichkeit wird als nicht erfahrbares, fragmentarisches Konstrukt konzipiert. (Ebd.)

Eine detaillierte Betrachtung des Paratextes steht an erster Stelle: Die Bedeutung des Paratextes für eine Analyse, die (mitunter) Erzählanfang, Erzählschluss und die Überleitung vom Anfang zum Schluss über den Residualtext fokussiert, lässt sich konkludieren als der wohl am stärksten rezeptionslenkende Bestandteil des gesamten Buches, der individuell analysiert werden muss und dabei zumeist stets Anhaltspunkte bereithält, welche inhaltlichen Etappen bis zu dem womöglich schon angedeuteten Erzählschluss abgelaufen werden und wie dies sprachlich umgesetzt wird. (Vgl. Bieker 2019, S. 311f.) Um diese Analyse möglichst fruchtbar zu gestalten, wird auf Genettes Ausführungen zum Paratext (vgl. Genette 1989) zurückgegriffen. Darauf folgt die Analyse des Erzählanfangs, des Residualtextes sowie des Erzählschlusses. Die Analyse aller drei Textteile erfolgt sowohl über die Parameter der Erzähltextanalyse (Genette 2010, Martínez/Scheffel 2016) als auch durch Zugänge, die speziell den Erzählanfang und den Erzählschluss fokussieren (vgl. Bieker 2019). Insgesamt wird es dabei immer um das Offenlegen von (In-)Kongruenzen auf der *histoire*- und/oder *discours*-Ebene gehen, die sich narratologisch bestimmen lassen¹. Denn diese (In-)Kongruenzen konstituieren die erzählte Welt und die Erzählsituation, die zusammengeführt die hervorstechende Komplexität und auch die Ästhetik des Romans ausmachen². Die Analyse der internen und externen Funktionen (vgl. Fricke 1997, S. 643–646) im Residualtext legt die Funktionsweisen dieser narratologischen Unterschiede schließlich offen. Anhand dieser Beispielsanalyse kann aufgezeigt werden, wie Unsicherheit (in einem jugendliterarischen Text) vom Erzählanfang an – und durch ihn – über den Residualtext bis hin zum Erzählschluss – und auch durch diesen – nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern auch auf der des *discours* und vor allem durch ihr mitunter inkongruentes Zusammenspiel erzeugt wird und auch offengelegt werden kann.

Inhalt

Marienbilder ist ein Roman über drei Frauen unterschiedlicher Generationen: Mareike, deren Mutter Magda und Mareikes Großmutter Marianne. Mareikes Mutter hat plötzlich die Familie verlassen. Mareikes Vater und ihre Geschwister verfallen nach dem Weggang der Mutter in Schweigen, und so sucht Mareike nach einem Weg für sich, ohne ihre Mutter zurechtzukommen. Sie fühlt sich hilflos und weiß nicht, wie sie agieren soll. Schließlich geht sie zu der Feier ihres Klassenkameraden Gregor, um Ablenkung zu finden. Mareike langweilt sich auf der Party, und als alle anderen gehen, leistet sie Gregor auf dessen Wunsch hin Gesellschaft. Es findet eine sexuelle Annäherung zwischen beiden statt.

1 »Da die ›Realitätsebene‹ [...] ein *zentrales Element* fiktionaler Narrationen darstellt, ist es notwendig, mithilfe der Narratologie zu einer Bestimmung der ›narrativen Wirklichkeit‹ zu gelangen.« (Orth 2013, S. 22; Herv. im Orig.)

2 Aus diesem Grund wurde sich für die Analyse nicht der Parameter des unzuverlässigen Erzählens bedient, da diese zum einen bisher nicht ausdifferenziert genug für die Komplexität von *Marienbilder*

sind (vgl. Igl 2018, S. 158), zum anderen das Konzept des unzuverlässigen Erzählens als eines erscheint, dass doch eigentlich nicht kompatibel ist mit dem genuinen Kern des Erzählens an sich, vor allem aber des literarischen Erzählens: »Die Formulierung vom ›unzuverlässigen‹ Erzähler erscheint damit in der Tat ›im Bereich literarischer Sprachverwendung [als] ein Pleonasmus« (Eibl 2013, S. 225).« (Ebd., S. 159)

Zwei Wochen später bleibt ihre Periode aus, und sie fürchtet, in der gleichen Situation zu sein, die sechzehn Jahre zuvor ihre Mutter und noch viele Jahre früher ihre Großmutter erlebt haben: ungeplant und ungewollt schwanger zu sein. Handlungssohnmächtig aufgrund der Vermutung einer Schwangerschaft, beginnt Mareike unterschiedliche Möglichkeiten zu imaginieren, wie es weitergehen könnte. Sie setzt aber keine dieser um, sondern verbleibt in einem Zustand zwischen Realität und Imagination.

Erzählsituation und Komposition

Bachs Text wird aus Mareikes Sicht erzählt. Dabei gibt es Kapitel, in denen sie als erlebendes Ich auftritt, und solche, in denen sie als vermeintlich allwissende Erzählerin die Geschichten ihrer Mutter und ihrer Großmutter in Form von Rückblicken erzählt. Im Verlauf der Erzählung vermischen sich somit Mareikes Schilderungen über ihr Leben mit den vermeintlichen Geschichten ihrer Mutter, ihrer Eltern und ihrer Großmutter.

Analyse

Im Folgenden wird, der Rezeption chronologisch folgend, mit der Analyse des Paratextes begonnen, um diesen als erstes, stark rezeptionslenkendes Element der Erzählung offenzulegen. Daraufhin wird der Erzählanfang – zunächst der erste Satz, anschließend die erste Handlungssequenz –, der Residualtext, das heißt jener Teil der Erzählung, der weder zum Erzählanfang noch zum Erzählschluss zugeordnet werden kann, und schließlich der Erzählschluss – die letzte Handlungssequenz und der letzte Satz – analysiert. Durch diese Analysereihenfolge der Erzählung kann aufgezeigt werden, wie von Beginn an Unsicherheit narrativiert wird und sich im Laufe der Erzählung immer stärker abzeichnet.³

Paratext

Genette bezeichnet den Paratext, der sich bei ihm zusammensetzt aus dem verlegerischen Peritext, dem Namen der AutorIn, dem Titel, dem Waschzettel, der Widmung, den Motti, dem Vorwort bzw. den Funktionen des Vorwortes, den Zwischentiteln, den Anmerkungen und den Varianten des Epitextes (vgl. Genette 1989) als

jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich [...] wie Philippe Lejeune gesagt hat, um »Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern.« (Ebd., S. 10)

Jeder Paratext liefert auf eigene Art und Weise Hinweise auf Komposition, Konstitution und/oder Inhalt des Textes, was Genettes These, dass der Paratext ein empirisch relevantes und differenziertes Objekt bilde, das auf induktive Weise individuell freigelegt werden müsse (vgl. ebd., S. 19), unterstützt. Dies bedeutet, dass der Paratext als rezeptionslenkend bewertet wird, und damit womöglich andere Aspekte fokussiert, als es die Rezeption der Erzählung ohne die Kenntnis des Paratextes täte. Klappen- oder Umschlagtexte mit Zitaten aus dem Text geben einen Hinweis auf den Inhalt und liefern möglicherweise einen ersten Eindruck von der Komposition und sprachlichen Gestaltung des Romans. Insofern bedeuten Paratexte dieser Form einen relativ zuverlässigen

³ Siehe dazu auch Bieker 2019, S. 105–138.

Marker, der eine Entsprechung mit der folgenden Haupterzählung darstellen kann.

Die erste Kenntnisnahme des Paratextes ist in der Regel der Titel. Der Titel *Marienbilder* trägt bereits mehrere Sinnebenen in sich. Zunächst ist das Marienbildnis, an das der Titel des Romans angelehnt ist, in der christlichen Ikonographie eine Darstellung von Jesus Mutter, alleine oder gemeinsam mit dem Jesuskind. Bei der einzelnen Betrachtung der Bestandteile des Titels – ›Maria‹ und ›Bilder‹ –, wird bereits implizit darauf verwiesen, was kommen könnte: Maria (als Mutter Jesu) ist nicht nur eine Metapher für alle Mütter, sondern kann auch als Allegorie für Unschuld gelesen werden, ist Maria laut dem Christentum jungfräulich schwanger geworden. Literarische Rezeption hingegen schafft verschiedene Bilder und Imaginationen, die aber bei jeder RezipientIn unterschiedlich sind. Der Titel ist damit nicht nur selbstreflexiv, durch ihn werden ebenfalls mehrere Bilder und Verweise wie Mutterschaft, Unschuld, aber auch die Dekonstruktion der Episteme unserer außerliterarischen Welt erzeugt. Da zudem der ontologische, d. h. realgeschichtliche Status von Maria durchaus in Frage gestellt werden kann, deutet der Titel, der immer (implizit) hinweist auf das, was im Haupttext folgt (vgl. Scherf 1978, S. 137 f.), insgesamt auf den Status des Romans als sekundäres modellbildendes System (vgl. Titzmann 1977, S. 69) und damit auf den Konstruktcharakter des Romans.

Marienbilder wird im Klappentext als »ein Roman in fünf Möglichkeiten« beschrieben, wodurch »[d]ie narrative Thematisierung der Wirklichkeit durch plurale Realitäten« (Orth 2013, S. 255) umgesetzt wird:

Plurale Realitäten thematisieren die Wirklichkeit auf narrative Art und Weise, also qua Narration in Form eines bestimmten Erzählprinzips, das durch unterschiedliche Formen der strukturellen Pluralität unterschiedliche Realitätskonzeptionen impliziert. (Ebd.)

In *Marienbilder* handelt es sich dabei vor allem um Ereignis- und Entscheidungskonsequenzen in Form von (hypothetischen) Imaginationen (vgl. ebd., S. 256). Damit deutet bereits der Paratext an, dass der Roman die narrativierten, das heißt die erzählten und erzählenden Unsicherheiten offenlegen wird, womit ihm von Beginn an jede deutende Festlegung fehlt

Auf der Rückseite des Umschlages findet sich ein Zitat aus der Erzählung (vgl. Bach 2014⁴, S. 128):

Und eines Tages werde ich nach Hause kommen und vor meiner Tür sitzt meine Mutter und wartet auf mich. Sagt, dass sie mich gesucht hat, dass sie mich gefunden hat. Umarmt mich und lässt mich einen Tag lang nicht los. Dass ich wieder klein und ihr Jüngstes bin, sagt, wie stolz sie auf mich ist, und dass sie froh ist, dass es mir gut geht. Und erklärt mir, warum sie gegangen ist. Sagt, schau, dass es so viele Möglichkeiten gibt, dass sagen sie einem nicht, wenn man anfängt. Und dass wir nicht verloren gehen können. (Ebd., U4)

Der Beginn des Zitates »Und eines Tages« (ebd., U4) lässt die Eingangsfloskel der Grimm'schen Märchen ›Es war einmal‹ assoziieren. »Als ›Märchen‹ gelten Erzählungen

⁴ Bach, Tamara (2014): *Marienbilder*. Hamburg: Carlsen im Folgenden durch das Sigel *Mb*.

unterschiedlichster Art, die aber zumindest darin übereinstimmen (sollten), daß (!) Verfasser, Entstehungszeit, -ort und -zweck unbekannt sind [...]« (Rölleke 2007, S. 517), weshalb der Beginn des Zitates durch seine paratextuelle Anspielung auf die Gattung des Märchens die Fiktionalität und die Unsicherheit der gesamten Erzählung sowie dessen, was Mareike erzählen wird, unterstreicht.

Als Motto ist dem Roman unter anderem ein Zitat aus Kurt Vonneguts Roman *Cat's Cradle* (1963) vorangestellt: »All of the true things that I am about to tell you are shameless lies.« (Mb, S. 4). Dieser dem Haupttext vorangestellte intertextuelle Verweis deutet auf den ontologischen Status dessen, was in der Erzählung folgen wird: Allem, was als ›wahrhaftig‹ erzählt werden wird, darf kein Glaube geschenkt werden.

Erzählanfang

Erster Satz

Die Analyse des ersten Satzes bietet die Möglichkeit, sich mit dem Textbeginn zu beschäftigen, der konkret in die Diegese einführt und diese konstituiert. Der erste Satz dient der Interessenweckung und ist für das Funktionieren der gesamten Erzählung von grundlegender Bedeutung (vgl. Bieker 2019, S. 17, S. 37f.).

Der erste Satz von *Marienbilder* ist gleichzeitig das erste Kapitel des Romans und lautet: »Die Sehnsucht meiner Mutter hat rote Haare.« (Mb, S. 5)

Auf der Ebene der *histoire* liegt bei diesem Satz ein verrätseltes Erzählanfang vor. Es bleibt unklar, woraus Magdas Sehnsucht resultiert. Auf der Ebene des *discours* liegt der statische Eingang, genauer der statische Modus in Form einer Beschreibung vor. Der statische Eingang ist laut Erlebach »der unmittelbare Einsatz des Geschehens am Beginn des Erzählwerkes« (1990, S. 37). Der dynamische Einsatz beginne erst nach einem Eingangsteil: Zumeist folge auf den statischen Eingang, dessen Merkmale situationales Beschreiben und Darlegen sind, der dynamische Einsatz, welcher dem eigentlichen Einsatz des Romangeschehens in seiner Manifestation des Themas und des dynamischen Handlungsbeginns entspreche. Der statische Eingang habe noch keine Intention, das Geschehen voranzutreiben, die Handlung sei hier im Gegensatz zum dynamischen Einsatz nicht konstitutiv. Beim statischen Einsatz gehe es vielmehr um die Präsentation der Figuren, des Erzählgegenstands, der Zeit und der Lokalität. (Vgl. Erlebach 1990, S. 37–40)

Die Handlung des ersten Satzes steht noch still, die Erzählinstanz beschreibt ihre Mutter als eine sehnsuchtsvolle Frau. Das Adjektiv ›rot‹ spezifiziert die Sehnsucht, womit diese Beschreibung Atmosphäre erzeugt, jedoch noch in unklarer Relevanz zum *plot* steht.

Die Erzählinstanz tritt als erzählendes Ich auf, intern fokalisiert auf die Mutter, der Zeitpunkt des Erzählens ist gleichzeitig. Der vorliegende narrative Modus, der sich auszeichnet durch das mittelbare Präsentieren von nicht-sprachlichen Ereignissen durch eine sichtbare Erzählinstanz, wird offenbar genutzt, wenn die Erzählinstanz Erkenntnisse preisgibt. Durch das gleichzeitige Erzählen ist die Relevanz dieser Aussagen aber nicht auszumachen.

Im ersten Satz sind die beiden Ebenen insofern miteinander verwoben, als dass durch die Ebene der *histoire* der Fokus auf die Mutter gelegt wird. Sie wird beschrieben als eine Mutter, die sich nicht angekommen fühlt. Die Ebene des *discours* vermittelt, dass die Erzählinstanz die Übersicht hat. Insgesamt erzeugt dies ein Bild, in dem das Kind als die gefestigtere dieser beiden Figuren erscheint, die Mutter als die rastlosere, die immer noch auf der Suche ist. Somit ist das Zusammenspiel der *histoire* und des *discours* bei diesem ersten Satz bestimmend für das Verständnis.

Erste Handlungssequenz

Die erste Handlungssequenz ist im Gegensatz zum ersten Satz in ihrem Umfang variabel, was bedeutet, dass diese nicht durch eine bestimmte Anzahl an Sätzen definiert ist. Bestimmt wird sie durch ihren Sinnzusammenhang; sie stellt folglich die erste Sequenz in der Erzählung dar und endet vor dem Beginn der folgenden Sequenz. Dieses Ende der ersten Handlungssequenz kann sowohl durch die Ebene der *histoire* als auch die des *discours* oder durch beide markiert sein. Zuletzt ist anzumerken, dass für eine/die erste Handlungssequenz keine ›aktive‹ Handlung notwendig ist; denkbar sind ebenfalls Beschreibungen, Dialoge etc. (Bieker 2019, S. 31)

Die erste Handlungssequenz in *Marienbilder* ist ein Rückblick, in dem Mareike berichtet, wie ihre Mutter mit ihr schwanger gewesen ist und wie sich die Situation gestaltet hat, als Magda dies ihrem Mann Günther mitgeteilt hat (vgl. Mb, S. 5 f.).

Auf der Ebene der *histoire* ist diese Sequenz aufgrund Magdas Schwangerschaft mit Mareike ein Erzählanfang *ab ovo*. Es handelt sich um ein figurenbezogenes Setting, vor allem bezogen auf die Handlungsmöglichkeiten der Mutter. Diese denkt darüber nach, ob sie das Kind bekommen soll, da die Beziehung zu ihrem Mann »keine sichere Sache« (ebd., S. 5) ist. Magda befürchtet laut Mareikes Aussage, dass es nur eine Frage der Zeit sei, bis er wieder gehe. Günther hingegen wird als zerbrechlich dargestellt, er weint und fragt, warum Magda kein Kind mit ihm wolle. Diese Sequenz endet eindeutig: Magda entscheidet sich für Mareike, und am Ende ist es nicht Günther, der gegangen ist, Magda hat ihn verlassen.

Auf der Ebene des *discours* handelt es sich bei der ersten Handlungssequenz um einen statischen Eingang, bei dem zunächst der statische Modus vorherrscht, da die Erzählinstanz die oben erläuterte Situation beschreibt und erläutert. Es finden sich auch Passagen, in denen die Erzählinstanz das Geschehen kommentiert (»Was soll sie denn auch sagen? Dass sie nicht weiß, wie lange es dauert, bis er wieder auf gepackten Koffern sitzt und schweigt?« [vgl. ebd]). Die Handlung spitzt sich insofern auf den dynamischen Einsatz hin zu, als dass am Ende Eindeutigkeit vorherrscht: Magda bekommt das Kind und verlässt ihren Mann.

Die Ordnung ist chronologisch, die Dauer deckend. Überwiegend wird diese Sequenz im narrativen Modus präsentiert, es gibt aber auch solche Passagen, in denen der dramatische Modus vorherrscht. Diese zeichnen sich zum einen dadurch aus, dass sie die höchst emotionalen und verzweifelten Gesprächsanteile des Vaters wiedergeben. Ebenfalls als im dramatischen Modus geschildert anmutend wird der Moment erzählt, in dem Magda sich für ihr Kind entscheidet – als das letzte Glied einer Aufzählung von banalen Handlungen:

Und während die Kaffeemaschine brodeln und mein Vater leise aus dem Wohnzimmer schluchzt, schaut Magda aus dem Fenster, auf die Straße, überlegt, dass sie bald die Blumen zurückschneiden muss, dass morgen die Müllabfuhr kommt, holt Taschen, Zucker und Löffel aus dem Schrank und behält mich. (Ebd., S. 6)

Hier liegt nun insofern eine Irritation vor, als dass diese Passage als im dramatischen Modus, das heißt unmittelbar, ohne erkennbare Erzählinstanz erzählt erscheint und deren Schilderung einer mimetischen Illusion der erzählten Situation gleichkommt. Da aber Mareike selbst die Erzählerin ist und sie folglich davon berichtet, wie sich ihre Mutter für sie entschieden hat, tritt sie wieder als Erzählerin in den Vordergrund, wenn auch nur durch die drei kleinen Worte »und behält mich« (ebd., S. 5), die aber in dieser

Darstellungsform bedeutsam sind, was im folgenden Absatz dargestellt wird. Insgesamt handelt es sich auch hier um eine Nullfokalisierung Mareikes als erzählendes Ich.

Bei der Analyse der ersten Handlungssequenz mithilfe des Zusammenspiels der Ebene der *histoire* und der des *discours* entstehen erste Irritationen und Zweifel bezüglich Mareikes Übersicht: Sie weiß Dinge, die vor ihrer Geburt geschehen sind, und dieses Wissen ist zudem sehr detailliert. Folgt man der Logik unserer empirischen, d. h. der außerliterarischen Welt, ist dies nicht möglich. Innerliterarisch wäre zwar denkbar, dass Magda ihrer Tochter alle Vorgänge genauesten erzählt hat, möglich wäre aber ebenso, dass Mareike fabuliert, wie sich diese Situation zugetragen haben könnte, sodass sie gegebenenfalls gar nicht die Übersicht hat, sondern nur vorgibt, diese zu haben, wodurch eine Konstruktion in der Konstruktion und damit sozusagen ein sekundäres modellbildendes System zweiter Ordnung entsteht. Der Eindruck der Konstruktion erhärtet sich in der oben zitierten Stelle, in der zwar der dramatische Modus benutzt wird, Mareike dann aber doch wieder als Erzählerin in Erscheinung tritt, was ein Merkmal des narrativen Modus ist. Durch die Kommentierung der Aussagen ihres Vaters und weitere Kommentare erscheint es plausibel, dass Mareike sich diese sehr dramatischen Momente ausgedacht hat, um sie dann kritisch kommentieren zu können. Demzufolge evoziert die Gesamtschau der Ebene der *histoire* und der des *discours* einen anderen Eindruck als die getrennte Betrachtung der Ebenen.

Bei der Verbindung des ersten Satzes mit der ersten Handlungssequenz ergibt sich vordergründig, dass Mareikes Mutter Magda eine sehnsuchtsvolle Frau ist, die unglücklich in ihrer Beziehung ist, woraus vermutlich die im ersten Satz benannte Sehnsucht resultiert. Warum diese Sehnsucht allerdings rote Haare hat, bleibt weiterhin unklar. Die vermeintliche Eindeutigkeit der Ebene des *discours* des ersten Satzes wird durch die erläuterten Unstimmigkeiten revidiert, wodurch ein Misstrauen gegenüber Mareike als Erzählerin aufkommt, das sich aus Inkongruenzen in der Erzählung ergibt. Demnach werden diese Inkongruenzen zwischen der Ebene der *histoire* und der des *discours* zur Narrativierung von Unsicherheit genutzt.

Residualtext

Interne Funktion

Bei der Analyse des Residualtextes wird die Frage gestellt, welche Textelemente welche Funktionen innerhalb des Residualtextes – in Relation zum Erzählanfang und zum Erzählschluss – übernehmen, um Kohärenz zu erzeugen. Da es aber keine eindeutig benennbare Bestimmung für den Funktionsbegriff gibt, wird zunächst die an dieser Stelle gültige Definition des Funktionsbegriffs nach Fricke aufgeführt:

Eine INTERNE FUNKTION erfüllt ein Textelement genau dann, wenn nur dadurch innerhalb des betreffenden Textes eine signifikante Beziehung der ›Ähnlichkeit‹ [...] oder auch der ›Entgegensetzung‹ [...] oder auch der ›geordneten Reihung‹ hergestellt wird [...]. (Fricke 1997, S. 643; Herv. i. Orig.)

Stehen Textelemente in einer Beziehung der Ähnlichkeit, dann behandeln sie ähnliche Inhalte oder Ausdrucksweisen. Diese stiften als interne Funktion Kohärenz, woraus sich eine Bedeutungserweiterung ergibt. Textelemente, die in einer Beziehung der Entgegensetzung stehen, zeichnen sich durch einen Gegensatz aus und stellen eine interne Funktion dar, weil sie ein Spannungsfeld aufzeigen, das es zu lösen gilt. Liegt eine interne Funktion in Form der Beziehung der geordneten Reihung vor, dann besteht diese

zumeist aus mehreren Textelementen, die in der Erzählung nicht in unmittelbarer Nähe zueinander stehen. Die Textelemente sind entweder in syntaktischer oder in semantischer Weise verbunden, weshalb sie auch als zusammengehörig aufgefasst werden. Jene Elemente, die sich an späterer Stelle in der Erzählung finden, weisen im Vergleich zu früher in der Erzählung auftretenden Elementen zumeist eine irgendwie geartete Form der Steigerung auf, die bis zum letzten Textelement dieser internen Funktion immer weiter kulminiert. (Vgl. Bieker 2019, S. 86–97)

Formen der Beziehung der Ähnlichkeit

Bei der Betrachtung des gesamten Romans lässt sich ausmachen, dass – wie bereits bei der Analyse des Erzählanfangs angedeutet – die Verwendung des narrativen beziehungsweise des dramatischen Modus als Äquivalenzprinzip (vgl. Titzmann 1997, S. 10) ein konstitutives Prinzip des Bedeutungsaufbaus übernimmt.

Der narrative Modus wird verwendet, wenn die Erzählinstanz als erlebendes Ich über ihre Situation berichtet. Auf der Ebene des *discours* ist dies gekennzeichnet durch die Verwendung von Parataxen, ein nahezu beschreibendes, nüchternes, fast apathisches Erzählen. Sobald ein Wechsel zum dramatischen Modus hin stattfindet, werden die Sätze länger, die in ihnen erläuterten Handlungen detaillierter und emotionaler. In diesen Passagen tritt Mareike als erzählendes Ich auf und gibt sich als allwissend über die Vergangenheit ihrer Mutter und Großmutter aus.

Durch die Figurenkonstellation des Romans, in der Mareike die jüngste der drei Frauen ist, erhärtet sich der Eindruck, dass Mareike die im dramatischen Modus geschilderten Passagen zur Rechtfertigung ihrer eigenen, aktuellen Situation und/oder als Handlungsanleitung für sich selbst konstruiert. Häufig finden sich vermeintliche Analepsen, auf die eine Passage folgt, in der Mareike sich in einer ähnlichen Situation befindet, wie es ihre Mutter beziehungsweise ihre Großmutter in der als Analepse ausgegebenen Passage getan haben. Nicht selten gibt es in diesen inhaltlich aufeinander bezogenen Absätzen ähnliche Formulierungen. Im Folgenden wird ein Beispiel aufgeführt, das die Wahl des Modus als Äquivalenzprinzip zur Angabe des ontologischen Gehalts der jeweiligen Passage untermauert.

Das achte Kapitel (Mb, S. 17–21) endet damit, dass Mareike in den Garten geht, dort auf Gregor trifft und diesen fragt, ob er noch Wein habe. Trotz dieser Frage, die durch ihre Dialogizität den dramatischen Modus evoziert, endet dieses Kapitel insgesamt im narrativen Modus, da Mareike eindeutig als Erzählerin in den Vordergrund tritt. Sie erzählt mit Distanz über ihre Situation, aber derart, als betrachte sie sich von außen, als erkläre sie sich selbst, in welcher Situation sie sich befindet. Immer wieder sagt sie sich als eine Art Aufforderung »[w]ach sein« (vgl. ebd., S. 20). Im neunten Kapitel (ebd., S. 21–24) wird über Magdas erste sexuelle Erfahrung mit einem Mann erzählt; Mareike ist die Erzählerin, die sich aber vollkommen zurücknimmt und die Geschehnisse als Magdas Wahrnehmungen präsentiert. Es liegt folglich der dramatische Modus vor. Das folgende zehnte Kapitel (ebd., S. 24–27) knüpft an das achte an: Mareike ist auf Gregors Feier. Als alle anderen Gäste gegangen sind und Mareike noch nicht müde ist, leistet sie Gregor auf dessen Wunsch hin Gesellschaft, und es findet ebenfalls – wie in dem vorangegangenen Kapitel zwischen ihrer Mutter und dem Mann – eine sexuelle Annäherung statt. Zwar gibt es in diesem Kapitel dramatische Passagen in Form von Dialogen, aber die entscheidenden Passagen, in denen Mareike – wie ferngesteuert – agiert, sind im narrativen Modus geschildert: »Ich mache die Augen zu und bin wach. Vielleicht hilft das.« (Ebd., S. 26) Der Satz »Er nimmt meine Hand und legt sie auf seine Hose« (ebd., S. 26) weist deutli-

che Ähnlichkeiten zu folgendem aus dem neunten Kapitel auf: »Wenn sie dann einsteigt, legt er ihre Hand in seinen Schoß und sagt: ›Schau, wie sehr ich mich freue.« (Ebd., S. 24) Dadurch verstärkt sich der Eindruck, dass Mareike die Situation ihrer Mutter imaginiert hat; sie agiert genauso passiv, wie es ihre Mutter vermeintlich getan hat.

Das Beispiel verdeutlicht, dass all jene Erlebnisse, die Mareike tatsächlich wahrnimmt und erlebt, im narrativen Modus geschildert werden, die von ihr imaginierten hingegen im dramatischen Modus verfasst sind. Dadurch ist die Wahl des Modus eine zweite Möglichkeit in *Marienbilder*, durch die Unsicherheit narrativiert wird.

Das Wort ›oder‹ ist konstitutiv für Bachs Roman und wird rekurrierend in *Marienbilder* eingesetzt, wodurch es auf das Ideologem der Konstruiertheit, das dem Roman zugrunde liegt, verweist: Obwohl die Protagonistin und Erzählerin Mareike ganz offensichtlich fortwährend imaginiert, unterstreicht sie die Konstruktion ihrer Erzählung noch zusätzlich dadurch, dass sie von sich aus an manchen Stellen direkt noch eine weitere Möglichkeit angibt, wie es gewesen sein könnte. Demnach ist das Wort ›oder‹ als Äquivalenz anzusehen, wird verwendet, wenn Mareike sich Situationen und Zustände zu erklären versucht⁵ und wird damit durch die semantischen Zusammenhänge, in denen es verwendet wird, eine dritte Variante zur Narrativierung von Unsicherheit.

Formen der Beziehung der Entgegensetzung

Die Opposition wird – ähnlich wie der Modus und die Verwendung des Wortes ›oder‹ – eingesetzt, um Mareikes Konstruktionen hervorzuheben. Die Opposition ist dadurch charakterisiert, dass sie als konträrer beziehungsweise kontradiktorischer Gegensatz auftritt. Immer wieder beschreibt Mareike Oppositionen, die explizit darauf hinweisen, dass sie die geschilderten Ereignisse nicht kennen kann: »Sie sieht ihn also und winkt ihm. Sie sieht ihn und ist sich nicht sicher, ob er es wirklich ist. Sie winkt ihm nicht.« (Ebd., S. 30) Und weiter: »Er ist in seinem Leben nie glücklich geworden. Er ist sehr glücklich [...]« (Ebd.)

Diese inhaltlichen Inkohärenzen, die sich mehrfach im Roman finden (vgl. ebd., S. 31, S. 89) signalisieren die Fragilität des Wahrheitsgehalts von Mareikes Aussagen. Gepaart mit dem überwiegend vorherrschenden historischen Präsens markieren sie einen ontologischen Status, der durchweg unsicher ist und auch unsicher bleibt; die auf diese Weise narrativierte Unsicherheit wird zu einem zentralen ästhetischen Prinzip dieser Erzählung.

Externe Funktion

Eine externe Funktion eines Textes oder eines Textelements ist nach Fricke dadurch charakterisiert, dass »eine signifikante Beziehung zu einem außerhalb dieses Textes liegenden Sachverhalt hergestellt wird« (Fricke 1997, S. 643), beispielsweise durch Intertextualität. Um den Konstruktcharakter des Romans weiter zu verdeutlichen, werden im Folgenden die intertextuellen, genauer hypertextuellen (vgl. Genette 1993, S. 14–18) Verweise zu Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) aufgezeigt. Es handelt sich dabei im weiteren Sinne um jene Form der Hypertextualität, bei der der Hypertext – hier *Marienbilder* – den Hypotext – hier *Alice's Adventures in Wonderland* – zwar nicht erwähnt, ohne diesen aber nicht existieren könnte. Es hat sozusagen eine Transformation des Hypotextes in den Hypertext stattgefunden (vgl. ebd.).

⁵ Weitere Beispiele in Mb S. 16, S. 19, S. 30, S. 31, S. 69, S. 80, S. 89.

Vergleichbar mit Carrolls Text endet und beginnt *Marienbilder* mit der gleichen Situation. Augenscheinlich ist aber insbesondere das Spiel mit Zeit und Raum: Bei *Alice's Adventures in Wonderland* steht die Zeit auf der extradiegetischen Ebene nahezu vollkommen still, auf der Intradiegeese gibt es zwar eine fortlaufende Handlung, allerdings entsprechen auch hier die Zeiteinheiten nicht mehr denen der außerliterarischen Welt. Ähnlich verhält es sich in *Marienbilder* ab dem Moment, als Mareike am Bahnhof sitzt und auf den Zug wartet. Mareike weist selbst auf diese Tatsache hin: »Wir verschieben Zeit und Raum.« (Mb, S. 65) Die Parallelität zu Carrolls Text durch die gleiche Anfangs- und Endsituation findet sich in *Marienbilder* nicht nur durch das zweite und das letzte Kapitel, sondern vor allem auch durch die Anfangs- und Endsituation, in der Mareike am Bahnhof sitzend verschiedene Möglichkeiten imaginiert. Aus ihrer letzten Imagination wird sie herausgerissen und findet sich am Bahnhof wieder. Als Alice aufwacht, liegt sie mit ihrem Kopf im Schoß ihrer Schwester, welche ihr sagt, sie solle aufwachen. Alice antwortet, sie habe einen seltsamen Traum gehabt, an dessen Ende ihr die Spielkarten, die sie zuvor selbst in die Luft geworfen habe, ins Gesicht fielen. Als sie erwacht, sieht sie, dass die Schwester ihr abgefallene Blätter aus dem Gesicht streicht. Kurz bevor Mareike aus ihrer letzten Imagination aufwacht, meint sie das Meer rauschen zu hören, was gleichzeitig wie ein Zug klingt, der woanders hinfährt (vgl. ebd., S. 129). Als Mareike schließlich aus dieser letzten Imagination aufwacht, sagt sie sich selbst, dies müsse ein Traum sein (vgl. ebd.). Sie findet sich in den Armen ihrer Mutter wieder, die ihr sagt, sie müsse die Augen öffnen (vgl. ebd., S. 130).

Ein weiterer Hinweis auf eine intertextuelle Referenz zu *Alice's Adventures in Wonderland* ist in Mareikes Aussage aufzuzeigen: »[...] und kurz bin ich davor zu fallen. Wie es sackt in mir. Die Schwerkraft.« (Ebd., S. 65)

Auch Alice ist durch einen Fall in ihre Traumwelt eingetaucht (vgl. Carroll 2006, S. 6). Zudem muss sich Mareike selbst daran erinnern, wo und wer sie ist »[...] erinner dich, es ist Mai, du bist Mareike« (Mb, S. 78), und auch Alice weiß zwischenzeitlich aufgrund ihrer stetig wechselnden Körpergröße nicht mehr, wer sie ist und spricht dies auch selbst aus (vgl. Carroll 2015, S. 44). Die Hypertextualität (zu *Alice's Adventures in Wonderland*) entspricht damit einem weiteren Mittel, um auf den Konstruktcharakter von *Marienbilder* hinzuweisen und legt bei frühzeitiger Entdeckung während der Lektüre von *Marienbilder* die Vermutung nahe, dass auch Mareike – ohne dass Zeit verstreicht – an der gleichen Stelle aufwachen wird, wo sie eingeschlafen ist beziehungsweise von wo aus sie die verschiedenen Möglichkeiten imaginiert hat. Die intertextuelle Bezugnahme lässt sich als ein Verfahren ausweisen, das nicht allein Unsicherheit narrativiert, sondern sich ebenfalls als kohärenzstiftend erweist.

Erzählschluss

Schlusssequenz

Die Schlusssequenz trägt den Titel »Oder« (Mb, S. 131). Das Wort ›oder‹ wird in der Regel verwendet, um anzuzeigen, dass von mehreren Möglichkeiten nur eine zutrifft. Demzufolge kann das letzte Kapitel, das heißt die Schlusssequenz und damit die letzte Handlungssequenz, als Alternative zu dem zuvor Geschilderten verstanden werden, wobei zunächst noch unklar bleibt, welchem Textabschnitt – dem vor oder dem nach dem ›oder‹ – beziehungsweise ob überhaupt einem ein vermeintlicher Wahrheitsgehalt zugesprochen werden kann.

In der Schlusssequenz wird genau wie in der ersten Handlungssequenz über die Situation berichtet, in der Magda ihrem Mann Günther erzählt, dass sie erneut schwanger sei.

Damit liegt auf der Ebene der *histoire* eine parallele Anfangs- und Endgestaltung vor. Auf der Ebene des *discours* liegt ebenfalls eine parallele Anfangs- und Endgestaltung vor. Der Wortlaut ist in einigen Passagen ähnlich wie der in der ersten Handlungssequenz, ein Unterschied liegt allerdings im Tempus der Schlussequenz: Ist das zweite Kapitel im epischen Präteritum gehalten, steht das letzte im historischen Präsens. Zu Beginn bewirkt das Präteritum, dass davon ausgegangen wird, dass Mareike tatsächlich geboren worden ist. Die Wahl des Präsens hingegen erzeugt eine stärkere Unmittelbarkeit, wodurch die Situation weniger abgeschlossen erscheint als am Anfang. Des Weiteren fügt Mareike in der Schlussequenz hinzu, dass sie ein kleiner Zellhaufen gewesen sei, wodurch sie sich selbst eine Persönlichkeit abspricht. Dies evoziert eine größere Distanz zu ihr und lässt erahnen, dass Magda Mareike nicht bekommen wird.

Eine Gegenüberstellung der jeweils letzten Zeilen des zweiten und letzten Kapitels zeigt Unterschiede im Modus deutlich auf. Sind die Zeilen des zweiten Kapitels sehr beschreibend und nüchtern, drücken die der Schlussequenz eine deutlich stärkere Resignation aus. Im zweiten Kapitel heißt es:

Meine Mutter setzt Wasser auf, um Kaffee zu kochen, denn mein Vater hat wieder Nachtschicht und muss in wenigen Stunden arbeiten, zum Schlafen ist es schon zu spät.

Und während die Kaffeemaschine brodeln und mein Vater leise aus dem Wohnzimmer schluchzt, schaut Magda aus dem Fenster, auf die Straße, überlegt, dass sie bald die Blumen zurückschneiden muss, dass morgen die Müllabfuhr kommt, holt Tassen, Zucker und Löffel aus dem Schrank und behält mich. (Ebd., S. 6)

Im letzten Kapitel:

Sie macht also Kaffee, weil sie weiß, dass er eh nicht mehr schlafen kann. Sie steht in der Küche, die Kaffeemaschine läuft, denkt an alles, was noch kommt, denkt an Schichtdienste, Jahreszeiten, denkt an Winterferien, an die Müllabfuhr, denkt kurz, der Kaffee ist nur für sie. Erinnert sich, holt Tassen, Zucker und Löffel aus dem Schrank, die Milch, stellt alles auf den Esstisch, die Kaffeemaschine brodeln und meine Mutter ist müde und entscheidet sich. (Ebd, S. 134)

Trotz der Parallelen zur ersten Handlungssequenz liegt in der Schlussequenz der dynamische Modus vor. Die Passagen, die zu Beginn als Mareikes Kommentare präsentiert worden sind, werden nun als direkte und vor allem indirekte (Gedanken-)Rede der Mutter aufgeführt. Hinzu kommt, dass eine Verschiebung von der Beschreibung zum Bericht erkennbar ist. Dies liegt daran, dass nun am Ende der Erzählung durch die Überschrift hervorgehoben wird, dass eine Alternative zu dem bisher Geschehenen präsentiert wird, wodurch es keine Pause in der erzählten Zeit gibt, vielmehr legt Mareike das Geschehen im Zeitverlauf dar. Die Schilderung dieser Schlussequenz erfolgt überwiegend im dramatischen Modus, woraus sich durch die Erkenntnisse der Analyse des Residualtextes ergibt, dass die Erzählinstanz die Geschehnisse konstruiert.

Trotz der parallelen Anfangs- und Endgestaltung auf der Ebene der *histoire*, welche den gleichen Ausgang dieser Situation wie im zweiten Kapitel vermuten lässt, stellt sich diese Ahnung doch bei der Betrachtung der Ebene des *discours* als möglicher Irrtum heraus, wodurch dieses letzte Kapitel anders ausgehen wird als das zweite Kapitel.

Letzter Satz

Der letzte Satz lautet: »Und behält mich nicht.« (Ebd.)

Auf der Ebene der *histoire* ist der letzte Satz ein provokativer Schluss, weil die Erzählerin selbst ihrer Mutter abspricht, dass diese sie zur Welt bringt. Dadurch wird eine Grenze erreicht, die auch literarisch kaum realisierbar scheint: *Marienbilder* kann ohne (Mareike als) Erzählerin nicht funktionieren.

Die Kapitel vor der Schlussequenz haben gezeigt, dass die Wahl des Modus eine interne Funktion der Ähnlichkeit, ein Mittel zur Narrativierung von Unsicherheit ist. Da nun das letzte Kapitel auf der Ebene des *discours* im dramatischen Modus beginnt, wird deutlich, dass Mareike das Geschilderte nicht wissen kann. Wenn sie dann erzählt, dass ihre Mutter sie nicht bekommen hat, impliziert dies Mareikes Unkenntnis darüber in tautologischer Weise, denn wenn Mareike nicht geboren worden wäre, könnte sie auch nicht wissen, dass ihre Mutter sich gegen sie entschieden hat. Und an dieser Stelle ändert die Schilderung des letzten Satzes im narrativen Modus nichts mehr an dem Eindruck, dass Mareike einen Großteil der Erzählung konstruiert hat.

Das Zusammenspiel der Ebene der *histoire* und der des *discours* erwirkt ein einheitliches Bild. Beide evozieren Provokation: auf der Ebene der *histoire* durch das Überschreiten literarischer Grenzen, wenn die Erzählerin sich selbst in ihrer Existenz negiert und damit folglich gar nicht mehr als Erzählerin fungieren kann. Auf der Ebene des *discours* wird dies durch die Monosyntax des letzten Satzes und dessen Beginn mit dem Wort »Und« unterstrichen. Im Gesamtzusammenhang gesehen, der dadurch bestimmt ist, dass er von Unsicherheit und vertanen Möglichkeiten gekennzeichnet ist, kann all das im Erzählschluss geschilderte aber auch als eine weitere Möglichkeit von vielen relativiert werden, wodurch die narrativierte Unsicherheit einmal mehr unterstrichen wird.

Fazit

Bereits durch die Analyse des Paratextes lässt sich darlegen, dass es in Tamara Bachs *Marienbilder* eine Fülle von Bedeutungsebenen gibt, die die narrativierte Unsicherheit des Romans offenlegen und ihm von Beginn jede deutende Festlegung verweigern. Der Konstruktcharakter des Romans lässt sich bereits durch das besprochene vorangestellte Zitat und dann ab der ersten Handlungssequenz über den Residualtext bis hin zum Ende anhand verschiedenster Merkmale aufzeigen. Im Erzählanfang sind es vor allem die Inkongruenzen zwischen der Ebene der *histoire* und der des *discours*, die Unsicherheit narrativieren. Die Wahl des Modus wird zum zentralen Prinzip, aus dem hervorgeht, welcher Wahrheitsgehalt Mareikes Aussagen zugesprochen werden kann. Die Rekurrenz verschiedener Worte – hier insbesondere »oder« – lassen bei der Analyse des Residualtextes immer stärker erahnen, in welche Richtung sich die Erzählung entwickeln wird. Durch die aufgezeigte Intertextualität zu *Alice's Adventures in Wonderland* lässt sich ausmachen, dass die Situationen, ausgehend von dem Moment, in dem Mareike am Bahnhof sitzt und auf einen Zug wartet, nur imaginiert sind. Die schon im Residualtext angedeutete *Poetische Funktion* (vgl. Fleischer 2007, S. 105) kommt im Erzählschluss gepaart mit der Wahl des Modus am deutlichsten zum Vorschein. Hier kommt der Roman inhaltlich wie auch literarisch an seine Grenzen: Aus Mareikes immer stärker werdendem Bedürfnis nach Halt folgt eine Resignation ihrerseits. Sie spricht ihrer Mutter ab, dass diese Mareike gebären wird, was weder inhaltlich noch in der narratologischen Umsetzung möglich ist. Insgesamt zeigt *Marienbilder* sowohl auf der Ebene des *discours* als auch auf der der *histoire* und vor allem in dem Zusammenspiel beider Ebenen, dass

»[b]is jetzt alles nur eine Ansammlung von Möglichkeiten [ist]« (Mb, S. 44), was dem zentralen ästhetischen Prinzip des Romans entspricht.

Tamara Bach hat damit mit *Marienbilder* sozusagen ein sekundäres modellbildendes System zweiter Ordnung geschaffen, das jedes erzählte Ereignis in gleicher Weise erzählerisch in Frage stellt. Doch wenn alles reine Konstruktion ist, ist nicht dann, im Umkehrschluss, doch alles wahr?

Primärliteratur

Bach, Tamara (2014): *Marienbilder*. Hamburg: Carlsen

Carroll, Lewis (2006): *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin Books [EA 1865]

Carroll, Lewis (2015): *Alice im Wunderland*. A. d. Engl. von Christian Enzensberger. Hildesheim: Gerstenberg [EA 1963]

Sekundärliteratur

Bieber, Nadine (2019): *Erzählanfänge und Erzählschlüsse im Adoleszenzroman*.

Frankfurt / M. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien.

Theorie – Geschichte – Didaktik; Bd. 118)

Erlebach, Peter (1990): *Theorie und Praxis des Romaneingangs*. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans. Heidelberg

Fleischer, Michael (2007): *Poetische Funktion*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.):

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin [u. a.], Bd. 3, S. 105

Fricke, Harald (1997): *Funktion*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin [u. a.], Bd. 1, S. 643–646

Genette, Gérard (1989): *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt / M., S. 9–21

Genette, Gérard (1993): *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt / M., S. 9–18

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. 3., durchges. und korrig. Aufl. Paderborn

Igl, Natalia (2018): *Erzähler und Erzählstimme*. In: Huber, Martin / Schmidt, Wolf (Hg.):

Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Berlin [u. a.], S. 127–149

Martínez, Matías, und Michael Scheffel (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*.

10., aktual. u. überarb. Aufl. München, S. 29–94

Orth, Dominik (2013): *Narrative Wirklichkeiten*. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film. Marburg

Rölleke, Heinz (2007): *Märchen*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin [u. a.], Bd. 2, S. 513–517

Scherf, Walter (1978): *Strukturanalyse der Kinder- und Jugendliteratur*. Bauelemente und ihre psychologische Funktion. Bad Heilbrunn / Obb.

Titzmann, Manfred (1977): *Strukturelle Textanalyse*. Theorie und Praxis der Interpretation. München, S. 65–85

Titzmann, Michael (1997): *Äquivalenzprinzip*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.):

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin [u. a.], Bd. 1, S. 12–13

Kurzvita

Nadine Bieber, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Ihre Forschungsschwerpunkte sind KJL-Forschung und strukturalistische Zugänge zur Literatur sowie Sprache – Gewalt – Geschlecht und geschlechterreflektierende Deutschdidaktik.

If They Only Knew

Die Doppelidentität maskierter Superhelden zwischen Täuschung und Authentizität

ALETA-AMIRÉE VON HOLZEN

If They Only Knew

The Masked Hero's Double Identity between Deception and Authenticity

Many superheroes are not defined by their superpowers alone but also by their having established a double identity – wearing an actual mask while ›working‹ as a hero in public but hiding their superpowers by wearing a metaphorical mask in their civilian persona. In this article, double identity is investigated in relation to the secret and the mask as forms of social interaction. It is argued that stories about masked heroes tend to implicitly address matters of identity. On the one hand, a mask evokes the notion of an authentic self, either concealed or revealed by the mask; while on the other hand it also permits identity to be perceived as multiple and fluid. This article examines how two examples of the masked hero in the context of twentieth-century identity discourse, namely Marvel Comics' Spider-Man/Peter Parker and Nova/Rich Rider, are linked with Erving Goffman's self-presentation theory as well as with Robert Jay Lifton's concept of the protean self.

Zahlreiche Superheldenfiguren sind dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht nur über Superkräfte verfügen, sondern auch eine Doppelidentität besitzen: In der äußerlich durch eine Maske sichtbar gemachten Heldenidentität vollbringen sie öffentlich Heldentaten, in der zivilen Identität dagegen verbergen sie ihre Kräfte und verschweigen ihrem Umfeld ihr Heldentum. Solche Figuren lassen sich als maskierte Helden und Heldinnen beschreiben; die Maskerade bzw. das Geheimnis um die Doppelidentität ist eine Grundlage ihres Heldentums.¹

Zwar drehen sich Geschichten um maskierte Helden² in erster Linie um den actionreichen Kampf gegen das Verbrechen. Doch der ständige Wechsel zwischen heldischer und ziviler Identität als zwei distinkten sozialen Rollen ermöglicht im Nebengleis, oft nur indirekt, die Thematisierung verschiedener Identitätsvorstellungen: Kontrastierende Rollenerwartungen und daraus erwachsende Konflikte, moralische Dilemmas und Identitätskrisen, aber auch Identitätsbestätigungen und heimliche Erfolge gehören zu den Themen, die die Doppelidentität begleiten.

¹ Die Figur des maskierten Helden bzw. der maskierten Heldin ist seit ihren Anfängen im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ein medien- und genreübergreifendes sowie ein seriellem Erzählen verpflichtetes Phänomen; neben Superhelden finden sich Beispiele auch in Pulp-Thrillern/-Krimis, im Mantel-und-Degen-Genre (Zorro) oder im Western (vgl. zu diesem Figurentypus von Holzen 2019 u. 2011).

² Zugunsten der Lesefreundlichkeit wird beim Begriff maskierter Held jeweils keine weibliche Bezeichnung genannt, zumal hier zwei männliche Figuren als Beispiele dienen. Selbstverständlich umfasst der Begriff weibliche Figuren, die der Definition entsprechen.

Anhand von Spider-Man und Nova, zwei Superhelden des Comic-Verlags Marvel, möchte ich die superheldische Doppelidentität im Zusammenhang mit Maskerade und Geheimnis als Formen sozialer Interaktion charakterisieren. Um der Frage nachzugehen, welche Rückschlüsse auf Vorstellungen von Identität sich daraus ziehen lassen, werde ich Entsprechungen zu Robert Jay Liftons Identitätskonzept des *protean self* aufzeigen.

Der 1962 von Autor Stan Lee und Zeichner Steve Ditko ersonnene Spider-Man/Peter Parker, der als einer der bekanntesten Superhelden kaum mehr vorgestellt werden muss, ist auch ein Paradebeispiel für einen maskierten Helden, da in seiner umfangreichen Publikationsgeschichte wohl alle narrativen Motive, die sich aus der Doppelidentität ergeben, vorzufinden sind. Nova/Rich Rider war kein so großer Erfolg beschieden; zwischen seinen Heftserien klaffen mehrjährige Unterbrechungen. Als Peter Parker vom Teenager und Schüler zum jungen Erwachsenen und Studenten geworden war, wurde Nova 1976 von Autor Marv Wolfman und den Zeichnern Joe Buscema und Joe Sinnott als Hommage an die frühen Spider-Man-Jahre, die Fans bereits mit Nostalgie verbanden, konzipiert. Wie Peter Parker ist Rich Rider noch im Teenageralter und unter Gleichaltrigen wenig geachtet, als er buchstäblich aus heiterem Himmel übermenschliche Kräfte erhält: Er ist superstark und kann raketenschnell fliegen. Da seine Kräfte außerirdischen Ursprungs sind (ein Prime Nova Centurion überträgt einem willkürlich ausgewählten jungen Erdling, eben Rich Rider, seine Kräfte inklusive Rüstung), ist es naheliegend, dass Nova, anders als *your friendly neighbourhood Spider-Man*, für Abenteuer im All prädestiniert ist. Bei solchen tritt die zivile Identität meist in den Hintergrund. Dennoch spielt die Doppelidentität bei Nova, wenn er auf der Erde ist, immer wieder eine Rolle, obschon sie klar weniger entwickelt wird als jene von Spider-Man/Peter Parker.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Comic-Heftserien *The Amazing Spider-Man* 1–440 (1963–1999) sowie auf die ersten drei³ sogenannten Volumes von Nova: Volume 1, noch unter dem Titel *The Man Called Nova*, umfasste 25 Hefte (1976–1979), Volume 2 (1994–1995) 18 Hefte und Volume 3 (1999) 7 Hefte.⁴

Maske und Geheimnis: Die Doppelidentität maskierter Helden

Am Beginn einer Superheldenexistenz steht üblicherweise der Erhalt von Superkräften. Bei maskierten Helden tritt die Entscheidung hinzu, fortan zwei Personen zu fingieren, wo nur eine ist. Diese zusätzliche Anstrengung auf sich zu nehmen, wird meist mit der Schutzfunktion der Maske begründet, wie auch Rich Rider/Nova formuliert:

One thing for [sic] sure, having a *secret identity* is a definite pain, but I don't think I should tell *anyone* that Rich Rider, teenage flop, is also Nova – at least, not yet. I haven't made *too* many enemies in the super-villain set so far, so there probably

³ Novas Geschichte wurde auch nach 2000 in mehreren Volumes fortgeführt, zudem trat er in anderen Heftserien, v. a. als Teil des Heldenteams New Warriors, auf.

⁴ Im Folgenden wird *The Amazing Spider-Man* mit ASM abgekürzt, die Nova-Titel als Nova angegeben; Letztere werden mit einer Kurzangabe des Volumes ergänzt. Da Superheldencomics in Teamarbeit entstehen und die KünstlerInnen theoretisch bei jeder Ausgabe wechseln können, ist eine Angabe nach Heftnummer statt nach AutorInnen praktikabler.

Ich werde mich daher bei bloßen Verweisen auf die Angabe von Heftnummer und Ersterscheinungsjahr beschränken, bei direkten Zitaten aber zusätzlich den Titel der Story und die wichtigsten beteiligten KünstlerInnen, nämlich AutorIn, ZeichnerIn und allenfalls InkerIn, nennen; um die Bibliografie mit allen Angaben zu einzelnen Heften nicht zu sprengen, erfolgen dort nur Sammeleinträge nach Hefttitel. Bei Comic-Zitaten verwende ich statt der Fettschreibungen im Original Kursivsetzung.

wouldn't be too much danger ... but we'd *never* have a moment's *privacy*. Everyone would be bothering us for *something!* So, I guess I become a total schizoid and remain two people for now. (Nova 9 [v1], 1977: *Fear in the Funhouse!* [Marv Wolfman/Sal Buscema/Frank Giacoia], S. 6)

Die Täuschung erscheint als notwendige Vorsichtsmaßnahme: Für Rich Rider ist hier der Schutz vor öffentlicher Aufmerksamkeit auch für seine Familie fast wichtiger, doch ist das Wissen, wer hinter der Maske steckt, besonders für Superschurken ein Machtfaktor: Träte der Held als sozial integrierte Person auf, wäre er durch die Bedrohung seines Umfelds erpressbar.⁵ »Das zu wissen, von dem der andere nichts weiß, erzeugt wissende Überlegenheit, darauf gründende Handlungsvorteile und Macht«, so Schirrmeister (2004, S. 2). Solange der Held Herr über sein Geheimnis ist, verschafft ihm dies einen Vorteil, etwa wenn er an Informationen gelangt, die in der jeweils anderen Rolle nicht erhältlich wären. Wie Schirrmeister erläutert, kann ein Geheimnisträger das Verbergen seines Wissens durchaus als unmoralisch bewerten, doch kann er die »Geheimhaltung gleichzeitig als erfolgreiche Strategie der Enttäuschungs- und Konfliktvermeidung rechtfertigen« (ebd., S. 52).

Die (teilweise elaborierten) Versuche anderer Figuren, seine Identität zu enthüllen, muss der Held mit Gegenstrategien kontern. Narrativ entsprechen solche Handlungsstränge oft der Struktur der Intrige nach von Matt (2006), deren Grundelement ebenfalls das Geheimnis ist; wie der Intrigenheld führt der maskierte Held ein »Leben am Abgrund der Entdeckung« (ebd., S. 124). Im Prinzip steuert die Handlung um maskierte Helden daher auf das Fernziel der öffentlichen Entlarvung zu (vgl. ebd., S. 121). Doch ist diese meist nur als Gefahr, nicht als Tatsache präsent, da es sich um serielle Geschichten handelt, in denen die unwiderrufliche öffentliche Entlarvung eine Änderung des Erzählschemas verlangen würde. Von prominenten Ausnahmen abgesehen, kann die Wahrung der Doppelidentität als eine Prämisse gelten, die zum narrativen Spiel herausfordert. Da sich der Held körperlich nicht zweiteilen kann, wird die Vorspiegelung zweier Personen immer wieder zur Herausforderung; die Spannung wird zu einer doppelten Frage (vgl. Wulff 2007, S. 152): Schafft es der Held, seine Aufgabe zu meistern – und ohne dass sein Geheimnis auffliegt?

Der performative Akt der Maskerade erscheint als Spielart des Geheimnisses, das als Form sozialer Interaktion bezeichnet werden kann (vgl. Schirrmeister 2004), wobei die Maske (besonders, aber nicht nur als Requisit) stets ein »Spiel mit der Identität« (Mezger 2000, S. 125) verheißt. Maske und Geheimnis funktionieren dabei stets in einem Interaktions-Dreieck, das neben dem Träger oder der Trägerin ein Publikum, vor dem etwas verborgen wird, umfasst (Weihe 2004, S. 60; Nedelmann 1995, S. 1; Schirrmeister 2004, S. 33). Dazu tragen maskierte Helden zugleich (bzw. abwechslungsweise) zwei zu unterscheidende Formen der Maske, die mit den beiden Arten des Nichtwissens von Geheimnissen (vgl. Schirrmeister 2004, S. 55–61; Nedelmann 1995, S. 4f.) korrelieren: Beim »einfachen« Geheimnis ist zwar dessen Inhalt verborgen, doch ist bekannt, dass es ein Geheimnis gibt – dem entspricht die Heldenmaske. Dagegen gilt es beim »reflexiven« Geheimnis auch über die Existenz des Geheimnisses hinwegzutäuschen, was der Held mit der meta-

5 Tatsächlich hat es tragische Folgen, wenn ein Superschurke die Identität des Helden erfährt: Peters Freundin Gwen Stacy verliert ihr Leben, weil der Green Goblin Spider-Man erpressen will (ASM

121, 1973). Nicht ganz so dramatisch ist es bei Nova, als eine rachesuchende Gang seinen Bruder Robert entführt und diesem einen Finger abschneidet.

phorischen ›Alltagsmaske‹ bezweckt, wobei der Hauptbestandteil der Täuschungsstrategie das Verhehlen seiner Fähigkeiten ist.

Die gegenständliche Maske, die bei Superhelden ein ganzes Kostüm umfasst, enthebt den Helden zumindest äußerlich seiner sozialen Verbindungen sowie der alltäglichen Welt. Sie ermöglicht ihrem Träger das Partizipieren an einer Welt der permanenten Außerordentlichkeit, deren Herausforderungen er mit Athletik, Geschick, Mut und Durchhaltewillen meistert. Sie eröffnet ihm einen Handlungsspielraum außerhalb des Gesetzes; im Ausgleich unterwirft er sich einem Tugendkatalog. Das Kostüm ist Uniform und Unikat zugleich (Söll / Weltzien 2003, S. 307 f.), es signalisiert den Heldenstatus und die Einsatzbereitschaft seines Trägers, betont aber zugleich dessen Individualität, indem die Gestaltung (Spider-Mans Spinnenemblem, Novas sternförmige Helmzier) auf seine spezifischen Kräfte verweist (ebd.).⁶ Die Heldenmaske markiert die »Selbstermächtigung« ihres Trägers als nichtstaatlicher Agent der Ordnung und dient als Erkennungszeichen (ebd., S. 308), was der verbergenden Funktion der Maske scheinbar widerspricht (Nehrlich 2013, S. 127).

Indem die Maske das Gesicht des Helden verbirgt, verunmöglicht sie seine Identifikation und entzieht ihn der Belangbarkeit. Für Nichteingeweihte bedeutet ein einfaches Geheimnis stets einen Unsicherheitsfaktor – sie können nie sicher sein, was es alles umfasst und inwiefern es sie betrifft (Schirrmeister 2004, S. 11). Wie zahlreiche Plots um die Doppelbödigkeit von Maskenspielen belegen (in Superheldencomics sind temporäre Ersatz-Maskenträger und Maskenräuber relativ gängige Plotelemente), ist diese Suszeptibilität nicht unbegründet. Daher haftet selbst der heldischsten Maske stets ein Rest von Ungewissheit an.

Wie Weihe darlegt, wurde die Maske in historischer, christlich geprägter Sicht als Gegensatz des Gesichts verstanden, sodass sich dazu dichotomische Konnotationen bildeten: Das Gesicht wurde mit Aufrichtigkeit und Natürlichkeit verbunden, die Maske dagegen mit Lüge und Künstlichkeit (Weihe 2004, S. 69–71). Darum kann sie bis heute für Täuschung und Falschheit stehen (vgl. Wimmer / Schäfer 2000, S. 9; Brownie / Graydon 2016, S. 38 f.). Aus dieser Perspektive der negativen Konnotation bedeutet das Ablegen der Maske den »Wegfall der Täuschung« (Weihe 2004, S. 70).

Zugleich aber steht die gegenständliche Maske (im Gegensatz zur metaphorischen) im Ruf, das ›wahre‹ Wesen bzw. Gesicht ihres Trägers oder ihrer Trägerin erst zu enthüllen (vgl. Mezger 2000, S. 131). So betrachtet, wird das Anziehen der Maske zur Demaskierung. Man kann dies wohl nicht besser formulieren als Tseëlon (2001, S. 5): »The paradox of the masquerade appears to be that it presents truth in the shape of deception.« Diese Perspektive auf die Maskerade basiert wohl darauf, dass die Maske Handlungsweisen erlaubt, die sonst, im ›braven‹ Alltag, nicht vorgesehen sind (Mezger 2000, S. 130); auch schon »[d]as Geheimnis erlaubt und ermöglicht [...] ein Loslösen von der Rolle, es schenkt insofern ein Stück Freiheit und Autonomie [...]«, wie Schirrmeister (2004, S. 77) erklärt. Zwar ist die Doppelidentität für die Protagonisten zuweilen eine Last, doch erfüllt die heldische (seltener die zivile) Identität auch eine eskapistische Funktion. So erfreut sich Nova an seinen Flugkünsten: »Never fails, once the wind is rushing by me, all my Rich Rider problems seem *unimportant*. I live to become Nova these days, there's a sort of

⁶ Bei Novas Kostüm handelt es sich zwar um eine Soldatenuniform der Nova-Militäreinheit vom Planeten Xandar, doch da Rich Rider diese als Einziger auf der Erde trägt, entspricht sie einer individuellen

Rüstung; auch zeigen andere Novas, dass jeder seine Uniform individuell anpasst, z. B. in *Nova 12* (v2), 1994.

comfort wearing this costume. Maybe being a super-hero is the *only* thing I'm even half-way good at.« (Nova 15 [v1], 1977: *The Fury before the Storm* [Marv Wolfman / Carmine Infantino / Tom Palmer], S. 15)

Obwohl die zivile Identität oft hauptsächlich als Fassade und damit als Täuschung erscheint, wäre es zu kurz gegriffen, sie darauf einzuschränken. Denn neben der christlichen Verständnistradition der Maske lässt sich die antike Perspektive heranziehen, in der das griechische *prósopon* sowohl die Schauspielermaske als auch das Gesicht bezeichnete (Weihe 2004, S. 26 ff.). Für Weihe ergibt sich so eine »prosopische Einheit«, in der sich zwei unterschiedene Dinge als Einheit denken lassen (ebd., S. 36). Weihe, der die Maske als Denkfigur postuliert, beschreibt diese darum als »Paradoxie der Einheit des Unterschiedenen« (ebd., S. 47). Als Manifestation einer solchen Paradoxie lässt sich die Doppelidentität des maskierten Helden auffassen. Denn für den Blick von außen schafft die Maske die Trennung der beiden Identitäten, für den Helden (wie die LeserInnen) sind diese jedoch nie strikt abgegrenzt. Insofern wirkt die Maske auch als Verbindungsstück zwischen den beiden Identitäten. In Spider-Man-Comics drückt dies eine spezifische Darstellungsweise aus: Wenn Peter zugleich als Spider-Man denkt, wird eine Gesichtshälfte als von der Maske bedeckt gezeichnet.

Zum Schutz ihres Geheimnisses tragen maskierte Helden in Zivil eine metaphorische Maske der ›Unheldenhaftigkeit‹, die in möglichst großem Kontrast zu jenen Merkmalen steht, die man von einem Helden erwarten würde (ohne einen solchen Kontrast zwischen den Identitäten wäre die Maske schlechterdings überflüssig). Typischerweise inszenieren sie sich in Bedrohungssituationen gegenüber anwesenden Freunden und Bekannten als Feiglinge, weil sie immer rasch aus dem Blickfeld verschwinden, um sodann im Heldenkostüm die Gefahr abzuwenden. Um den Verdacht, ein Held zu sein, zu vermeiden, perfektionieren die Figuren im zivilen Leben die oft mit der Maske assoziierten Techniken des Täuschens, Verstellens, Verbergens und der Lüge. Dass es dabei um die perfekte, die täuschend echte Darstellung geht, spricht Peter explizit aus, als er sich etwa nach einem Kampf mit Doc Ock möglichst unverdächtig wieder zu seinen Freunden gesellen muss: »Okay, Parker – let's go! It's time to give another academy-award-winning performance! I'll make up the script as I go along –!« (ASM 53, 1967: *Enter: Dr. Octopus* [Stan Lee, Johnny Romita et al.], S. 16.) Wie Brownie / Graydon betonen, sind die Alltagskleider für die Protagonisten ebenfalls eine Art Verkleidung, die jedoch noch wirksamer sein muss als das Heldenkostüm: »[T]he civilian costume must present such a convincing replica of normality that no one questions its authenticity.« (Brownie / Graydon 2016, S. 71)

Damit akzentuieren die maskierten Helden, dass Menschen in Gesellschaft stets eine Rolle spielen, um an sie gerichtete Erwartungen zu erfüllen. Dieser Gedanke ist dem westlichen Geistesleben altvertraut, eine der detailliertesten Beschäftigungen damit ist wohl Goffmans Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Er beschreibt, wie das Individuum in der Interaktion mit anderen eine Anpassung an die Umwelt bzw. die Erwartungen der anderen an das Rollenverhalten leisten muss. Die Selbstdarstellung, die ein gewisses Maß an Täuschung beinhaltet, ist ein Pfeiler sozialer Interaktion, wobei die Schauspielmetapher eine grundsätzliche Zweischichtigkeit der Person impliziert.⁷ Man muss die Fassade aufrechterhalten, versuchen, die Darstellung möglichst zu

7 Da die vorgespilte Rolle und die spielende Person nicht deckungsgleich sind, ergibt sich rasch die Frage nach der Authentizität der Rolle respektive

nach der ›wahren‹ Identität – Letztere spart Goffman jedoch aus; in Bezug auf die Superhelden wird sie im Lauf der Zeit unterschiedlich beantwortet.

kontrollieren, um Pannen auszuschließen, man muss sich immer fragen, wie man wirkt und ob dies mit dem übereinstimmt, wie man wirken will (Goffman 1990).

Zugute kommt einem dabei nach Goffman, dass in einer Gesellschaft in der Regel nur eine bestimmte Anzahl von Rollen zu vergeben ist, auch wenn das Individuum diese individuell ausgestalten kann (ebd., S. 27f.).

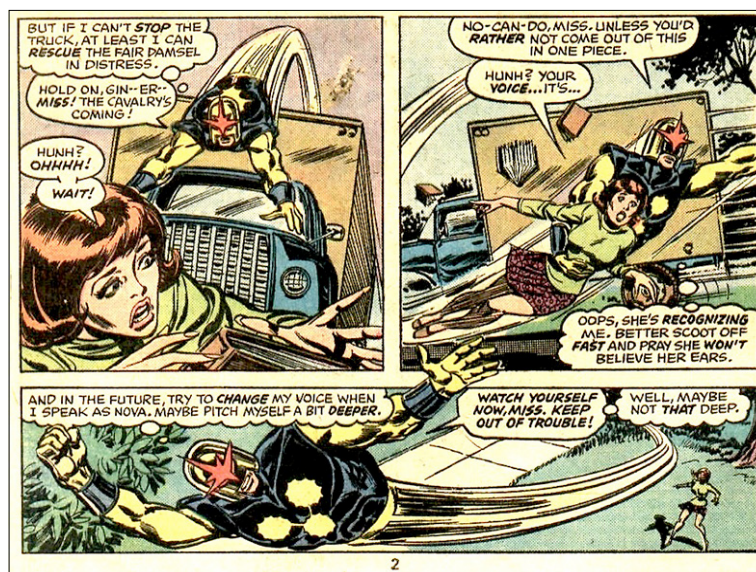
Dies erlaubt die Kategorisierung von Situationen anhand von Erfahrung, es kommt zu Stereotypisierungen (ebd., S. 26). Das macht sich der maskierte Held zunutze. Ist er in seinem Umfeld einmal als heldenuntauglich abgestempelt, werden Patzer in der Rollendarstellung oft unter das bereits bekannte Stereotyp subsumiert statt als Rollendiskrepanzen erkannt. Die Protagonisten bemühen sich dabei, in beiden Identitäten ein idealisiertes Bild einer Rolle abzugeben. Ein überspitztes Beispiel findet sich bereits in einer frühen Spider-Man-Episode (ASM 12, 1964):

In einem Kampf reißt der Superschurke Doc Ock Spider-Man öffentlich die Maske vom Kopf, und für einen Moment erscheint die Doppelidentität am Ende – umso mehr, da Peter »groggy« und machtlos dagegen ist. Doch dann sind alle Umstehenden (Ock, Peters Freundin Betty Brant, sein Chef J. Jonah Jameson) dermaßen der Überzeugung, Peter habe sich nur verkleidet, um spektakuläre Fotos von Ock zu machen, dass ihnen gar nicht einfällt, dass er vielleicht doch der echte Spider-Man sein könnte (s. Abb. 1). Obwohl es kaum zum Bild von Peter als »Feigling« passt, Spider-Mans Rolle temporär zu übernehmen, erweist sich die Kategorisierung als so stark, dass Peters Geheimnis – hier sogar ohne sein aktives Zutun – gewahrt bleibt.

Bei der beschriebenen Szene handelt es sich um einen »If they only knew«-Moment, der in Superheldencomics in unzähligen Situationen variiert wird. Solche Momente untermalen den Erfolg der Täuschung, wobei sich ihre Bedeutung nur jenen erschließt, die um die Doppelidentität wissen, da sie darauf beruhen, dass beide Identitäten präsent sind – was für Komik (oft als Schlussgag einer Story), aber ebenso für Tragik sorgen kann. Bei Spider-Man gibt es mehrere Nebenfiguren, die prädestiniert sind, in solchen Momenten aufzutreten, weil sie Spider-Man und Peter Parker gegensätzlich bewerten. Dazu zählt der eben erwähnte Chef des *Daily Bugle*, der Spider-Man aus Prinzip nicht leiden kann und ausgerechnet Peter Parker als Fotoreporter einstellt, um ihm Aufnahmen des Wandkrabblers zu liefern, wobei diese ironiebehaftete Situation Peter nicht selten eine gewisse Genugtuung verschafft: »[...] if he knew *Spider-Man* was snapping all these crime photos for him, and not Peter Parker – old jolly Jonah would simply *explode!*« (ASM 129, 1974: *The Punisher Strikes Twice* [Gerry Conway/Ross Andru], S. 3) »If they only knew«-Momente präsentieren oft eine Art stille Überlegenheit des Helden, die man als die Macht des Schweigens über ein Geheimnis bezeichnen kann (vgl. Schirrmeister 2004, S. 85). Ebenso oft jedoch wendet sich dies in Ohnmacht, wenn der Held Dinge nicht erklären kann, ohne sein Geheimnis zu lüften, was in Bezug auf Liebe, Freundschaft und Vertrauen bittere Konsequenzen haben kann. Ein Beispiel für einen dramatischen »If he



Abb. 1 Peters Täuschung funktioniert so gut, dass trotz Demaskierung niemand glaubt, dass er tatsächlich Spider-Man sein könnte. Quelle: The Amazing Spider-Man 12, 1964: »Unmasked by Dr. Octopus« (Stan Lee/Steve Ditko), S. 8. © Marvel Comics



only knew«-Moment ergibt sich bei Nova/Rich Rider, als sein jüngerer Bruder Nova scheinbar als Mörder ihres Vaters ertappt (Nova 20 [v1], 1978; s. Abb. 2). Ohne sein Geheimnis zu offenbaren, kann Rich/Nova die Anschuldigung nicht entkräften und flieht. Die Maskerade bedeutet zwar erweiterte Handlungsmöglichkeiten, diese werden aber durch die Notwendigkeit, das Geheimnis zu wahren, oft wieder empfindlich eingeschränkt. Weil es bei maskierten Helden nicht nur um ›gewöhnliche‹ Selbstdarstellung, sondern auch um die Geheimniswahrung geht, erfordert ihr Handeln stets noch größere Vorsicht, um nicht das Gesicht (bzw. die Maske) zu verlieren. Selbst bei den ruhmvollsten Taten muss oder darf der Protagonist oft ein heimlicher Held sein. Bei Konversationen über sein Alter Ego heißt es unerwartetes Lob oder harsche Ablehnung ›unverdächtig‹ einzustecken; je nachdem muss er sich entscheiden, ob er sein Alter Ego inkognito⁸ kritisiert oder unterstützt. Um niemals aus der Rolle zu fallen, gilt es die »Erwartungserwartungen« (Schirmeister 2004, S. 59) der anderen zu antizipieren und selbst in Gefahrensituationen die Selbstkontrolle zu wahren. Das gilt nicht nur für die zivile Identität, auch im Heldenkostüm muss der Protagonist etwa daran denken, so zu tun, als ob er seine Freunde nicht erkannte (s. Abb. 3). Geradezu toposhaft müssen die Protagonisten immer wieder (mehr oder weniger fadenscheinige) Ausreden erfinden, um Absenzen zu erklären. Beispielsweise gerät Nova ins Dilemma, wenn er sich entscheiden muss, ob er erst seine Familie aus ihrem brennenden Haus rettet oder den Superschurken verfolgt, der gerade seinen besten Freund entführt (Nova 8 (v1), 1977) – um anschließend auf die Frage seiner Mutter, warum er (Nova) ihren zweiten Sohn (Rich) noch nicht gerettet habe, eine Antwort zu improvisieren, kann er doch nicht gleichzeitig als Retter (Nova) und als Geretteter (Rich) auftreten. Zerrissenheitsgefühle zwischen privaten Bedürfnissen und öffentlichem Pflichtgefühl sowie Konflikte mit anderen Figuren liegen hier auf der Hand. Gerade in solchen Stresssituationen kann es vorkommen, dass maskierte Helden in Zweifel ziehen, ob sie noch als Held agieren und die damit verbundenen Spannungen zwischen den Identitäten und mit Bezugspersonen weiter auf sich nehmen wollen. Vor allem Peter Parker erwägt im Lauf der Jahre mehrmals, seine Heldenidentität an den Nagel zu

Abb. 2
Dramatik des »If they only knew«-Moments: Rich Riders Bruder Robert hält Nova für den Mörder ihres Vaters. Quelle: The Man Called Nova 20, 1978: At Last, the Inner Circle! (Marv Wolfman/ Carmine Infantino/ Dave Hunt). © Marvel Comics

Abb. 3
Rich Rider stellt seine Stimme, als er seine Schulfreundin Ginger rettet. Quelle: The Man Called Nova 4, 1976: Nova Against Thor (Marv Wolfman/ Sal Buscema/ Tom Palmer), S. 2. © Marvel Comics

⁸ Laut Wilhelm Stok bedeutet das Inkognito die »Verheimlichung der sozialen Identität«: »Man ist faktisch anwesend und doch sozial nicht da« (zit. n.

Schirmeister 2004, S. 58) bzw. man täuscht vor, nicht anwesend zu sein (vgl. dazu auch Mezger 2000, 130).

hängen, wobei die Frage nach der ›wahren‹ Identität zumindest mitschwingt. Als einer der größten Zweifler des Marvel-Universums hinterfragt er zudem regelmäßig, ob ihn hehre Motive leiten oder er nicht doch ein ruhm- und actionsüchtiger Egomane oder sogar ein Verbrecher ist, wie ihm Jameson als cholerasches Sprachrohr einer wankelmütigen öffentlichen Meinung öfter unterstellt (z. B. in *ASM* 50, 1967; *ASM* 271–275, 1985).

Bei Nova verlagern sich diese Zweifel: Obwohl er am Anfang einiges an Lehrgeld bezahlen muss, ist er sich seiner Nova-Identität in der Regel gewiss – da er sich sonst in den meisten (schulischen) Bereichen für unbegabt hält, erscheint ihm Nova zu sein als sein besonderes Talent; wenn er seine Kräfte verliert, ist er jeweils bereit, alles zu tun, um diese wieder zu ›wecken‹ (vgl. z. B. *Nova* 18 [v2], 1995). Für ihn ist stets klar, dass er Nova *und* Rich sein will – einmal gibt er sogar die Nova-Kräfte auf, um seine Familie wiederzusehen, oder er zieht sich aus dem Heldenteam der New Warriors zurück, damit sein Privatleben nicht ›brachliegt‹. Die Zweifel kommen von einer anderen Seite, Rich wird nämlich mehrfach von Nova-Offizieren, nicht selten erfahreneren Versionen seiner selbst, aus Paralleluniversen herausgefordert, um zu prüfen, ob er gut genug ist, um als Nova die Erde zu beschützen – nach einigem Hin und Her endet dies meist in der Identitätsbestätigung.

Wie erwähnt, ist die Anagnorisis im Prinzip der (ferne) Fluchtpunkt des Maskierter-Held-Narrativs. Wie für jedes Geheimnis kann dabei auch bei maskierten Helden zwischen Selbst- und Fremdentlarung (von Matt 2006, S. 322) unterschieden werden, die beide aus Zufall oder geplant und in unterschiedlichem Ausmaß geschehen können. Eine oder wenige Personen können zu Mitwissern werden (vgl. Nedelmann 1995, S. 6); bei einer Entlarung in der Öffentlichkeit ist das Geheimnis dagegen am Ende (jedenfalls im Grundsatz, konkret gibt es in Superheldencomics immer Wege, eine Demaskierung narrativ ungeschehen zu machen). Sowohl Spider-Man als auch Nova erhalten im Lauf der Jahre Mitwisser: Während Peter Parker aber trotz Gewissensbissen jahrzehntelang niemanden einweicht (seine spätere Ehefrau Mary Jane Watson findet es selbst heraus), wird es Rich schon relativ bald zu bunt: Nach der erwähnten Episode, in der Nova seinem Bruder als Mörder ihres Vaters erscheint, offenbart er sich seiner Familie und weicht später auch seine engsten FreundInnen ein. Die meisten maskierten Helden bleiben selten einsame Wölfe, sondern verfügen mit der Zeit über ein kleines Team von Eingeweihten, die zu Unterstützern werden und folglich zum Teil ihrerseits die Täuschungsstrategien benutzen müssen, um das Geheimnis nicht zu verraten.

Maskierte Helden zwischen ›wahren‹ und multiplen Identitäten

Ideengeschichtliche Abrisse über die Vorstellung der Identität erwecken oft den Eindruck, dass es eine alte und eine neue Vorstellung von Identität gebe, die einander diametral gegenüberliegen (vgl. Kaufmann 2004): Auf der einen Seite steht die Vorstellung von Identität als einer stabilen Einheit mit einem festen Kern, verwurzelt in einem relativ starr strukturierten Sozialsystem; demgegenüber wird eine multiple, prozessuale, fluide, oft auch fragmentierte Identität postuliert, sodass der Begriff Identität eine Verwendung im Plural verlangt (vgl. Markus/Nurius 1986, S. 965). Eingebettet ins Schlagwort der postmodernen Verhältnisse, die durch Globalisierung, historischen Wandel und Multiplizität der Lebensentwürfe geprägt sind, wird das Subjekt sozusagen im Extremfall nurmehr als Punkt verstanden, wo sich verschiedene Strömungen und Stimmen als Teil eines globalen Netzwerks kreuzen und interagieren (vgl. Elliott 2007, S. 8; McAdams 1996, 298 f.). Hierbei ist allerdings zu konstatieren, dass dieser Wandel vom stabilen Selbst zu

multiplen Identitäten zeitlich sehr unterschiedlich situiert wird; manche sehen diesen Bruch in der Frühen Neuzeit, andere in den 1960er-Jahren (vgl. z. B. Kaufmann 2005, S. 78, und Baumeister 1997, S. 194). Betrachtet man außerdem die Philosophiegeschichte zum Begriff des Selbst, lässt sich behaupten, dass diesem die Spaltung schon immer anhaftete, seit sein Wesen zu ergründen versucht wurde (vgl. Danziger 1997, S. 141 f., der etwa James Lockes Selbstphilosophie bespricht). Dennoch aber besteht ein Konsens darüber, dass in der jüngeren Vergangenheit eine Hinwendung zu konstruktivistischen Konzeptionen von Identität zu beobachten ist (vgl. Cox/Lyddon 1997, S. 204). Wie McAdams (1996, S. 297) erläutert, kommt es in und zwischen vielen Identitätstheorien zu einem gewissen Widerspruch: Einerseits wird Identität – im Rahmen der Moderne – als (selbst-) reflexiver Prozess aufgefasst, sodass die Identität eines Individuums erst durch dessen (alltägliche) Identitätsarbeit im Lauf der Zeit konstruiert und konturiert wird. Dennoch aber ist Identität eine vielschichtige Größe, die innere Tiefe besitzt; oft wird das Selbst als moralische Instanz zitiert, sich selbst treu zu sein bzw. zu bleiben als eine Maxime sinnvollen Handelns gesehen (ebd.).

Die Maskerade lässt sich mit jedem dieser beiden Paradigmen problemlos verbinden: Man kann die maskierte Identität als eine aufgesetzte verstehen, hinter der es einen wahren Kern gibt, oder als eine von vielen authentischen Manifestationen einer Person und somit als Ausdruck von Multiplizität auffassen (Tseëlon 2001, S. 4).⁹ Auch handelt es sich bei den geschilderten Strömungen um eine Zuspitzung auf zwei Pole, während viele neuere Identitäts-Denkentwürfe genau besehen auf der Skala dazwischen anzusiedeln sind. Das Beispiel, das ich dafür heranziehen möchte, ist das *protean self* des amerikanischen Psychologen Robert Jay Lifton. Dieses Konzept enthält den Maskengedanken nicht, und dennoch weisen Spider-Man und – in eingeschränkterem Maß – auch Nova bemerkenswerte Parallelen dazu auf.

Lifton schätzt, dass ›sein‹ *proteisches Selbst* etwa ab den 1960er-Jahren an Relevanz gewonnen hat, was zeitlich mit dem beginnenden Silver Age der Superheldencomics (ab 1956) und Spider-Mans Erfindung (1962) zusammenfällt.¹⁰ Auch er sieht sein Konzept als Gegenentwurf zu einer früheren Vorstellung von persönlicher Identität als »inner stability and sameness«, die in einer traditionellen Kultur mit klaren Rollenzuschreibungen – aufgrund etwa von Status, Beruf, Ort – verhaftet war (Lifton 1993, S. 4/14). Als Voraussetzungen dafür nennt er die in seinen Augen in dieser Intensität historisch einmalige Kombination von raschem sozialem Wandel, Massenmedialisierung und Endzeitszenarien (ebd., S. 14). Für Lifton führt dies zu Gefühlen von Entwurzelung sowie Vater- und Heimatlosigkeit (ebd., S. 74). Bei vielen Superhelden ist der frühe Tod eines oder beider Elternteile oder einer Mentorfigur ein entscheidender Faktor in ihrer Heldwerdung. So ist bei Peter Parker Onkel Bens Tod, an dem er sich mitschuldig fühlt, der eigentliche Auslöser, seine Kräfte nicht aus Eigennutz, sondern im Kampf gegen das Verbrechen einzusetzen.

⁹ Die geschilderte Entwicklung der Identitätsvorstellungen lässt sich ebenfalls an der einschlägigen Superhelden-Forschungsliteratur (gerade zu den populärsten Figuren wie Superman, Batman, Spider-Man) ablesen: Einerseits wird immer wieder bestimmt, welche Hälfte nun die ›wahre‹ Identität einer Heldenfigur sei, andererseits verneinen jüngere Texte die Notwendigkeit einer solchen Bestimmung (vgl. ausführlicher von Holzen 2019).

¹⁰ Eine weitere bemerkenswerte zeitliche Parallele ist die Popularisierung des Begriffs Identität, die sich insbesondere in der Folge von Erik H. Eriksons Schriften nach 1950 vollzogen haben soll (vgl. dazu Gleason 1983 aus eher US-amerikanischer Sicht, etwas anders erzählt dies Kaufmann 2004 aus eher europäischer Perspektive).

Nova ist dagegen einer der wenigen Helden aus einer intakten Familie (die Mutter ist Polizeifunkerin, der Vater Schulleiter, obschon er diese Stelle in Volume 1 verliert). Höchstens der Tod seines Kräftespenders, der ihn mit seinen Kräften allein lässt, könnte als Verlust eines Mentors gewertet werden.¹¹ Stattdessen prägt Rich eine allgemeinere Orientierungslosigkeit: Während Peter von Anfang als Wissenschaftsgenie gelobt wird und somit klar ein Potenzial hat, das zu einem ›angesehenen‹ Beruf führen kann (und tatsächlich erhält er immer wieder berufliche Möglichkeiten, obwohl die Spider-Man-Aktivitäten ihn von einer Unikarriere abhalten), glänzt Rich weder mit schulischen Stärken noch sportlichem Talent. Dagegen ist sein jüngerer Bruder Robert von Erfindergeist besetzt; so erstaunt nicht, dass Rich wenige Perspektiven für späteren beruflichen Erfolg sieht. Da er wegen eines langen Aufenthalts im All auch die Schule nicht abschließt und sich nur niederschwellige Arbeitsstellen mit seinen Nova-Pflichten vertragen, sucht er ab Volume 2 einen Weg, wie er seine Nova-Kräfte beruflich nutzen könnte. Dies resultiert im Nova-Express, einem superschnellen Lieferdienst, was nach anfänglichen Erfolgen prompt damit endet, dass ihn ein Schurke in eine Falle lockt. Auch andere Erfolge, die sich Rich als Nova wünscht, bleiben ihm zum Teil lange verwehrt, sodass er hin und wieder mit der Welt hadert.

Verlusterfahrungen und Verlorenheitsgefühlen gegenüber steht aber auch die ungebändigte Freude am Dasein (Lifton 1993, S. 82). Die maskierten SuperheldInnen zeigen dies jeweils, wenn sie in purer Lust an der Bewegung bzw. ihrem athletischen Können schwelgen; Spider-Man schwingt durch Wolkenkratzerchluchten, Nova freut sich an seiner Raketengeschwindigkeit. Prägenden negativen Erlebnissen kann das *protean self* mit seiner »survivor«-Mentalität (ebd.) außerdem zumindest noch etwas Positives abgewinnen, indem es diese als ›Lektion fürs Leben‹ deutet – wie Spider-Mans bekanntes Credo offensichtlich vorführt.

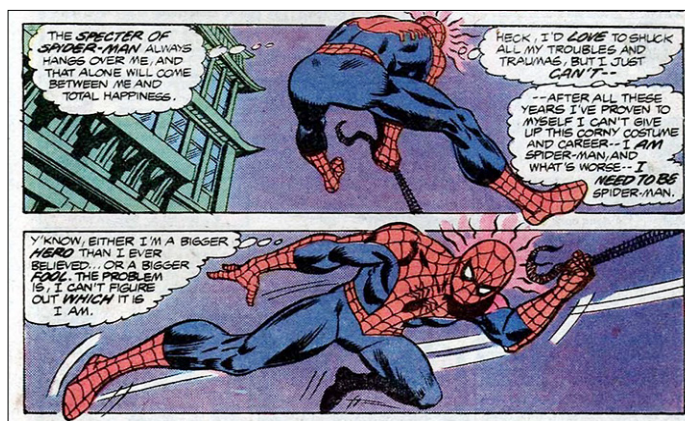
Konstitutiv für das *protean self* ist nach Lifton ein Gefühl, dass die Welt, wie sie sich präsentiert, und was man tatsächlich für sie fühlt, inkongruent sind. Das Lebensgefühl eines *protean self* beinhaltet so notorische Zweifel, aber auch einen Hang zu Spott und Ironie (ebd., S. 94). Einmal mehr ist Spider-Man, der als witzigster Sprücheklopfer des Marvel-Universums gilt, hier ein Musterbeispiel. Auch Nova vermag die Absurdität des Lebens (bzw. seines Doppellebens) durchaus mit Humor zu erkennen, wenn er etwa die Inkongruenz seiner beiden Identitäten zum Start von Volume 2 zusammenfasst: »Overpowered and unemployed!« (Nova 1 [v2], 1994: *Heavy Mettle* [Fabian Nicieza / Chris Marrian / Mark Stegbauer], S. 1) In Volume 1 bezeichnet Nova Humor einmal sogar als nötige Strategie, um das Heldenleben bewältigen zu können: »I guess deep down there's something so *bizarre* and *unnatural* about having special powers, that you *have* to joke your way through fights ... or you'll be *questioning* the *why's* and *wherefore's* of yourself to *death!*« (Nova 1 [v1], 1976: *Nova* [Marv Wolfman / John Buscema / Joe Sinnott], S. 26)

Die Entwurzelung beinhaltet zwar die Gefahr von Selbstfragmentation, Lifton sieht darin aber auch einen Antrieb für Erneuerung und die Suche nach neuen Zugehörigkeiten (Lifton 1993, S. 15). Damit hebt Lifton sein Konzept auch explizit von anderen postmodernen Konzepten ab (ebd., S. 8), bei denen dem Individuum angesichts der Schnelllebigkeit, Unvorhersehbarkeit und Zerstückelung der Lebensbereiche, etwas plakativ gesagt, nur

11 Allerdings erleben beide Helden, Nova und Spider-Man, einen solchen Verlust nicht nur zu Beginn ihrer Karriere, sondern etwas später nochmals: Peter Parker verliert mit Captain Stacy

einen väterlichen Freund und Rich Ryder mit Nova O:O eine Ausbilderfigur, die sich im Moment ihres Todes als sein Bruder aus einem Paralleluniversum herausstellt.

bleibt, die Hoffnung auf ein stabiles Selbst a priori zu begraben (was freilich implizit als unumgängliches Scheitern oder aber als wünschenswert gewertet werden kann). Denn so fluid und multipel das *protean self* auch ist, Lifton betont, dass es stets um innere Kohärenz bemüht und auf der Suche nach Authentizität ist, wofür etwa der Wunsch nach beständigen Bindungen steht (ebd., S. 5/9). Dazu sei ein kurzer Dialog zitiert, in dem Peter Parker zunächst einmal mehr mit sich hadert:



That's part of what's *bothering* me! All my life, it's been *one* extreme or the *other*! At home, I was the *center* of aunt May and Uncle Ben's life – someone *special*! At school, it was just the *opposite*. I've never been able to formulate an honest *opinion* of myself. I've never been able to find out just *who* I really *am*! (ASM 179, 1978: *The Goblin's Always Greener* [Len Wein / Ross Andru], S. 15)

Es wird offenbar, dass die Identitätsfrage keineswegs geklärt ist, doch liefert sein fast väterlicher Arbeitskollege Robbie eine beschwichtigende Antwort, indem er Peters Dilemma die Brisanz abspricht: »And what makes you think you're any different than the rest of us, Peter? All *anyone* truly wants in this life is to find a place in the sun! But it's the *searching* that makes the *finding* so sweet!« (Ebd.) Damit deutet Robbie an, dass für Zufriedenheit eben auch Identitätsarbeit nötig ist, und meistens kommt Peter denn auch wieder zum Schluss, dass er nur in seiner Doppelidentität richtig »zu Hause« ist (s. Abb. 4). Auch der Nova-Express erscheint dabei als Richs Versuch, die beiden diskrepanten Hälften seines Doppellebens mehr in Gleichklang zu bringen: »If I can make *money* while bein' Nova, then I can get my two different lives to start *clickin'* at the same time!« (Nova 4 [v 2], 1994: *Countdown to Zero* [Fabian Nicieza / Chris Marrinan et al.], unpag.)

In einer widersprüchlichen Welt zeichnet sich das *protean self* durch die Fähigkeit zur Anpassung und zum Manövrieren, sprich Improvisationstalent, aus (Lifton 1993, S. 93). Dieses zählt auch zu den zentralen Fähigkeiten maskierter Helden, die sich jederzeit ohne Zögern Hals über Kopf in die nächste Gefahr stürzen. Ein *protean self* zu haben, bedeutet, wie Lifton erläutert, »odd combinations«, also scheinbar inkompatible, disparate Elemente, zusammenzubringen und zu transformieren (ebd., S. 5/50). Darin sieht er die zentrale Kapazität eines *protean self*. Proteismus lässt sich so auch beschreiben als Balanceakt zwischen diesen verschiedenen Ansprüchen: sich einerseits immer wieder zu wandeln, und andererseits doch stets kohärent zu sein. Das Resultat ist allerdings eher prekär. Letzten Endes scheint es in vielen Aspekten darum zu gehen, eine Balance zu finden zwischen unterschiedlichen Identitätsfacetten. Dabei geht es nicht nur um ein Gleichgewicht zwischen heldischer und ziviler Identität, sondern auch zwischen der Freude am Tun sowie Abenteuerlust gegenüber der Heldenpflicht und dem moralisch richtigen Handeln. Als Grundspannung erscheinen dabei die zwei gegensätzlichen Ansprüche, einerseits einzigartig zu sein (Heldenkostüm) und andererseits wie alle andern – ja nicht aufzufallen, um sich nicht zu exponieren (Zivilkostüm). Die Balance zwischen Individualität und Konformität ist freilich eine Konstante im westlichen Denken über Identität und charakterisiert etwa auch den goffmanschen Schauspieler.

Abb. 4
Peter Parker erkennt einmal mehr, dass Spider-Man ein nötiger Teil seiner Identität ist, obwohl er den Sinn der Sache durchaus hinterfragt. Quelle: The Amazing Spider-Man 184, 1978: White Dragon, Red Death! (Marv Wolfman / Ross Andru / Frank Giacoia), S. 23. © Marvel Comics

Darüber hinaus wird eine weitere Komponente im Identitätsdiskurs sichtbar: In den Geschichten um maskierte Helden kommt gern zum Ausdruck, dass Identität immer auch eine Wahl ist. Nicht zuletzt in dieser Wahlmöglichkeit liegt eine Ursache für Identitätsunsicherheiten, denn die im Lauf der letzten Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte gestiegenen Wahlmöglichkeiten eines Individuums bedeuten freilich – gerade in Verknüpfung mit (post-)modernen Befindlichkeiten – auch einen Zwang zur Wahl, und Zwänge führen bekanntlich leicht zu Krisenphasen (vgl. Baumeister 1997, S. 194 ff.). Im Prinzip ist jeder Griff zur Heldenmaske eine jedes Mal aufs Neue zu treffende Entscheidung, als Held handeln und auftreten zu wollen. So schwanken die Geschichten in ihrer Inszenierung der Doppelidentität durchaus auch, ob diese als Bestimmung oder selbstgewählte Verpflichtung thematisiert wird. Beispielsweise formuliert Rich/Nova in einer dramatischen Szene in Volume 3, dass er die Kräfte vielleicht durch Schicksal erhalten haben mag; diese zu behalten und wie er diese einsetzt – und welche Identität(en) er priorisiert –, ist allerdings seine Entscheidung (s. Abb. 5).

Dennoch ist die Auswahl nicht beliebig, in der Regel schwanken die maskierten Helden zwischen zwei oder höchstens drei, zudem mit Namen versehenen Identitäten – was sich freilich auch als ständige Variation des Erzählschemas erklären lässt. Doch nachdem ein maskierter Held seine Doppelidentität einmal etabliert hat, ist diese kaum mehr umkehrbar. Sie ist häufig letztlich indiskutabel, weil sie für das Heldentum als Kern der Identität des jeweiligen Protagonisten steht; die Persönlichkeit des Helden definiert sich nicht zuletzt über sein (ihn individualisierendes) Geheimnis.

Somit oszillieren die maskierten Helden zwischen den beiden Polen der Identitätsvorstellungen im 20. und 21. Jahrhundert. Gefördert wird dies durch die Maske, die die beiden Perspektiven auf Identität gleichermaßen auszudrücken vermag. Die superheldische Doppelidentität, wie sie Spider-Man und auch Nova repräsentieren, erscheint als Ausdruck der der Maske inhärenten ›Einheit in der Zweierheit‹. Skizziert wird die Idee einer Identität oder von Identitäten, in welchen die Täuschung Teil einer identitären Authentizität sein kann.



Abb. 5
In einem Moment des Zweifels gibt Nova seinem Helm die Schuld für einen tragischen Fehler. Quelle: Nova 2 (v3), 1999: Shattered Lives (Erik Larsen/ Joe Bennett et al.), unpag. © Marvel Comics

Primärliteratur

- The Amazing Spider-Man 1–400 (1963–1999). New York: Marvel Comics
The Man Called Nova 1–25 (1976–1979). New York: Marvel Comics [Vol. 1]
Nova 1–18 (1994–1995). New York: Marvel Comics [Vol. 2]
Nova 1–6 (2007–2010). New York: Marvel Comics [Vol. 3]

Sekundärliteratur

- Baumeister, Roy F.** (1997): The Self and Society. Changes, Problems, and Opportunities. In: Ashmore, Richard D./ Jussim, Lee (Hg.): Self and Identity. Fundamental Issues. New York, S. 191–217 [Rutgers Series on Self and Social Identities; 1]
- Brownie, Barbara / Graydon, Danny** (2016): The Superhero Costume. Identity and Disguise in Fact and Fiction. London [u. a.]
- Cox, Linda M. / Lyddon, William J.** (1997): Constructivist Conceptions of Self. A Discussion of Emerging Identity Constructs. In: Journal of Constructivist Psychology, 10:3, 201–219, DOI: 10.1080/10720539708404623
- Danziger, Kurt** (1997): The Historical Formation of Selves. In: Ashmore, Richard D./ Jussim, Lee (Hg.): Self and Identity. Fundamental Issues. New York, S. 137–159 [Rutgers Series on Self and Social Identities; 1]
- Elliott, Anthony** (2007): Concepts of the Self. Cambridge (UK) [u. a.]
- Gleason, Philip** (1983): Identifying Identity: A Semantic History. In: The Journal of American History 69, H. 4, S. 910–931
- Goffman, Erving** (1990): The Presentation of Self in Everyday Life. New York [EA 1959]
- Kaufmann, Jean-Claude** (2005): Die Erfindung des Ich. Eine Theorie der Identität. Konstanz [frz. EA 2004]
- Lifton, Robert Jay** (1993): The Protean Self. Human Resilience in an Age of Fragmentation. New York
- Markus, Hazel / Nurius, Paula** (1986): Possible Selves. In: American Psychologist 9, S. 954–969. DOI: 10.1037/0003-066X.41.9.954
- Mc Adams, Dan P.** (1996): Personality, Modernity, and the Storied Self: A Contemporary Framework for Studying Persons. In: Psychological Inquiry 7, H. 4, S. 295–321
- Mezger, Werner** (2000): Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage. In: Schäfer, Alfred / Wimmer, Michael (Hg.): Masken und Maskierungen. Opladen, S. 109–136 [Grenzüberschreitungen; 3]
- Nedelmann, Birgitta** (1995): Geheimhaltung, Verheimlichung, Geheimnis – einige soziologische Vorüberlegungen. In: Kippenberg, Hans G. / Stroumsa, Guy G. (Hg.): Secrecy & Concealment. Studies in the History of Mediterranean & Near Eastern Religions. Leiden [u. a.], S. 1–16
- Nehrlich, Thomas** (2013): Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden. In: Immerk, Nikolas / van Marwyck, Mareen (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld, S. 107–128
- Peaslee, Robert Moses / Weiner, Robert G.** (Hg.) (2012): Web-Spinning Heroics. Critical Essays in the History and Meaning of Spider-Man. Jefferson [u. a.]
- Schirrmeister, Claudia** (2004): Geheimnisse. Über die Ambivalenz von Wissen und Nicht-Wissen. Wiesbaden

- Söll, Änne / Weltzien, Friedrich (2003): Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superhelden-Genre. In: Stephan, Inge / Benthien, Claudia (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, S. 297–315 [Literatur – Kultur – Geschlecht, Kleine Reihe; 18]
- Tseëlon, Efrat (2001): Introduction: Masquerade and Identities. In: Dies. (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality. London [u. a.], S. 1–17
- von Holzen, Aleta-Amirée (2011): Der maskierte Held im Spannungsfeld von Maskerade und Identität. In: Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Perspektiven der Kinder- und Jugendmedien-Forschung. Zürich, S. 205–225 [Beiträge zur Kinder- und Jugendmedienforschung; 1]
- von Holzen, Aleta-Amirée (2019): Maskierte Helden. Zur Doppelidentität in Pulp-Novels und Superheldencomics. Zürich. Open access unter <http://www.doi.org/10.33057/chronos.1508>
- von Matt, Peter (2006): Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München [u. a.]
- Weihe, Richard (2004): Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form. München
- Wimmer, Michael / Schäfer, Alfred (2000): Einleitung. Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne. In: Dies. (Hg.): Masken und Maskierungen. Opladen, S. 9–31 [Grenzüberschreitungen; 3]
- Wulff, Hans J. (2007): Mehrfachidentitäten, Maskierungen und Verkleidungen als empathisches Spiel. In: Maske und Kothurn 53, H. 2, S. 149–161

Kurzvita

Aleta-Amirée von Holzen, Dr., war Assistentin und Lehrbeauftragte für Populäre Literaturen am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich. Sie schrieb ihre Dissertation über maskierte Helden. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Populäre Figurentypen (z. B. Pirat, Superheld) und Genres (Abenteuer, Fantastik), Comics, Kinder- und Jugendliteratur und -medien.

»Iz an Freuenschuh! An mirobelli Freuenschuh!«

Die fiktive Sprache in Carson Ellis' *Du Iz Tak?* als Feld der Polyvalenz und Prüfstein der Bilderbuchübersetzung

BEN WILHELMY

»Iz an Freuenschuh! An mirobelli Freuenschuh!«

The Fictional Language in Carson Ellis's *Du Iz Tak?* as a Field of Polyvalence and a Touchstone of Picturebook Translation

Carson Ellis's award-winning picturebook *Du Iz Tak?* is a special case of picturebook translation since the original text is written in an invented language. The comparative examination of the original and selected translations (German and Dutch) exposes the latent limits of picturebook translation. The written text in *Du Iz Tak?* consists exclusively of the direct speech of anthropomorphic insects. Reception of the work involves searching for clues in order to acquire the bug language. It is remarkable that, despite the invented nature of the bug language, different language editions of the work have been produced. Comments by the author and the publisher point out that the translation of the work was considered inevitable at an early stage, but it also represented a great challenge. The following two questions will be pursued in this article: Which intermodal interrelations within the original text determine the necessity of language-specific translations of *Du Iz Tak?* To what extent do the translations differ in their approach to this challenge? The semiosis of the bug language in *Du Iz Tak?* that demands translation is examined and the polyvalence of the text is discussed. A comparison of the original text with the two translations shows the translational shifts that are brought about by the notion of the single address in children's literature. This article reveals the limits of transferability of this specific book as well as the general challenges of picturebook translation.

Every time a picturebook is translated, the interpretation of the entire multimodal context changes — the illustrations appear different when examined in relation to a new verbal story. (Oittinen et al. 2017, S. 6)

Carson Ellis' Bilderbuch *Du Iz Tak?* (2016) stellt eine besondere Herausforderung der Bilderbuchübersetzung dar, da der Schrifttext ausschließlich in einer fiktiven Sprache verfasst ist. Eine Übersetzung erscheint damit zwar auf den ersten Blick überflüssig. Eine nähere Untersuchung des Ausgangstextes legt jedoch vielfältige intermodale, inter- und intralinguale Bezüge frei, die einerseits ein Feld der Polyvalenz entfalten und die Übersetzung erschweren, andererseits eine Übersetzung unumgänglich machen. *Du Iz Tak?* ist damit zwar ein Sonderfall. Die vergleichende Untersuchung von Ausgangstext und Übersetzungen eignet sich jedoch in besonderem Maße, die semiotische Komplexität des multimodalen Mediums Bilderbuch offenzulegen und damit verbundene Fallstricke in der Bilderbuchübersetzung exemplarisch aufzuzeigen. Dabei wird neben dem bilderbuchspezifischen Aspekt der multimodalen Komplexität auch der kinder- und jugendliteraturspezifische Aspekt der systemischen Adressierung betrachtet.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.41

Um die Polyvalenz des Ausgangstextes zu analysieren, soll zunächst die Multimodalität des Bilderbuches systematisch erschlossen und mit dem Polyvalenzbegriff in Bezug gesetzt werden (1). Die Analyse des Ausgangstextes fokussiert anschließend die Konstruktion der fiktiven Sprache und die in den multimodalen Text eingeschriebenen Möglichkeiten der Erschließung (2). Multimodalität, Polyvalenz und Mehrfachadressierung sind auch von zentraler Bedeutung für kinderliterarische und bilderbuchspezifische Übersetzungstheorien (3). Der abschließende Vergleich zweier Übersetzungen von *Du Iz Tak?* (Deutsch und Niederländisch) verdeutlicht im Rückbezug auf die theoretischen Grundlagen grundsätzliche Herausforderungen der Bilderbuchübersetzung (4).

Das Medium Bilderbuch als Biotop für die Semiose

As an art form, it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless. (Bader 1976, S. 1)

Barbara Bader deutet in ihrer vielzitierten Charakterisierung des Bilderbuches die Komplexität des Mediums an und benennt bereits mehrere semiotische Modalitäten, die in Wechselwirkung stehen. Der inzwischen omnipräsente Begriff des multimodalen Mediums bezeichnet genau dieses Zusammenspiel unterschiedlicher semiotischer Modalitäten. Hartmut Winkler beschreibt Medien als »gesellschaftliche Maschinen, die ein Biotop für die Semiose, für die Artikulation und für die Herausbildung von Zeichen bereitstellen« (Winkler 2008, S. 213). Er meint damit, dass ein Medium selbst keine Bedeutung realisiert, sondern in Abgrenzung zum realen Raum eine eigene Sphäre bildet, in der semiotische Modalitäten partizipieren und die Konstruktion von Bedeutung ermöglichen. (Vgl. Bateman et al. 2017, S. 123 f.) Um sich den von Bader angesprochenen unbegrenzten Möglichkeiten anzunähern, erscheint es sinnvoll, die im Bilderbuch beteiligten Modalitäten zu systematisieren. Dabei ist schon die Identifikation und Abgrenzung der einzelnen Modalitäten strittig.

Geht man mit Stöckl (2004, S. 17 f.) von vier zentralen Modalitäten (Bild, Sprache, Geräusch, Musik) aus, erscheint das Bilderbuch zunächst bimodal: Es vereint die Modalitäten Sprache und Bild. Stöckls Verständnis bezieht sich vor allem auf die semiotische Ebene und blendet die materielle Ebene weitestgehend aus. Er fasst deshalb auch Sprache unabhängig von der Materialität (schriftlich oder mündlich) zu einer Modalität zusammen. Für eine genauere Untersuchung reicht diese grobe Unterteilung nicht aus. Der für den hier untersuchten Text zentrale Aspekt der Typografie würde unter die sprachliche Modalität subsumiert. Doch gerade im Bilderbuch ist die Schrift häufig nicht eindeutig der sprachlichen Modalität zuzuordnen, sondern bildet durch Integration in die Bildebene oder eine ikonische Bedeutungsebene des Schriftbildes eine eigene Ressource. Stöckl nennt deshalb Typografie eine »periphere«, noch besser »subsidiäre Zeichenmodalität mit eigenen Ressourcen«, mit deren Hilfe durchaus ein »sekundäres«, nämlich »konnotatives semiotisches System« aufgebaut werden kann. (Ebd., S. 13) In diesem Sinne ermöglicht die Positionierung von Schriftelementen einen grafisch markierten Bezug zur Bildebene oder die Schriftauszeichnung eine grafische Analogie zur mündlichen Sprache. Schon hier wird klar, wie eng die einzelnen Zeichensysteme im Bilderbuch verknüpft sein können. Grund für beispielsweise grafisch markierte Sprecherzuweisung (durch Sprechblasen, Absätze etc.) oder typografisch markierte Prosodie (z.B. durch analoge Verwendung von Schriftgröße und Lautstärke) dürfte nicht zuletzt die performative

Dimension des Bilderbuches sein, die in einigen Definitionsansätzen berücksichtigt wird. (Vgl. Nikolajeva 2002, S. 85; Sezzi 2015, S. 197) Für das Vorhaben, die Semiose der Insektensprache in *Du Iz Tak?* zu analysieren, muss die performative Dimension jedoch außer Acht gelassen werden. Der performative Akt des Vorlesens erzeugt ein neues Medium, das auf andere semiotische Modalitäten zurückgreift (gesprochene Sprache, Gestik, Mimik) und durch jede VorleserIn unterschiedlich gestaltet sein kann. Sehr wohl zu analysieren sind die symbolischen und ikonischen Zeichen, die im semiotischen Biotop Bilderbuch zusammenwirken. Dabei bleibt die materielle Dimension des Bilderbuches (vgl. Staiger 2014, S. 21) in Stöckls Modalitäten unberücksichtigt. Haptische Elemente sind in den vier Modalitäten nicht einzuordnen und bieten dennoch semiotisches Potential. Andere Elemente der materiellen Dimension (z.B. Falze, Ausstanzungen) zeichnen sich gerade durch ihre Immaterialität aus und tragen dennoch zur Semiose bei. All diese semiotischen Potentiale sind im Medium Bilderbuch vereint. Zur Systematisierung eignet sich deshalb ein differenzierter Begriff der Modalität, der weitere Unterkategorien zulässt. Indem sowohl die materielle als auch die semiotische Ebene berücksichtigt werden, sind die oben genannten semiotischen Ressourcen klarer abzugrenzen. Bezüge zwischen zwei semiotischen Ressourcen, die sich auf materieller und/oder semiotischer Ebene unterscheiden, werden im Weiteren als intermodale Bezüge bezeichnet.

Die Polyvalenz eines Bilderbuches ist eng verbunden mit diesen intermodalen Bezügen. Fotis Jannidis zieht zur Erklärung literarischer Polyvalenz den von Sperber und Wilson geprägten Begriff der *manifestness* heran. (Vgl. Jannidis 2003, S. 323 f.) Der Begriff beschreibt die Skalierbarkeit von Textinformationen, die nicht länger nur entweder Annahme oder Wissen sein können, sondern sich auch graduell zwischen diesen Polen bewegen können. (Vgl. Sperber/Wilson 1995, S. 39 ff.) »Ein poetischer Effekt besteht [...] darin, dass eine Äußerung, z.B. ein Text, zahlreiche Informationen in der kognitiven Umgebung des Rezipienten schwach manifest macht.« (Jannidis 2003, S. 325) Laut Jannidis geschieht dies vor allem durch formale Strukturen, die Beziehungen zwischen Textelementen herstellen und dadurch schwach manifeste Informationen erzeugen. Als Beispiel nennt Jannidis die Reimform, die durch formale Analogien Textelemente in Bezug setzt und so auch die Konstruktion eines Bedeutungsbezuges evoziert, also eine weitere Information manifest werden lässt. (Vgl. ebd., S. 325 f.) Im Bilderbuch können diese schwach manifesten Informationen dementsprechend ebenso zwischen den Modalitäten entstehen. Jannidis spricht mit der kognitiven Umgebung des Rezipienten auch das Vorwissen an, das dazu beiträgt, Beziehungen zwischen den Textelementen herzustellen.

Die Insektensprache als Feld der Polyvalenz

Du Iz Tak? begleitet den Jahreszyklus einer Pflanze und die Aktivitäten der Kleinlebewesen rund um diese Pflanze. Als Bühne fungiert ein kleiner Landschaftsausschnitt, der auf doppelseitigen Illustrationen gezeigt wird. Feste Elemente sind dabei ein Baumstumpf auf der linken Halbseite und die wachsende Pflanze auf der rechten Halbseite (s. Abb.1).



Die zentrale Bedeutung der Pflanze wird schon durch das Cover betont, das mittig den Pflanzentrieb zeigt, der von zwei Insekten betrachtet wird. Aktanten auf der Bühne sind vorwiegend anthropomorphisierte Kleinlebewesen, die das Werden und Vergehen der Pflanze begleiten. Schon die zirkuläre Anlage des Buches ermuntert zum mehrmaligen Lesen: Das Buch endet, wie es angefangen hat, der Jahreszyklus beginnt von Neuem.

Abb. 1
Landschaftsausschnitt als Bühne
(© London: Walker Books, 2016, S. 6–7)¹

Invented languages in literature generally oscillate between wanting to be understood and confronting readers with phenomena which are beyond their horizon of understanding. (O'Sullivan 2019, S. 227)

Die konstruierte Insektensprache zeigt das von O'Sullivan als typisch bezeichnete Oszillieren der konstruierten Sprachen in der Literatur: Die Insektensprache erzeugt einerseits eine Fremdheitserfahrung, andererseits das Bedürfnis der LeserIn, die Äußerungen der Würmer, Asseln und Käfer zu verstehen, also die Fremdheit zu überwinden. Diese Überwindung der Fremdheit wird durch ein komplexes Geflecht aus Bezügen ermöglicht. Die Polyvalenz des Werkes entfaltet sich dabei auf der Ebene der Spracherschließung. Auch wenn die Fremdheit der Insektensprache nicht überwunden wird, entsteht – ähnlich wie in Nonsense-Lyrik – spielerische Komik durch die klangliche Inkongruenz bei gleichzeitiger struktureller Kongruenz zur Standardsprache.²

¹ Paginierung durch BW beginnend mit Covervorderseite.

² Zur Komik des Nonsens vgl. auch Köhler 1989, S. 14 f.

Während diese Lesart als Nonsens einen Pol im Umgang mit der Polyvalenz des Werkes bildet, findet sich am anderen Ende der Skala die umfassende Erschließung der Insektensprache, die sich bis in syntaktische und morphematische Analysen steigern lässt. Eine Hierarchisierung der Pole ist naheliegend, aber wenig gewinnbringend. Der Wirkungskern des Buches liegt gerade im gleichwertigen Nebeneinander aller Abstufungen. Klar abgrenzbare Sinnebenen sind ohnehin nicht auszumachen, sondern lediglich graduelle Unterschiede. Sehr wohl abzugrenzen sind allerdings die Ebenen der Bezüge, die eine Erschließung der Insektensprache ermöglichen.

Den dominantesten Bezug bietet der Bildtext. So lässt sich die grobe Handlung auch ohne den Schrifttext nachvollziehen. Die visuelle Bühne betritt auf der Titelseite zunächst eine Raupe, die den noch sehr kleinen Pflanzentrieb betrachtet. Auf dieser Seite wird durch die einseitige Illustration nur die rechte Hälfte der Bühne gezeigt und so der Betrachtungsfokus auf die Pflanze gerichtet. Mit Beginn des Haupttextes erweitert sich die Bühne zu einer Doppelseite, die auch die linke Seite der Bühne zeigt (s. Abb. 1). Die Metamorphose der Raupe bildet im weiteren Verlauf einen parallelen Handlungsstrang: Die Raupe klettert am Baumstumpf hoch (Ellis 2016, S. 6), verabschiedet sich mit: »Taa taa!« (ebd., S. 8), bildet einen Kokon (ebd., S. 10) und verwandelt sich gegen Ende des Buches in einen Schmetterling (ebd., S. 44 f.). Abgelöst wird die Raupe als Hauptakteur nach der Verpuppung durch drei Käfer, die zusammen mit den Bewohnern des Baumstumpfes (einem alten Asselpaar) als Protagonisten fast durchgehend zu sehen sind. Der Blick der LeserIn ist damit auch durch Handlungen, Mimik und Gestik der Protagonisten durchgehend auf die wachsende Pflanze gerichtet. Die Intentionen der Protagonisten werden dabei schon in der isolierten Betrachtung des Bildtextes deutlich. Exemplarisch lässt sich dies an der Besteigung der Pflanze zeigen (Abb. 2–5).

Die Käfer versuchen vergeblich, die Spitze der Pflanze zu erreichen (Abb. 2), klopfen mit erhobenen Armen aufgeregt an den Baumstumpf (Abb. 3) und zeigen der Assel die Pflanze (Abb. 4). Die Hilfe der Assel begrüßen sie freudig (Abb. 5).

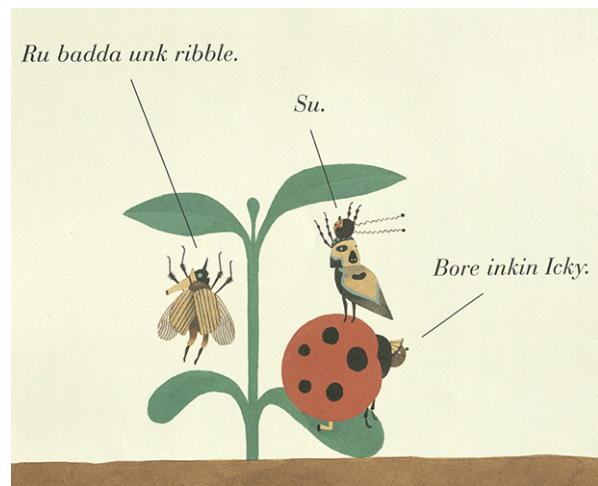


Abb. 2
Ausschnitt (© London: Walker Books, 2016, S. 13)

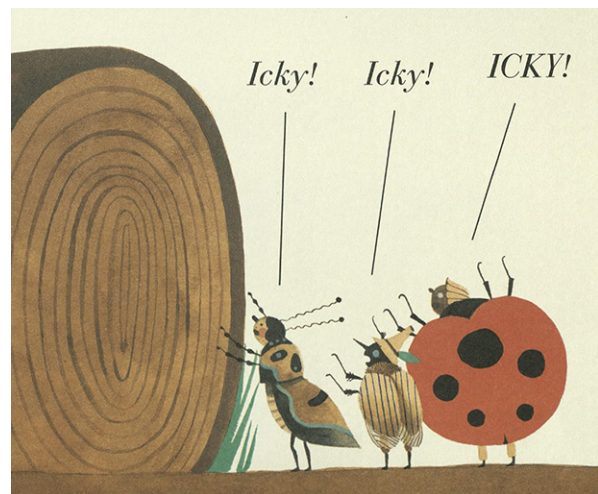


Abb. 3
Ausschnitt (© London: Walker Books, 2016, S. 14)



Abb. 4
Ausschnitt (© London: Walker Books, 2016, S. 16)



Die Handlungslogik ist besonders aus dem Zusammenhang der Bildsequenz zu erschließen. Das Verstehen der Insektenäußerungen ist dazu nicht nötig.

Andersherum ist jedoch ohne den Bildtext die Bedeutung des Schrifttextes nicht zu erschließen. Der Bildtext bietet einen visuellen Kontext, eine Zeichenressource. Visuelle und verbale Zeichen verweisen simultan auf ein gemeinsames Signifikat. Die visuellen Zeichen können einerseits konkrete Objekte sein, andererseits Mimik, Gestik oder Handlungen, die auf eine bestimmte Bedeutung des Schrifttextes hinweisen.

Die erste doppelseitige Illustration (Ausschnitt s. Abb. 6) zeigt unter anderem zwei anthropomorphisierte Insekten, die einen Pflanzentrieb am Boden betrachten. Das linke Insekt zeigt auf die Pflanze und fragt: »Du Iz Tak?«, das rechte antwortet »Ma nazoot.« Interpunktion und Anordnung der mit Linien den Figuren zugeordneten Äußerungen weisen auf einen Dialog hin. Gestik und Interpunktion erlauben eine erste Hypothese zur Bedeutung des Dialoges: »What is that?«, könnte die Frage lauten. Die phonetische Ähnlichkeit von »iz tak« und »is that« stützt diese Hypothese, wäre jedoch bei isolierter Betrachtung des Dialogs kaum zu entdecken. Die Antwort des zweiten Insektes bedeutet mit Blick auf die Geste der Ratlosigkeit »I don't know.« Eine Wort-zu-Wort-Übersetzung ist bei dieser Hypothese nur im ersten Satz möglich: »Du« bedeutet »what«, »iz« bedeutet »is« und »tak« bedeutet »that«. In der Antwort wird »Ma« dem englischen »I« entsprechen und »nazoot« dem englischen »don't know«. Demnach wird die Negation in der Insektensprache durch das Präfix »na-« realisiert. Die bereits eingeführten Lexeme werden im weiteren Verlauf in verändertem Kontext wiederholt, sodass Regeln einer strukturierten Sprache eingeübt werden können. Auf der dritten Doppelseite versammeln sich die bereits erwähnten Protagonisten um die inzwischen gewachsene Pflanze (Ausschnitt s. Abb. 7)

Abb. 5
Ausschnitt
(© London: Walker Books, 2016, 18f.)



Abb. 6
Ausschnitt: Erster Dialog (© London: Walker Books, 2016, S. 7)



Abb. 7
Ausschnitt: Zweiter Dialog (© London: Walker Books, 2016, S. 11)

Setzt man die hypothetische Bedeutung der bisher eingeführten Lexeme ein, bleiben nur wenige Lücken (eckige Klammern):

Käfer 1: »What is that?«

Käfer 2: »I [...] [...] [...]«

Käfer 3: »What [...] [...]?«

Käfer 2: »I don't know.«

Käfer 2 vermutet, dass es sich um eine Pflanze handelt, erhält eine Rückfrage von Käfer 3 und kann diese nicht beantworten. Legt man die englische Wortstellung zugrunde, lässt sich »ebadow« mit »think«, »unk« mit »a«, »plonk« mit »plant« und »kimma« mit »kind of« übersetzen. Die wiederholte Verwendung bereits eingeführter Lexeme in verändertem sprachlichen und visuellen Kontext ermöglicht, die Hypothesen zu stützen oder ggf. zu verwerfen.

Die Insektensprache ist also nicht vollkommen frei von Bezügen zur natürlichen Sprache. Diese sind jedoch selten offensichtlich und bewegen sich hauptsächlich auf Syntax- und Interpunktionssebene. Die Wortstellung entspricht meist der englischen. Dennoch zeigen sich punktuell Abweichungen in der Insektengrammatik. So ermöglicht die Insektensprache offenbar ein implizites Subjekt: »Iz unk gladdenboot!« (ebd., S. 36) statt »Tak iz unk gladdenboot!« Die Erschließung der Insektensprache gelingt zunächst über den szenischen Bezug zum Bildtext und die schrittweise Einführung von Begriffen.

Im weiteren Verlauf des Buches treten weitere unterstützende Aspekte auf, die jedoch ebenfalls punktuell bleiben. So weisen vereinzelte Wörter eine deutlichere Ähnlichkeit zu englischen: »furt« (ebd., S. 21) ≈ fort, »gladdenboot« (ebd., S. 36) ≈ gladden + boot. Andere ähneln, wenn auch weniger deutlich, Wörtern aus romanischen Sprachen: »unk« (ebd., S. 36) ≈ un/uno/una, »su« (ebd., S. 21) ≈ si. Einige Wörter erzeugen durch phonetische Merkmale vage Assoziationen, die zumindest Konnotationen begünstigen. Die Spinne wird mit dem Ausdruck »BOOBY VOOBECK!« (ebd., S. 29, Herv. i. Orig.) beschimpft. Die Beschimpfung erschließt sich einerseits aus der durch Versalien und Interpunktion angedeuteten (lauten) Intonation und andererseits durch die phonetische Assoziation zu unflätigen bzw. negativ konnotierten Ausdrücken des Englischen (boo/boob, phobic). Die Blüte hingegen wird mit »Unk scrivadelly gladdenboot!« (ebd., S. 36) kommentiert.

Die Stellung von »scrivadelly« deutet auf ein Adjektiv hin und erinnert an manieristische Archaismen. Die positive Konnotation entsteht auch durch das zugehörige Nomen »gladdenboot«. Diese Bezüge sind teilweise vage und können vor allem in Verknüpfung mit begleitenden Hinweisen, insbesondere der im Bildtext dargestellten Mimik und Gestik der Figuren, hergestellt werden (s. Abb. 8).

Abb. 8
Ausschnitt: Mimik und Gestik bei der Betrachtung der Blüte
(© London: Walker Books, 2016, S. 36)



Die exemplarischen Betrachtungen lassen sich in einer Klassifizierung der die Spracher-schließung ermöglichenden Bezüge zusammenfassen:

1) Intermodale Bezüge:

- a. Auf ein Signifikat wird simultan auch im Bildtext verwiesen.
 - i. durch das Zeigen eines Gegenstandes oder einer Handlung im Bildtext
 - ii. durch Mimik und Gestik der Figuren
- b. Typografische Bezüge
 - i. Makrotypografische Hinweise auf Sprecher und Dialogordnung
 - ii. Mikrotypografische Markierung von Intonation (Versalien)

2) Interlinguale Bezüge:

- Ähnlichkeiten zur natürlichen Sprache
- a. strukturell (Syntax, Synsemantika, Interpunktion)
 - b. phonetisch

3) Intralinguale Bezüge:

- Ein Lexem wird in verändertem Kontext wiederholt
- a. In verändertem intermodalen Kontext
 - b. In verändertem verbalen Kontext

All diese Bezüge ermöglichen im Wechselspiel die Erschließung der Insekten-sprache. Es entsteht ein komplexes inter- und intramodales Geflecht. Die Übersetzungsnotwendigkeit entsteht durch die strukturellen und phonetischen Bezüge zur natürlichen Sprache. Das polyvalente Potential ist dabei fragil: Die unterschiedlichen Bezüge sind fein austariert. Vom Bildtext unabhängige Hinweise sind sehr selten, sodass Informationen zur Bedeutung der Insekten-sprache schwach manifest bleiben und die Erschließung der Insekten-sprache einer intermodalen Spurensuche gleicht.

Multimodalität und Polyvalenz als Herausforderungen der Bilderbuchübersetzung

Übersetzungen verändern zwangsläufig den Text. Selbst bei vermeintlicher Wortent-sprechung wird der soziokulturelle Kontext der Ausgangssprache verlassen. Probleme wie lexikalische Lücken, mehrdeutige Begriffe oder metasprachliche Verweise zwingen darüber hinaus zu noch deutlicheren Eingriffen. Der Versuch, Differenzen zwischen Ausgangs- und Zielsprache zu überwinden, findet sich im translationswissenschaftlichen Konzept der *shifts* wieder. *Shifts* bedeuten dabei nicht zwingend eine Entfernung vom Ausgangstext, sondern können auch ein Mittel zur Äquivalenzerzeugung sein. (Vgl. Popovic 1970, S. 79 f.) »Thus shifts do not occur because the translator wishes to ›change‹ a work, but because he strives to reproduce it as faithfully as possible and to grasp it in its totality, as an organic whole.« (Ebd.) Bezogen auf die Multimodalität des Bilderbuches setzt das Verstehen des hier als »organische Ganzheit« bezeichneten Textes »die Integration der verschiedenen Zeichenressourcen zu einem syntaktischen, semantischen und funktionalen Ganzen« voraus (Stöckl 2011, S. 45).

Der eingangs zitierte Hinweis Riitta Oittinens zeigt dementsprechend das bilderbuch-spezifische Übersetzungsproblem der Multimodalität auf. Schon der Untertitel des Sammelbandes »Revoicing the verbal, the visual and the aural for a child audience« (Oittinen et al. 2017) bezieht nicht nur die verbale und die visuelle Dimension ein, sondern deutet mit der auditiven Dimension den performativen Akt des Vorlesens als Spe-

zifikum kinderliterarischer Texte an. Den Untertitel schließt dann ein noch deutlicherer Adressatenbezug ab (»for a child audience«). Damit ist ein zweiter Fallstrick benannt: Die tradierte Subsumierung des Bilderbuches unter Kinderliteratur. Schon Maurice Sendak gibt an, er schreibe nicht bewusst für Kinder. (Vgl. Sendak und Haviland 1972, S. 266) Seit dieser Aussage sind fast 50 Jahre vergangen und es gibt zahlreiche Beispiele für weitere BilderbuchautorInnen, die ihre Werke nicht ausschließlich als Kinderliteratur verstehen. (Vgl. etwa Kite 2016; Pauli 2009 zu Shaun Tan; Caroff et al. 1992 zu David Wiesner; Paul 2011 zu Tomi Ungerer) Und trotzdem ist die dichotome Trennung von naiver und reflektierter RezipientIn im literarischen System besonders beim Bilderbuch stark ausgeprägt. Bilderbücher erscheinen in der Regel in Kinderbuchverlagen. Diese systemische Adressierung legt nahe, Kinder als primäre Adressaten in der Übersetzung mitzudenken. Kathrin Reiß merkt an, dass dem Text damit eine zusätzliche Instanz des Adressatenbezugs hinzugefügt wird: »Erwachsene schreiben für Kinder; Erwachsene übersetzen das von Erwachsenen Geschriebene für Kinder und Jugendliche.« (Reiß 1982, S. 7) Dabei entspringt die zweite Instanz auch der Annahme der ersten Instanz: Kategorisiert die ÜbersetzerIn ein Bilderbuch grundsätzlich als Kinderliteratur, so erhöht dies die Wahrscheinlichkeit eines verstärkten Adressatenbezuges. Der durch *shifts* wachsende Einfluss der ÜbersetzerIn kann vor diesem Hintergrund auch die Entfernung vom Ausgangstext bedingen. Hinzu kommt der Einfluss des Zielsystems, in diesem Fall der zielsprachlichen Kinderliteratur und der Vertriebsinstanzen.³ Im allgemeinen Kontext der Übersetzungstheorie findet sich dieser Aspekt auch in Even-Zohars Polysystemtheorie wieder. (Vgl. Even-Zohar 1990) Zohar Shavits Übertragung der Theorie auf kinderliterarische Übersetzungen beinhaltet auch die Möglichkeit, durch die Analyse der Übersetzung Aufschlüsse über kinderliterarische Normen des Zielsystems zu erhalten. (Vgl. Shavit 1986, S. 16) Auch Göte Klingbergs Begriff der »Cultural Context Adaption« (vgl. Klingberg 1986) benennt diese Anpassungsprozesse. Blümer stellt zudem fest, dass in der kinderliterarischen Übersetzung »nicht nur kulturelle Filterungsprozesse eine Rolle spielen, sondern auch pädagogische oder das Weltwissen von Kindern betreffende Überlegungen«. (Blümer 2016, S. 81) O’Sullivan spricht in diesem Zusammenhang von einer »Akzentverschiebung«, die »allgemeine übersetzungswissenschaftliche Fragen im kinderliterarischen Bereich« erfährt (O’Sullivan 1992, S. 5). Die gleichzeitige Notwendigkeit und Problematik der *shifts* wird bzgl. der Verbalsprache im übersetzungstheoretischen Diskurs also verhandelt. Es stellt sich die Frage, ob Ähnliches nicht auch für den Bildtext gilt. Die Übersetzung des Bildtextes wird nur punktuell in Betracht gezogen und dann vor allem im Sinne einer Zensur vermeintlich nicht kindgerechter Abbildungen oder zu Marketingzwecken auf Ebene der paratextuellen Gestaltung. (Vgl. Blümer 2016, S. 309) Die Notwendigkeit einer Bildübersetzung wird ansonsten kaum bedacht. Dies ist der hartnäckigen Annahme geschuldet, dass Sehen ein Prozess des Abbildens und damit dem vermeintlich komplexeren Prozess des Lesens gegenüberzustellen ist. Das Gehirn entwirft jedoch nicht nur beim Lesen, sondern auch beim Betrachten von Bildern mentale Modelle auf der Grundlage des Vorwissens. (Neisser 1974, 1979; Schnotz 1998; Schnotz/Mayer 2014; Schnotz/Kulhavy 1994) Das Verstehen von Bildern geschieht demnach auch nicht unabhängig von Vorerfahrungen. Diese Vorerfahrungen sind wiederum stark abhängig von soziokulturellen Bedingungsfaktoren. Das Problem des veränderten soziokulturellen Kontextes wird in der Übersetzungstheorie wahrgenommen, bleibt hinsichtlich des Bildtextes jedoch weitgehend unberücksichtigt. Eine Ausnahme

3 Vgl. dazu auch Vermeers Skopos-Theorie (2008).

bilden die Beiträge Riitta Oittinens (Oittinen 2003; Oittinen et al. 2017), die von BilderbuchübersetzerInnen auch die Berücksichtigung des Bildtextes einfordert. Ein tatsächliches Übersetzen von Bildern erscheint in der Praxis utopisch, das Bewusstsein für die soziokulturelle Determiniertheit des Bildverstehens sollte in der Übersetzung dennoch bestehen.

Bildtext und Schrifttext bilden im Bilderbuch eine Einheit. Die beiden Zeichenressourcen sind – wie am Beispiel von *Du Iz Tak?* gezeigt – auf komplexe Weise miteinander verknüpft. Das Ergebnis ist dabei mehr als die Summe ihrer Einzelteile. (Vgl. Nodelman 1988, S. 199) Die intermodale Dimension des Bilderbuches mag bei einigen Veröffentlichungen nur von marginaler Bedeutung sein, gerade ein Blick auf jüngere Bilderbuchpublikationen zeigt jedoch, in welcher Breite die Möglichkeiten intermodaler Wechselspiele inzwischen genutzt werden, um schwach manifeste Informationen zu evozieren. Erzähltechnische Herausforderungen wie Metafiktion, Mehrperspektivität oder unzuverlässiges Erzählen werden häufig über die intermodale Dimension realisiert. (Vgl. etwa Erlbruch 2013; Heidelberg 2012; Wiesner 2002) Wird nun ausschließlich der Schrifttext in eine andere Sprache übersetzt, so wird nicht nur der soziokulturelle Bezugsrahmen der Ausgangssprache verlassen, es verändert auch das intermodale Bedeutungsgeflecht. (Vgl. Oittinen et al. 2017, S. 6) Letzteres ist in *Du Iz Tak?* sowohl komplex als auch fein austariert. Die nun folgende Betrachtung zweier Übersetzungen des Werkes veranschaulicht umso deutlicher notwendige und problematische *shifts* bei der Bilderbuchübersetzung.

»TITTI SCHROXXLER« oder »LOEDERR FNU DOERRAK«?⁴

Die deutsche und die niederländische Ausgabe des Werkes eignen sich aus zwei Gründen in besonderem Maße für eine nähere Untersuchung: 1) Die deutsche und die niederländische Sprache stehen in einem ähnlichen Verwandtschaftsverhältnis zur englischen Ausgangssprache. 2) Die beiden Übersetzungen des Werkes unterscheiden sich trotz dieser ähnlichen Voraussetzungen deutlich.

Die deutsche Version (Ellis 2017 b) zeigt eine auffällige Nähe zum Ausgangstext. So werden diejenigen Ausdrücke, die einen offensichtlichen Bezug zu englischen Ausdrücken aufweisen wörtlich übersetzt und etwaige Verfremdungen eingedeutscht: »gladdenboot« wird zu »Freuensschuh« (ebd., S. 36), »BOOBY VOEBECK!« zu »TITTI SCHROXXLER!« (ebd., S. 30, Herv. i. Orig.) Dabei entspricht die Ähnlichkeit zwischen »BOOBY« und dem englischen »boob« in etwa der zwischen »TITTI« und »Titte«. »VOEBECK« ähnelt in vergleichbarer Weise »phobic« wie »SCHROXXLER« dem deutschen »Schrecken«. Hinzu kommt bei diesem Beispiel der Bezug von »Freuensschuh« zu »Frauensschuh«, der jedoch nicht zur Erschließung der Bedeutung beiträgt. Assoziative Konnotationen, die auf dem Wortklang beruhen, werden durch Neologismen mit in der Zielsprache ähnlich konnotiertem Klang ersetzt: So wird aus »scrivadelly« »mirobelli« (ebd., S. 36). Sprachstrukturelle Hinweise werden weitgehend übernommen (Wortfolge, Interpunktion). Auch in der deutschen Version taucht die Möglichkeit eines impliziten Subjekts auf: »Iz an Freuensschuh!« (ebd., S. 36) statt »Teez iz an Freuensschuh!« Hinzukommt ein zielsprachlich bedingter Hinweis, der durch die Großschreibung von Nomen entsteht. Im Vergleich zum Ausgangstext erleichtert dieser Umstand die Identifizierung von möglichen Wortbedeutungen. Wenige Ausnahmen weisen eine größere phonetische Nähe zu deutschen

⁴ Die Analyse der niederländischen Ausgabe wurde durch Tobias Dammers beratend begleitet.

Ausdrücken auf. Die titelgebende Anfangsfrage »Wazn Teez?« (ebd., S. 1) lässt sich auch ohne den Bildtext mit dem umgangssprachlichen »Was'n das?« in Verbindung bringen. Diese Abweichung führt jedoch zu Inkonsistenz: In »Wazn teeZ?« wie in »Teezn an Freuenschuh?« (ebd., S. 37) fungiert das Suffix »-n« in »Wazn« bzw. »Teezn« als Prädikat (≈ ist), in letzterem Fall von der deutschen Wortstellung abweichend (Verb-Erststellung im Fragesatz). An anderer Stelle (»Iz an Freuenschuh!«, ebd., S. 36) taucht mit »iz« eine andere Übersetzung auf, die mit dem Ausgangstext übereinstimmt. Das lautmalerische »ribble« (Ellis 2016, S. 13) (≈ ladder) des Ausgangstextes wird durch die Abwandlung eines pars pro toto ersetzt (»Sprossel«, Ellis 2017b, S. 13). Einige Ausdrücke sind hingegen weiter von der Bezugssprache entfernt. Während »furt« (Ellis 2016, S. 21) in der englischen Version einen direkten Bezug zu »fort« (≈ Festung) aufweist, setzt die Übertragung mit »Forzung« (Ellis 2017b, S. 21) ein Kofferwort aus dem englischen Begriff und der deutschen Übersetzung »Festung« ein. Die Informationen zur Bedeutung der Insektensprache verändern sich kaum im Grad ihrer *manifestness*, die Polyvalenz des Ausgangstextes bleibt trotz dieser Abweichungen erhalten. Die intermodalen Bezüge ermöglichen die schrittweise Erschließung von Bedeutungen, unterstützt durch vereinzelte inter- und intralinguale Bezüge.

Anders verhält es sich mit der niederländischen Ausgabe des Werkes (Ellis 2017a). Die titelgebende Anfangsfrage (»Kek iz tak?«, ebd., S. 1) ist einer der wenigen Ausdrücke, die ohne intermodalen Bezug nicht zu deuten wären. Fast der gesamte restliche Schrifttext ist auch ohne den Bildtext zu verstehen, da ein durchgehender Bezug zu niederländischen Ausdrücken besteht. Diese sind häufig nur durch Wortverschmelzungen, veränderte Orthographie (Tilgung unbetonter Vokale, Sonorisierung einiger Konsonanten: s > z, t > d, p > b) und umgangssprachliche, regionale oder veraltete Begriffe verfremdet. Die exemplarische Gegenüberstellung der ersten Sätze in niederländischer Insektensprache, orthographisch korrektem Niederländisch und deutscher Übersetzung veranschaulicht diese Nähe (s. Tab. 1).

Insektensprache (NL)	Niederländisch	Deutsch
<i>Weedk nietoor</i>	<i>Weet ik niet, hoor.</i>	<i>Weiß ich nicht.</i>
<i>Doe doei!</i>	<i>Doei-doei!</i>	<i>Tschüss!</i>
<i>Zomzun pland?</i>	<i>Soms een plant?</i>	<i>Vielleicht eine Pflanze?</i>
<i>Wadfur pland?</i>	<i>Wat voor plant?</i>	<i>Was für eine Pflanze?</i>
<i>Wu zoeknu trabladdurr.</i>	<i>We zoeken een trapladder.</i>	<i>Wir suchen eine Trittleiter.</i>

Tab. 1
Exemplarische
Gegenüberstel-
lung interlingualer
Bezüge in Kek iz
tak? (vgl. ebd.,
S. 11f.)

Ausnahmen tauchen nur sehr vereinzelt auf. Anstelle des englischen »gladdenboot« (Ellis 2016, S. 36) tritt in der niederländischen Version »Repelksteel« (Ellis 2017a, S. 36), die Verfremdung eines Kofferwortes aus »repelsteeltje« (≈ Rumpelstilzchen) und »kasteel« (≈ Schloss). Besonders deutlich wird der Kontrast zwischen den beiden Übersetzungen am bereits erwähnten Beispiel »BOOBY VOOBECK!« (Ellis 2016, S. 29, Herv. i. Orig.). Während die deutsche Übersetzung den Bezug zur natürlichen Sprache aufgreift, wählt die niederländische Übersetzung ein durch Orthographie und Wortverschmelzung verfremdetes, altmodisches Schimpfwort: »LOEDERR FNU DOERRAK!« (Ellis 2017a, S. 29, Herv. i. Orig.) nimmt Bezug auf »Loeder van een doerak!«, was man in etwa mit dem deutschen »Drecksack von einem Schuft!« übersetzen könnte. Es entsteht, insbesondere beim Vorlesen, eine klangliche (punktuell auch begriffliche) Verfremdung der Standardsprache, die durch die Sonorisierung der Konsonanten einen summenden Charakter bekommt.

Die kurze Betrachtung reicht aus, um deutlich zu machen, dass die Polyvalenz des Ausgangstextes in der niederländischen Ausgabe verloren geht. Anstelle schwach manifester treten stark manifeste Informationen. Die intermodalen Bezüge sind zwar nach wie vor vorhanden, jedoch nicht mehr notwendig, um die Insektensprache zu verstehen. Die interlingualen Bezüge sind derart dominant, dass die Erfahrung von Fremdheit stark eingeschränkt und eine intermodale Spurensuche unnötig wird. Was bleibt, ist eine leichte Verfremdung der Standardsprache. In einem Interview beschreibt die Verlegerin des Ausgangstextes einen genau entgegengesetzt misslungenen Übersetzungsversuch. Sie beschreibt einen ersten Entwurf der französischen Übersetzung als willkürliche Fantasiesprache, in der u. a. für wiederholt auftauchende Lexeme (z. B. »ribble«) unterschiedliche Übersetzungen eingesetzt wurden. (Vgl. Corbett 2017) In diesem Fall wurden also inter- und intralinguale Bezüge ignoriert, schwach manifeste Informationen nahezu vollkommen getilgt. Die RezipientIn kann die Insektensprache dementsprechend nur so weit erschließen, wie es die intermodalen Bezüge zulassen. Die Inkonsistenz der Insektensprache verhindert jede weitere Erschließung.

Dekategorisierung und multimodale Kompetenz als Voraussetzung gelingender Bilderbuchübersetzung

Der betrachtete Ausgangstext *Du Iz Tak?* ist ein komplexes Gefüge aus intermodalen, inter- und intralingualen Bezügen. Die Polyvalenz des Textes entsteht vor allem durch das feine Austarieren dieser Bezüge und damit schwächer und stärker manifester Informationen. Während der Bildtext als fortlaufender Begleiter den dominanten Bezugspunkt für die Erschließung der fiktiven Sprache liefert, sind inter- und intramodale Bezüge sparsam eingesetzt. Die Erschließung bleibt dadurch eine Herausforderung.

Eine Übertragung des Textes erfordert daher die von Oittinen angesprochene multimodale Kompetenz der ÜbersetzerIn. Betrachtet man die beiden Übertragungen vor dem Hintergrund der Polysystemtheorie, so fällt die Kontamination der niederländischen Ausgabe durch Normen des Zielsystems ins Auge. Die von Reiß angesprochene zusätzliche Instanz des Adressatenbezugs tritt in dieser Version sehr dominant auf und nimmt in Kauf, die Polyvalenz des Ausgangstextes zu verlieren. Hintergrund der Abweichung ist der Versuch, die Insektensprache vermeintlich kindgerecht zu konstruieren, indem die Dominanz der intermodalen Bezüge einer der interlingualen Bezüge weicht. Der kindlichen RezipientIn wird offensichtlich ein geringeres Dekodierungsvermögen zugetraut. Dabei wird übersehen, dass Bilderbücher nicht kategorisch mit Kinderbüchern gleichzusetzen sind. Dem Text wird eine deutliche Adressierung eingeschrieben, die dem Ausgangstext fehlt. Erwähnenswert ist an dieser Stelle sicher auch der Hintergrund der ÜbersetzerInnen. Weder die deutsche noch die niederländische Ausgabe wurden von ausgewiesenen ÜbersetzerInnen erstellt. Schon hier stellt sich die Frage, warum Verlage nicht auf Expertise zurückgreifen, die – siehe Oittinen – offenbar in der Übersetzungswissenschaft bzgl. der multimodalen Komplexität des Bilderbuches vorliegt. Während der niederländische Leopold-Verlag mit Imme Dros eine Kinderbuchautorin mit der Übersetzung beauftragte, setzte der Schweizer NordSüd-Verlag für die deutsche Version mit Anja Schöne und Jess Jochimsen eine Theaterregisseurin/-pädagogin und einen Kabarettisten, Autoren und Fotografen ein. Anja Schöne studierte neben Theaterwissenschaften auch Anglistik, Germanistik und audiovisuelle Kommunikation. Jess Jochimsen studierte Germanistik, Politikwissenschaft und Philosophie. Dem NordSüd-Verlag scheint zumindest die Bedeutung der multimodalen Kompetenz für eine gelingende

Übersetzung bewusst gewesen zu sein, der Leopold-Verlag hingegen schon mit der Wahl Dros den Fokus auf Kinder als Primäradressaten gesetzt zu haben. Die Vorkategorisierung als Kinderliteratur geschieht dabei, obwohl der spezifische Gegenstand diese Kategorisierung nicht evoziert.

Der Aspekt der Spracherschließung ist bei *Du Iz Tak?* zwar ein Sonderfall der Bilderbuchübersetzung, vermindert jedoch nicht die Übertragbarkeit der herausgearbeiteten Fallstricke zwischen Ausgangstext und Zieltext. In jedem Bilderbuch verschmelzen Schrifttext, Bildtext, materielle und paratextuelle Charakteristika zu einer Einheit, deren semantisches Potential durch die komplexen inter- und intramodalen Bezüge entwickelt wird. Ein Bilderbuch zu übersetzen, heißt, sich dieser Bezüge bewusst zu werden und dadurch die Polyvalenz des Ausgangstextes zu erhalten. Das erfordert auch die Bereitschaft zur Dekategorisierung vermeintlich rein kinderliterarischer Texte.

Eine weiterführende komparative Untersuchung von Übersetzungen des Werkes könnte nicht nur aufgrund der Anzahl der Übersetzungen ergiebig sein. Offen bleibt z. B. die Frage, wie ÜbersetzerInnen mit großen sprachstrukturellen Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zielsprache umgehen (etwa die Übersetzung in Morphemschrift für die chinesische Ausgabe), wie stark die Übersetzungen durch Normen des Zielsystems beeinflusst sind und ob sich ähnliche Tendenzen an weiteren Beispielen zeigen lassen.

Primärliteratur

- Ellis, Carson (2016): *Du Iz Tak?* London: Walker Books
- Ellis, Carson (2017 a): *Kek iz tak?* A. d. Engl. von Imme Dros. Amsterdam: Leopold [engl. EA 2016]
- Ellis, Carson (2017 b): *Wazn Teez?* A. d. Engl. von Jess Jochimsen und Anja Schöne. Zürich: NordSüd Verlag [engl. EA 2016]
- Erlbruch, Wolf (2013): *Nachts*. 8. Aufl. Wuppertal: Peter Hammer Verlag [EA 1999]
- Heidelberg, Nikolaus (2012): *Prinz Alfred*. Weinheim [u. a.]: Beltz & Gelberg
- Wiesner, David (2002): *Die drei Schweine*. Aus dem Engl. von Sophie Birkenstädt. Hamburg: Carlsen [engl. EA 2001]

Sekundärliteratur

- Bader, Barbara (1976): *American picturebooks from Noah's ark to the beast within*. New York
- Bateman, John / Wildfeuer, Janina / Hiippala, Tuomo (2017): *Multimodality. Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*. Berlin / Boston [Mouton Textbook]
- Blümer, Agnes (2016): *Mehrdeutigkeit übersetzen. Englische und französische Kinderliteraturklassiker der Nachkriegszeit in deutscher Übertragung*. Bern [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 106]
- Caroff, Susan F. / Moje, Elizabeth B. / Wiesner, David (1992): *A Conversation with David Wiesner: 1992 Caldecott Medal Winner*. In: *The Reading Teacher* 46, 4, S. 284–289
- Even-Zohar, Itamar (1990): *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In: *Poetics Today* 11, H. 1, S. 45–51
- Jannidis, Fotis (2003): *Polyvalenz-Konvention-Autonomie*. In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, S. 305–328 [Revisionen; 1]

- Klingberg, Göte (1986): Children's fiction in the hands of the translators. Malmö [Studia psychologica et paedagogica Ser. 2; 82]
- Köhler, Peter (1989): Nonsense. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 3]
- Neisser, Ulric (1974): Kognitive Psychologie; Cognitive psychology \<dt.\>. Stuttgart [Konzepte der Humanwissenschaften]
- Neisser, Ulric (1979): Kognition und Wirklichkeit; Cognition and reality \<dt.\>. Prinzipien und Implikationen der kognitiven Psychologie. Stuttgart
- Nikolajeva, Maria (2002): The Verbal and the Visual: The Picturebook as a Medium. In: Children's Literature as Communication: The ChiLPA Project 2002, S. 85–108
- Nodelman, Perry (1988): Words about pictures. The narrative art of children's picture books. Athens
- Oittinen, Riitta (2003): Where the Wild Things Are. Translating Picture Books. In: Meta: journal des traducteurs 48, 21, S. 128–141
- Oittinen, Riitta / Garavini, Melissa / Ketola, Anne (Hg.) (2017): Translating picturebooks. Revoicing the verbal, the visual and the aural for a child audience. London [Routledge advances in translation and interpreting studies]
- O'Sullivan, Emer (1992): Kinderliterarisches Übersetzen. In: Fundevogel 14, 93/94, S. 4–9
- O'Sullivan, Emer (2019): Strange signs. Invented Languages from Alienation to Zany. In: Benert, Britta / Grutman, Rainier (Hg.): Langue(s) et Littérature de jeunesse. Berlin, S. 211–231
- Popovic, Anton (1970): The Concept ›Shift of Expression‹ in Translation Analysis. In: Holmes, James S. (Hg.): The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. Den Haag, S. 78–90
- Reiß, Katharina (1982): Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. In: Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis 27, H. 1, S. 7–13
- Schnotz, Wolfgang (1998): Imagination beim Sprach- und Bildverstehen. In: Neue Sammlung: Vierteljahres-Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft 38, 22, S. 141–154
- Schnotz, Wolfgang / Mayer, Richard E. (2014): Integrated model of text and picture comprehension. In: Mayer, Richard E. (Hg.): The Cambridge handbook of multi-media learning. 2. Aufl. New York, S. 49–69 [Cambridge handbooks in psychology]
- Schnotz, Wolfgang / Kulhavy, Raymond W. (Hg.) (1994): Comprehension of graphics. Amsterdam u. a. [Advances in psychology; 108]
- Sendak, Maurice / Haviland, Virginia (1972): Questions to an Artist Who is Also an Author. Transcript of a discussion held at the Library of Congress, Nov. 16, 1970. Washington, DC
- Sezzi, Annalisa (2015): Borders of Children's Literature. The Reception of Picture Books in Italy and the Question of Reading Aloud. In: Przekładaniec. A Journal of Translation Studies 2015, 22–23, S. 195–211
- Shavit, Zohar (1986): Poetics of Children's Literature. Athens
- Sperber, Dan / Wilson, Deirdre (1995): Relevance. Communication and cognition. 2. ed. Oxford
- Staiger, Michael (2014): Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia / Abraham, Ulf (Hg.): Bilder-Bücher. Baltmannsweiler, S. 12–23 [Deutschdidaktik für die Primarstufe; 1]

- Stöckl, Hartmut (2004): Typographie: Körper und Gewand des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung. In: Zeitschrift für angewandte Linguistik: ZfAL H. 41, S. 5–48
- Stöckl, Hartmut (2011): Sprache-Bild-Texte lesen: Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, Hans-Joachim (Hg.): Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele. Berlin, S. 45–70 [Philologische Studien und Quellen; 228]
- Vermeer, Hans J. (2008): Skopos and commission in translation action. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The translation studies reader. 2. Aufl. New York, S. 227–238
- Winkler, Hartmut (2008): Zeichenmaschinen, oder warum die semiotische Dimension für eine Definition der Medien unerlässlich ist. In: Münker, Stefan / Roesler, Alexander (Hg.): Was ist ein Medium? Frankfurt / M., S. 211–221

Internetquellen

- Corbett, Sue (2017): Working Out the Bugs. Adventures in Translating Carson Ellis' ›Du Iz Tak?‹. Publishers Weekly. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/73993-working-out-the-bugs-adventures-in-translating-carson-ellis-s-du-iz-tak.html>, [Zugriff: 08.01.2019]
- Kite, Lorien (2016): How Shaun Tan transformed children's literature. Financial Times. <https://www.ft.com/content/b60e8c32-64cb-11e6-a08a-c7ac04ef00aa>, [Zugriff: 25.02.2019]
- Paul, Pamela (2011): The Child in Tomi Ungerer Remains Undimmed. New York Times. <https://www.nytimes.com/2011/06/29/books/the-child-in-tomi-ungerer-remains-undimmed.html>, [Zugriff: 25.02.2019]
- Pauli, Michelle (2009): Shaun Tan's unexpected details. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2009/jul/27/shaun-tan-unexpected-details>, [Zugriff: 25.02.2019]

Kurzvita

Ben Wilhelmy ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. In seinem Dissertationsprojekt befasst er sich empirisch mit Strategien der Bilderbuchrezeption. Forschungsschwerpunkte: Grafische Literatur und empirische Bilderbuchrezeptionsforschung.

»Werke, die sich als Geschenke für die Jugend ganz besonders eignen«

Die Kinder- und Jugendbücher der Berliner Verlagsbuchhandlung Carl Friedrich Amelang in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

SEBASTIAN SCHMIDELER

»Books Particularly Suitable as Gifts for the Young«

Books for Children and Youths by the Berlin Publishing House Carl Friedrich Amelang in the Early Nineteenth Century

This article, a contribution to the history of the book, presents the publishing house Carl Friedrich Amelang as an important example of specialised children's book production in early nineteenth-century Berlin and Germany. The focus is on strategies of production, distribution, the materiality of books and their reception with special attention paid to the importance of illustrations, specific book styles and authors such as Johann Heinrich Meynier and Amalia Schoppe. It shows how this publishing house continued the tradition of eighteenth-century children's literature, while modernising it with new genres such as adventure novels and information books.

Lokale Kinder- und Jugendbuchmärkte des 18. und 19. Jahrhunderts als Erfolgsgeschäfte

Die Verlags- und Buchhandelsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts ist sowohl »faszinierende Blütezeit des Buchhandels in Deutschland« (Raabe 1984, S. IX) als auch reich an Innovationen des Kinder- und Jugendbuchmarkts im Prozess der Institutionalisierung und der Modernisierung (vgl. Schmid 2018, S. 22 ff.; Ewers 1982, S. 13 u. a.). Zu Recht wurde betont, dass sich Verlage als »eigentlich bestimmende und dynamische« Instanz der Kinder- und Jugendliteratur herausstellten, weil sie »als erste die enorm gestiegenen Lese- und Bildungsbedürfnisse immer breiterer Schichten wahrnahmen« und darauf strategisch geschickt reagierten (vgl. Dettmar u. a. 2003, S. 128). Diese Verlags- und Buchhandlungspraxis steht im Kontext von Prozessen wie Volksaufklärung, Wissenspopularisierung, der zunehmenden Alphabetisierung und Bildungsbestrebungen in Bezug auf Kinder und Jugendliche sowie der Ausdifferenzierung der Gattungen und Genres, insbesondere der erzählenden Kinder- und Jugendliteratur (vgl. zuletzt Schmideler 2019). Die Kinder- und Jugendbuchproduktion wurde zu einem relevanten Geschäftsfeld des Buchmarkts und des Buchhandels. Dies zeigt den »Strukturwandel des gesamten literarischen Marktes« (Ewers 1982, S. 13), ein »neues und geschärftes Adressatenbewusstsein« (ebd.) für Kinder und Jugendliche als Zielpublikum sowie die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur »zu einem relativ selbständigen Zweig des literarischen Marktes« (ebd.; vgl. auch Schmid 2018, S. 22 f.).

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.42

Ähnlich wie in Leipzig die Grimmaische Straße gab es auch in anderen Städten Zentren des deutschen Buchhandels. Die Berliner Brüderstraße zählt dazu. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sie einen Nucleus des kulturellen Lebens, der Publizistik, der Grafik und der Verlagsbranche Berlins. Hier wohnten der Illustrator und Grafiker Daniel Nikolaus Chodowiecki und der Publizist und Populäraufklärer Friedrich Nicolai (vgl. Raabe 1984, S. 141–164), im Haus Nr. 13 war die bekannte »Nicolaische Buchhandlung« untergebracht, im Haus Nr. 11 befand sich die 1806 gegründete Verlagsbuchhandlung von Carl Friedrich Amelang. Der Verlag gehörte, obwohl im Sortiment auch Werke für Erwachsene zu finden waren, zu einem der ersten spezialisierten deutschsprachigen Kinder- und Jugendbuchproduzenten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Wie wird man im 19. Jahrhundert ein erfolgreicher Kinder- und Jugendbuchverlag? – Erfolgsmodell Carl Friedrich Amelang

Betrachtet man die Situation des Berliner Verlagswesens im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so fällt auf:

Seit den zwanziger und dreißiger Jahren hatte die Hauptstadt Preußens als Verlagsort einen ungeahnten Aufschwung erfahren [...]. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte widmeten sich allein in Berlin sechzig Unternehmen [...] dem aufblühenden Zweig des Kinder- und Jugendschrifttums. (Knopf 1992, S. A 55)

Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Berlin ein Zentrum hauptsächlich des Verlags von genuin romantischen Kinder- und Jugendbüchern (vgl. Pohlmann / Friemel 2012); besonders die Realschulbuchhandlung von Georg Andreas Reimer ist hier von Bedeutung. Wenn auch dieser Verlag heute nach wie vor in der Forschungsdiskussion eine Rolle spielt, haben die ökonomisch und distributiv erfolgreicherer Akteure des Berliner Kinder- und Jugendbuchmarkts andere Namen. Im Unterschied zu den Verlegern der romantischen Kinderbuchproduktion wie Reimer zählte Amelang zu den Vertretern einer biedermeierlichen Richtung der Kinder- und Jugendliteratur. Der Verlag perpetuierte spätaufklärerische Ideen und popularisierte zugleich moderat romantisierende Elemente. Mit dieser synkretistischen Tendenz war bedeutend mehr Absatz zu erzielen, weil sie dem gängigen Publikumsgeschmack eher entsprach. Die ökonomisch erfolgreichen Berliner Kinder- und Jugendbuchverlage stehen dezidiert in dieser Tradition. In ihrem verlegerischen Handeln waren sie auf Popularität und die möglichst breite Sichtbarkeit der Gattungen und Genres der Kinder- und Jugendliteratur ausgerichtet. Sie orientierten sich neben der Unterhaltungsabsicht vor allem am moralerzieherischen und bildenden Anspruch der biedermeierlichen Kinder- und Jugendbücher.

Der erfolgreichste Berliner Kinder- und Jugendbuchverlag des 19. Jahrhunderts, die Firma Winckelmann und Söhne, versuchte daher, eine möglichst abwechslungsreiche Palette von Produkten zu distribuieren (Wegehaupt 2008, S. 5; Schmideler 2012, S. 2; zum Verlagsortiment vgl. Vogel 1981, S. 71). Das Sortiment schloss die Produktion für die Papierwarenindustrie ein. Die Firma von Johann Gottfried Hasselberg, die »von 1814 bis 1869« bestand, versuchte sich auf dem Buchmarkt zu behaupten, indem sie sich im angebotenen Sortiment »fast ausschließlich« auf »Kinderbücher und Fibeln« konzentrierte (vgl. Knopf 1992, S. A 57), nach denen vermehrte Nachfrage bestand. Einen dritten Typus repräsentierte die von Friedrich Wilhelm Gubitz gegründete Berliner Vereinsbuchhandlung und der Verlag von M. Simion. Sie war auf massenhaft und in kurzen Abständen

distribuierte, preiswerte Heftchen- und Serienliteratur mit moralerzieherischen und belehrenden Erzählungen und populären Lesestoffen von Erfolgsautoren wie Gustav Nieritz spezialisiert (vgl. Knopf 1992, S. A 57; vgl. auch Schmideler 2017, S. 3).

Die 1806 erfolgte Verlagsgründung von Carl Friedrich Amelang (1785–1856) fügte sich taktisch in den Berliner Kinder- und Jugendbuchmarkt ein und versuchte, dort einen eigenen Platz zu finden und zu behaupten (vgl. zur Verlagslandschaft Berlins auch Knopf 1992, S. A 57–A 61). Der Verlagsgründer Carl Friedrich Amelang war gelernter Buchdrucker. Als Verleger agierte er geschickt (vgl. Harthaus 1906, S. 6). Neben Kinder- und Jugendbüchern verlegte Amelang auch »gewerbliche Schriften« und »Sprachlehrbücher« für den Bildungssektor (vgl. ebd.). Amelang gelang es, sich durch diese geschickte Strategie einen erheblichen Erfolg auf dem durchaus umkämpften Buchmarkt und gegen starke Konkurrenten in Berlin zu sichern, bevor er am Ende seiner Laufbahn das Unternehmen »an Friedrich Volckmar und Anton Vogel, den Mitinhaber der Firma J. G. Mittler in Leipzig«, verkaufte. (Ebd., S. 7)

Zu der Solidität der Verlagspraxis Amelangs trug das Umfeld in der Berliner Brüderstraße wesentlich bei (vgl. Parthey 1956). Der direkte Bücherverkauf in der Verlagsbuchhandlung war eine sichere Einnahmequelle. Amelangs Erfolg gründete auf einem eigenen Programmkonzept. Amelangs Verlagspraxis grenzte sich von den rührend-sentimentalen, moralerzieherischen erzählenden Schriften der Vereinsbuchhandlung von Simion ab, die zum Zweck des massenhaften Absatzes und der Popularität rasch produziert waren. Sie bot im Gegensatz zu den illustrierten Kinder- und Jugendbüchern des Verlags Winkelmann und Söhne, die mit auflagenstark verbreiteten Steindrucken erfolgreich waren, in der Ausstattung der Bücher solidere Qualitätsware.

Obwohl Amelang sich erfolgreicher biedermeierlicher Kinder- und Jugendbuchautoren bediente, setzte er, ähnlich wie der Berliner Verleger Johann Gottfried Hasselberg, auch auf die Lehrbuchproduktion und den Verkauf von Sprachlehrbüchern, Wörter- und Kochbüchern für Erwachsene. Das Verlagsprogramm war differenziert in »Schriften für die Jugend mit sauber illumin[ierten] Kupfern«, »Bildungsschriften für die erwachsenere Jugend«, außerdem Papierwaren wie »Vorschriften zum Schönschreiben«, ein »Zeichenbuch«, »Kupferstiche«, als »Kunstbeschäftigungen« ausgewiesene Beschäftigungsbücher für Kinder, »Landcharten« sowie »Unterhaltende gesellschaftliche Spiele«. (vgl. Wilmsen 1825, S. 514–517) Außerdem umfasste das Sortiment religiöse Schriften wie Andachtsbücher, Gesangbücher und praktische Sach- und Lehrbücher zu den Themengebieten Baukunst, Chemie, Feldmesskunst, Geographie, Historische Schriften, »Medizinische Schriften«, »Militärische Schriften«, Mythologische Schriften, Naturgeschichte und »Oekonomische Schriften« (vgl. ebd., S. 517–520). Amelang vermied es schließlich auch, in Bezug auf den größeren Publikumsgeschmack nicht konsensfähige, im zeitgenössischen Verständnis gewissermaßen »avantgardistisch« anmutende, genuin romantische Kinder- und Jugendschriften zu publizieren, die in Reimers Verlag der Schulbuchhandlung veröffentlicht wurden.

Produktionsspezifische Verlagsstrategien

Betrachtet man Amelangs Verlagsstrategien, fällt zunächst auf, dass die eigenen Verlags-erzeugnisse kontinuierlich als »empfehlungswürdige Werke, die sich zu Geschenken ganz besonders eignen«, herausgestellt wurden (vgl. beispielsweise Schoppe 1828, S. 245). Dieser Umstand dokumentiert eine besondere Entwicklung des Kinder- und Jugendbuchhandels; dieser Verlagszweig vertrieb Geschenkliteratur (vgl. auch Grenby 2012,

S. 168–178), die für das Weihnachtsfest, Geburtstage und Namenstage, zu weiteren hohen weltlichen und kirchlichen Feiertagen und Festen wie Konfirmation oder Firmung und als Schulpreis für herausragende Leistungen bestimmt war. Diese Entwicklung setzt sich in Deutschland im Kaiserreich direkt fort (vgl. Dettmar u. a. 2003, S. 132). Durch diese kontinuierlichen Schenkanlässe konnten Verlage wie Amelang ihre Kinder- und Jugendbücher als anlassbezogene Geschenkliteratur vergleichsweise sicher absetzen.

Eine weitere Verlagsstrategie Amelangs bestand darin, damals berühmte und viel gelesene Kinderbuchautorinnen und Jugendschriftsteller der Biedermeierzeit an sich zu binden. Dazu zählten Amalia Schoppe (vgl. Thomsen 2008) ebenso wie Johann Heinrich Meynier (vgl. Strobach 1978), die zu den erfolgreichsten Kinder- und Jugendbuchautoren ihrer Zeit gehörten. Meynier, der ein umtriebiger Vielschreiber und Mehrfachverwerter seiner überwiegend zur Sachliteratur zu zählenden, aber auch moralisch belehrenden Kinderbücher und Jugendschriften war, veröffentlichte seine mehrfach aufgelegten Werke im Verlag von Amelang unter den Pseudonymen Felix Selchow, Felix Sternau, M. W. Gottschalck und Julius Freudenreich.

Carl Friedrich Amelang war offenbar bereit, sich mit den Autorinnen und Autoren der von ihm verlegten Kinder- und Jugendbücher großzügig den Gewinn zu teilen. Amalia Schoppe, die mehrere ihrer erfolgreichen Kinder- und Jugendbücher in Amelangs Verlag veröffentlichte, bot Amelang ein Honorar von zehn Talern für den gedruckten Oktavobogen an (vgl. Schoppe in Thomsen 2008, S. 341). Dieses Honorarangebot hatte für die Autorin sogar Referenzstatus. Schoppe schrieb am 18. Februar 1837 an den Leipziger Verleger August Taubert jun. (vgl. ebd., S. 340 ff.), in dessen Verlag sie ebenfalls einige ihrer zahlreichen Werke veröffentlichte:

Ich sage Ihnen aber im Voraus, daß ich in Hinsicht des Honorars nicht mit mir handeln lasse; meine Sachen gehen so gut, daß auch ich Früchte von meinem Fleiße ernten, und vor allen Dingen Zeit gewinnen will, recht Gutes und Gediegenes liefern zu können; auch arbeite ich jetzt, wo ich 45 Jahr alt bin, nicht mehr so schnell, als früher. Ich weiß auch, daß bei diesem Preise mein Verleger noch immer das Doppelte von dem gewinnt, was ich erhalte. Amelang, mit dem ich seit so vielen Jahren Geschäfte mache, und der noch eben jetzt ein Buch von mir druckt, von einem andern die 2te Auflage macht, hat mir freiwillig diesen Preis gegeben, daher weiß ich, daß er mir auch sonst zu bewilligen ist. Zehn saubre Freixemplare verstehen sich von selbst; in Hinsicht der Zahlung würde ich gern, gegen Wechsel, eine billige Frist bewilligen. (Ebd., S. 341)

Amelang arbeitete wegen der räumlichen Nähe auch mit Jugendschriftstellern aus Berlin zusammen. Zu seinem »Hausautor« (vgl. Knopf 1992, S. A57) wurde der Berliner Pfarrer, Lehrer und Schriftsteller Friedrich Philipp Wilmsen (vgl. Stach 1998; Heseke 1833), ein wesentlicher Vertreter der Mädchenerziehungsliteratur und der moralisch belehrenden und Wissen vermittelnden Unterhaltungsschriften für das junge biedermeierzeitliche Publikum. Die meisten seiner in »rastlos tätiger« (Stach 1998, S. 3) Betriebsamkeit verfassten Kinder- und Jugendbücher veröffentlichte er in Amelangs Verlag. Wilmsen war Gründer einer Mädchenschule, der nach Königin Luise von Preußen benannten Luisenstiftung, für die er auch Lehrbücher verfasste (vgl. ebd.), sodass sich leicht erklären lässt, dass Wilmsen den Verlagsschwerpunkt Amelangs der Mädchenliteratur mit unterhaltend belehrenden moralerzieherischen Jugendschriften bildete. Von ihm stammt wohl auch die von Amelang übernommene charakteristische Eigenart, seinen moralerzieherischen, sittlich-belehrenden und unterhaltenden Kinder- und Jugendbüchern

in Anlehnung an Gattungsvorbilder des späten 18. Jahrhunderts den Namen von Mädchen und Jungen als Kinder seiner schriftstellerischen Produktion zu geben, oftmals mit direkten oder indirekten geschlechterspezifischen Anspielungen auf die Mythologie oder die christlichen Heiligenlegenden. Diese Namen markieren die geschlechterdifferenzierte Zuordnung und Adressierung der Kinder- und Jugendbücher an das junge Publikum, sodass bereits aus dem Titel deutlich wurde, an wen sich die Verlagserzeugnisse richten sollten. Derartige moralerzieherische, sittlich belehrende Bücher konnten auch an beide Geschlechter zugleich adressiert sein (Wilmsen 1813). Es handelt sich bei dieser Darstellungsstrategie auch um die antizipative Entwicklung eines Reihenprofils nach dem zeittypischen Prinzip der Serialität (vgl. Schmideler 2019).

Andere Kinderbuchautoren und Jugendschriftsteller haben diese Markierung übernommen, sodass es sich keineswegs um eine zufällige Konzeption, sondern um eine profilbildende Verlagsstrategie handeln dürfte, wie die titelgebenden Namen dieser Bücher von *Ariston* (vgl. Vollbeding 1817) bis *Vesta* (Gebauer 1827) belegen können. Auch hier gab es an Jungen und Mädchen gleichermaßen gerichtete Kinderbücher (vgl. Freudenreich 1826). Diese onomastischen Zuschreibungen an mythologisch und bildungshistorisch besetzte Figuren waren überdies eine typische Erscheinung der biedermeierlichen Kinder- und Jugendliteratur insgesamt und findet sich auch in anderen Verlagen (vgl. z. B. Schoppe 1831). Allen diesen Kinder- und Jugendbüchern ist ein starker moralerzieherischer, sittlich-belehrender, pädagogischer Anspruch inhärent, der unmittelbar an spätaufklärerische Traditionen der Sittenliteratur anknüpfte. Es handelt sich bei derartigen Kinder- und Jugendbüchern insofern jedoch auch um Gattungstransgression, als behutsam aktualisierend und modernisierend der unterhaltende Anteil stieg, obwohl auch hier realistische Schilderungen als Kompilationen von geografischen Reisebeschreibungen oder historischen Ereignissen dominierten, die oftmals einen lehrbuchartigen, trocken belehrenden Ton haben. Titel wie *Amalia Schoppes Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha* (vgl. Schoppe 1828) sind überdies ungeachtet ihres moralerzieherischen Gehalts bereits eine Konzession an die als Lektüre bei Kindern und Jugendliche in diesem Zeitraum beliebter werdende Abenteuerliteratur (vgl. Cortez 2006). Sie sind gattungsspezifische Zugeständnisse und absatzfördernde Verlagsstrategien im Kontext des Prozesses der »Literarisierung« der moralischen Erzählungen (vgl. Brunken u.a. 1998 a, Sp. 54). Die noch immer deutlich erkennbare Moralerziehung als *Movens* dieser Erzählungen wurde nun eingebunden in belletristische Formen unterhaltender, spannender, abenteuerlicher und aktionistischer Handlungen (vgl. Brunken 1998).

In anderen Wissen vermittelnden Kinder- und Jugendbüchern des Verlags sind die Verlagserzeugnisse Amelangs allerdings deutlich traditionsverhafteter und führen Entwicklungen des späten 18. Jahrhunderts ungebrochen weiter. Die Darstellungsstrategie



Abb. 1–2
Titelblatt und
Frontispiz zu
Gebauers *Vesta*
(1827) von Ludwig
Wolf und Ludwig
Meyer

Heinrich Rockstrohs *Der Thiergarten zu Lilienthal* (vgl. Rockstroh 1817) besteht aus belehrenden Erziehungsdialogen und weist deutliche Bezugnahmen auf Georg Christian Ruffs naturgeschichtliche Sachbücher für Kinder auf (vgl. Schmideler 2018). Auch diese Darstellungsweise ist kein Einzelfall. August Gebauers *Vesta oder häuslicher Sinn und häusliches Leben* (vgl. Gebauer 1827) hat noch als »Familiengespräche mit einer Folge von moralischen, religiösen und naturkundlichen Gesprächen« (Brunken u. a. 1998 b, Sp. 1322) diese Struktur.

Interessant für die taktische Platzierung des Verlags auf dem lokalen Berliner und nationalen deutschen Buchmarkt ist Amelangs breite Berücksichtigung aller relevanten Altersklassen der verschiedenen geschlechterspezifischen Lesealter. Die Kinder- und Jugendbücher inszenierten in geschickten Genrehybridisierungen und Gattungstransgressionen naturwissenschaftliche, technische, historisch-geografische Weltbilder als Teil der kinder- und jugendliterarischen Wissensvermittlung. Nach dem Erfolgsmodell der Götterlehre *Der Olymp* von August Heinrich Petiscus (vgl. Petiscus 1821), die noch 1905 in neuer Ausstattung in 21. Auflage in einer völligen Neubearbeitung auf dem Buchmarkt präsent war (vgl. Petiscus 1905), sind Amelangs Bücher daher gewissermaßen im Wortsinn Kinder des Olymp. Es ging in diesen Kinder- und Jugendbüchern immer darum, humanistische Bildung und Wissen ästhetisch bewusst an Kinder und Jugendliche zu vermitteln. Diese mythologischen Anspielungen auf die humanistische, antike Bildungstradition werden bereits aus den Titeln der Kinder- und Jugendbücher deutlich. Verwiesen sei nur an die römische Göttin von Familie und Haus, Vesta (vgl. Gebauer 1827), und an die griechische Göttin der Anmut, Euphrosyne (vgl. Wilmsen 1828 a).

An die romantische Märchenbegeisterung machte Amelang hingegen nur scheinbar Konzessionen. Er bewegte sich ganz in der Tradition der Spätaufklärung und ihrer Vorliebe für moralische Feenmärchen nach französischen Vorbildern. Zwar hat der Kinderbuchsammler Karl Hobrecker die unter dem Pseudonym M. W. Gottschalck von Johann Heinrich Meynier verfasste Sammlung *Titania oder moralische Feenmärchen für Kinder* (vgl. Gottschalck 1822) als »Beispiel eines hochromantischen Märchenbuchs« mit einem »schauerlichen Text« bezeichnet (vgl. Hobrecker 1924, S. 140 Nr. 57), aber mit dem romantischen »Volksmärchen« nach dem Vorbild der Brüder Grimm oder den artifizialen romantischen Märchen von E. T. A. Hoffmann hatte diese Märchensammlung wenig gemeinsam. Sie stand im Zeichen der Moralerziehung und führte die Tradition der französischen Feenmärchen fort; dafür spricht auch die frankophone Abkunft des Erlanger Hugentoten Johann Heinrich Meynier. Hier werden Märchen »vermischt mit moralischen Geschichten« (Hurrelmann 1998, Sp. 833), Meynier bietet ein »Gemisch von Bearbeitungen unter pädagogisch-moralischen Gesichtspunkten« (Brunken u. a. 1998 b, Sp. 1649). Dies entspricht der Tendenz des Verlagsprogramms von Amelang zur Pädagogisierung von Kinder- und Jugendliteratur und bekräftigt einmal mehr die Beobachtung, dass sich Amelangs Verlag möglicherweise als Konzession an den breiteren Publikumsgeschmack von den genuin romantischen Kinder- und Jugendbüchern fernhalten wollte. Insgesamt dominieren im Verlagssortiment kompilatorische Gattungsmuster: Moralische Beispielgeschichten rührenden, gemütsbildenden Charakters, Sacherzählungen historisch-geografischen, naturwissenschaftlichen-technischen Gehalts, lehrbuchartige Sachbücher, Anthologien, Sammlungen mit kompilatorischen Zusammenfassungen und stilistisch auf den Adressatenkreis konzentrierten Darstellungen von Wissen. Die Beschaffenheit des Buchtypus der Verlagsproduktion von Amelang kann als die Konzentration auf die ästhetische Bildung von Geist und Herz durch Literatur charakterisiert werden. Im Vordergrund stehen Moralerziehung, sittliche Belehrung und Erbauung

sowie unterhaltende Wissensvermittlung und ästhetische, literarische Bildung. Aufschlussreich ist, dass Amelang zu allen Gattungen der erzählenden Bestsellerliteratur der Mitte und des späten 19. Jahrhunderts bereits einen Beitrag geleistet hat. Die Gestaltungsstrategien dieser Kinder- und Jugendbücher erfüllen somit die Funktion der Gattungsantizipation. Auffällig sind die antizipative Entwicklung von Reihenprofilen, wie am Beispiel der onomastisch inspirierten Titeleien bereits deutlich geworden ist, sowie die Verbreitung von Prinzipien der erzählten Serialität in den zahlreichen kompilatorischen Sammelwerken und belehrenden Schriften.

Folgt man einer gängigen Verlagsklassifikation der Kinder- und Jugendliteratur des Zeitraums von 1800 bis 1850, ist zwischen folgenden typischen Verlagsformen zu unterscheiden:

in Belletristik oder Fachliteratur führende, renommierte und bereits fest etablierte Verlage [...]; Verlage mit vornehmlich religiösem Programm [...]; Produzenten populärer Lesestoffe [...]; Kunstverlage und lithographische Anstalten bzw. mit einer graphischen Abteilung verbundene Buchverlage [...]; pädagogisch orientierte Verlage [...]. (Brunken u. a. 1998 a, Sp. 96)

Für den Verlag von Amelang ist in diesem Kontext keine direkte und eindeutige Zuordnung möglich. Amelangs Verlag war im Untersuchungszeitraum weder fest etabliert, noch brachte er religiös besonders konnotierte Kinder- und Jugendbücher heraus; wohl aber genoss Amelang als Kupfertafelproduzent einen gewissen Ruf in der Ausstattung grafisch anspruchsvoll illustrierter Kinder- und Jugendbücher. Die innovativen Reproduktionsverfahren des 19. Jahrhunderts nutzte er nicht (wie beispielsweise die Berliner Firma Winkelmann und Söhne). Auch als Produzent populärer Lesestoffe nach dem Vorbild von Gustav Nieritz u. a. trat der Verlag nicht auffällig hervor, obwohl es bei einigen Kinder- und Jugendbüchern z. B. von Amalia Schoppe eine gemeinsame Schnittmenge gibt und die Auflagenzahlen hoch waren. Am deutlichsten tendiert das Programm hinsichtlich seiner Spezifik zu den pädagogischen Verlagen. Das Verlagsprofil von Amelang lässt hauptsächlich in der betriebsamen Publikation der sittlich belehrenden Kinder- und Jugendschriften des Hausautors Friedrich Philipp Wilmsen erkennen, dass Kinder- und Jugendliteratur hier als Teil der Erziehungsschriftstellerei in spätaufklärerischer Tradition aktualisierend und modernisierend weitergeführt werden sollte.

Zur Materialität der Kinder- und Jugendbücher

Die Kinder- und Jugendbücher des Verlags von Carl Friedrich Amelang verfügten über eine unverwechselbare Ausstattung. Sie zeichnete sich durch ein verlagstypisches Format, eine Anzahl von etwa drei bis fünf, mitunter auch bis 17 oder 20 Illustrationen pro Band aus. Die Illustrationen verweisen auf die Seitenzahlen der Handlung oder Belehrung und zeigen typische Genreszenen oder Gegenstände, Objekte und Modelle der Wissensvermittlung. Das typische Format der Buchobjekte betrug 14,5 cm x 13 cm (vgl. z. B. Schoppe 1828; Gottschalck 1822; Wilmsen 1825; Rockstroh 1817 u. a.). Eine weitere Gruppe von Kinder- und Jugendbüchern erschien im Format 17 cm x 10,5 cm (vgl. z. B. Schoppe 1834). Eine dritte Gruppe von geografisch-historischen, naturwissenschaftlichen und technischen Unterhaltungs- und Lehrbüchern wurde im Format 20 cm x 12,5 cm verlegt (vgl. z. B. Selchow 1828; Wilmsen 1821 a).

Ebenso wie der Verlag über Hausautoren verfügte, hatte er auch einen festen Mitarbeiterstamm von Hausillustratoren. Der Illustrationsstil war unverwechselbar und typisch für die Verlagsprodukte:

Gerade die Kinderbücher aus dem Hause Amelang, die oftmals in hohen Auflagen erschienen und [...] zu den Rennern in dessen Programm gehörten, zählen zu den Perlen klassizistischer und biedermeierlicher Buchkunst. Der typographisch ausgebildete Verleger hatte sich offenbar stets um gute Illustratoren [...] bemüht. Amelangs Kinderbücher weisen einen unverkennbaren Illustrationsstil auf, den der Verleger offenbar seinen Mitarbeitern vorschrieb. Die meist kolorierten Abbildungen sind von dekorativen Randleisten umgeben, die entweder ornamental gestaltet sind oder einige mit dem Hauptmotiv korrespondierende Nebenszenen enthalten. (Knopf 1992, S. A57)

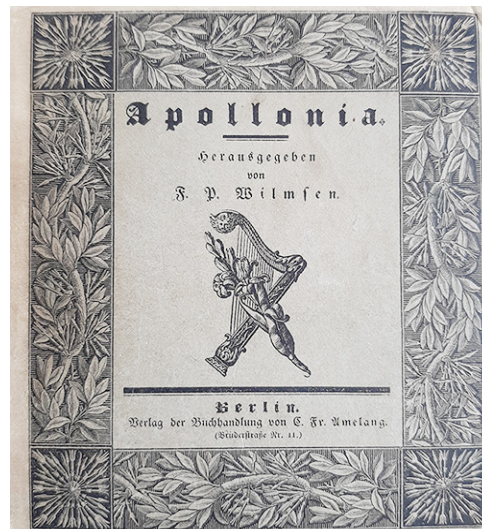


Abb. 3
Beispiel für einen verlagstypischen Pappeinband der Firma Amelang (Wilmsen 1828b)

Von besonderer Bedeutung für die grafische Ausstattung der Kinder- und Jugendbuchproduktion des Verlags sind die beiden Illustratoren und Kupferstecher Ludwig Meyer und Ludwig Wolf, die zahlreiche dieser Bücher illustriert haben. Sie gaben den Bänden einen reich ornamentierten, biedermeierlichen Stil, der durch eine feine, besonders sorgfältige Linienführung und ein außerordentlich leuchtendes, filigran ausgestaltetes Kolorit besticht. Diese Buchgrafik zählt zu den besten Leistungen der Illustrationskunst für Kinder und Jugendliche der Biedermeierzeit überhaupt – auch im europäischen Vergleich. Eine im Kupferstich ausgeführte, farbig im Handkolorit gefasste Kartusche im Mittelfeld, die ein zentrales Hauptmotiv in der Form einer Genreszene darstellt, wird von einer nicht kolorierten, reich ornamentierten Zier- und Randleiste umflort. Besonders eindrucksvoll sind die in diesem Stil gestalteten Titelblätter der Kinder- und Jugendbücher des Verlags von Amelang mit charakteristischen Titelvignetten und einem Frontispiz.

Oftmals sind die Kupfertafeln dieser Kinderbücher mehr als nur schmückendes Beiwerk. Sie konnten sogar Ausgangspunkt der gesamten Kinderbuchproduktion bilden. Dies wird anhand der Entstehungsgeschichte von Heinrich Rockstrohs reich illustriertem Kinderbuch *Der Thiergarten zu Lilienthal. Ein unterhaltendes naturgeschichtliches Bilder- und Lesebuch für Knaben und Mädchen. Mit 20 ausgemalten Kupfern von Meno Haas* besonders deutlich (vgl. Rockstroh 1817; zu Haas vgl. Schneider 1984, S. 254). Der Verfasser des Textes bemerkte am Ende des Buchs: »Erinnerung. Dem Verfasser dieses kleinen Buchs waren, als er dasselbe schrieb, Titel und Bilder dazu vorgegeben. Er bittet, diesen Umstand bei Beurtheilung des Ganzen nicht aus der Acht zu lassen.« (Rockstroh 1817, S. 212) Rockstroh hatte diese Bemerkung zwar vermutlich eingefügt, um auf die Inhomogenität der Darstellung der Tiere im Tiergarten zu Lilienthal hinzuweisen, da unter der Rubrik der heimischen »Tiere aus Wald und Feld« merkwürdigerweise auch ganz und gar nicht in die hiesigen Gefilde der Fauna zugehörige Löwen und Leoparden in Erscheinung treten, aber auf diese Weise ist damit eine gängige Verlagspraktik in Amelangs Kinderbuchwerkstatt überliefert worden.

Dass dieses Vorgehen tatsächlich nicht zufällig war und Amelang nicht selten von den Illustrationen ausgehend seine Erstlesekinderbücher konzipierte, beweist Friedrich

Philipp Wilmens illustriertes Kinderbuch *Gustav's und Malwina's Bilderschule. Ein belehrendes Buch für Kinder, welche anfangen zu lesen* (Wilmsen 1813). Wilmsen nutzte die Gelegenheit zu einigen bildpädagogischen Hinweisen, die zeigen, wie der Verlag die Bildbeigaben zum Ausgangspunkt seiner vom Bild geprägten illustrierten Kinderliteratur machte:

Die Kupfertafeln zu dieser Schrift waren schon vorhanden, als der Verfasser die Bearbeitung derselben zu einem belehrenden Bilderbuche übernahm; folglich ist die Anordnung nach dem Alphabet, welche allerdings sehr unbequem ist, und die dabey angenommene Orthographie nicht dem Verfasser beyzumessen. Das Buch selbst ist mit Sorgfalt gearbeitet, und mag als Versuch betrachtet werden, die nicht mit Unrecht verschrieenen Bilderbücher für Kinder wieder zu Ehren zu bringen. (Wilmsen 1813, S. III–IV)

Diese auf die Illustration bezogene Materialität der Kinderbücher aus Amelangs Verlag wurde jedoch ebenso auch von einer realienpädagogisch inspirierten Bildmetaphorik als Beitrag zur Vorstellungsbildung der Kinder und Jugendlichen im Prozess der Lesesozialisation flankiert. Ein Beispiel hierfür ist Amalia Schoppes Jugendbuch *Licht und Schatten oder Bilder und Begebenheiten aus dem Jugendleben* (vgl. Schoppe 1834).

Einen finanziell und organisatorisch nicht unwesentlichen verlegerischen Aufwand verursachte die Herstellung der fünfzig handkolorierten Kupfertafeln für den naturhistorischen Bilderatlas im Querfolioformat (35 cm x 24,5 cm) der *Kupfer-Sammlung* (Wilmsen 1821b). In der Vorrede der beiden Direktoren des Berliner Zoologischen Museums, dem Professor für Naturgeschichte Hinrich Lichtenstein und dem Professor für Medizin und Entomologie Johann Christoph Friedrich Klug, wird daher auch Amelangs Engagement lobend hervorgehoben:

Wenn ein deutscher Buchhändler es unternimmt, mit Aufopferung bedeutender Geldsummen ein für den Jugend- und Volks-Unterricht bestimmtes Handbuch der Naturgeschichte [gemeint ist Wilmsen 1821a und b – beides bildet eine Einheit, d. Verf.] mit naturgetreuen und sorgfältig gearbeiteten Abbildungen auszustatten, so verdient dieß, selbst von dem höhern wissenschaftlichen Standpuncte aus angesehen, ohne Zweifel die dankbarste Anerkennung. (Ebd., S. III)

Das qualitativ hochwertigste illustrierte Jugendbuch aus Amelangs Verlag ist wohl Meyniers *Europa's Länder und Völker* (vgl. Selchow 1828). In den dreißig, zart und filigran illuminierten und mit sehr lebhaften Genreszenen aus dem europäischen *Volksleben* geht es um das Ziel der grafischen Veranschaulichung und Vergegenständlichung der *Nationalcharaktere* der europäischen Nationen. Die reizvollen, lebendig wirkenden und genrespezifischen Zeichnungsvorlagen stammten von Heinrich Study, die Kupfer wurden gestochen von Georg Bretzing, Meno Haas und Ludwig Meyer (vgl. Intelligenzblatt 1823, Anzeigenteil).

Der Preis der meisten Kinder- und Jugendschriften aus Amelangs Verlag betrug über einen Reichstaler pro Buch. Wilmsens dreibändige *Naturgeschichte für die Jugend und ihre Lehrer* (Wilmsen 1821a) wurde zusammen mit dem Bilderatlas der *Kupfer-Sammlung* (Wilmsen 1821b) in der handkolorierten Ausgabe sogar für den für Kinderbücher vergleichsweise hohen Preis von 12 Reichstalern und 12 Silbergroschen verkauft (vgl. Gottschalk 1822, S. 290). Das mit dreißig illuminierten Kupfertafeln ausgestattete

Unterhaltungsbuch *Europa's Länder und Völker* kostete 5 Reichstaler (vgl. Selchow 1828). Das war zwar für ein Jugendbuch teuer, wenn man davon ausgeht, dass ein ungebundener Roman unter einem Reichstaler gekostet haben dürfte, aber hinsichtlich der Qualität der Ware günstig. Die Bände hatten eine hochwertige Ausstattung, sie waren mit auf Papier aufgezogenen Zier- und floralen Randornamenten bedruckt, in feste Pappeinbände gebunden und mit handkolorierten illuminierten Kupfertafeln renommierter Kupferstecher illustriert.

Zur Rezeption der Kinder- und Jugendbücher

Die Kinder- und Jugendbücher Amelangs waren weit über den deutschsprachigen Raum verbreitet und konnten über den Buchhandel auch im europäischen Ausland bezogen werden. Bevorzugt wurden sie jedoch in Länder distribuiert, in denen deutsch gesprochen oder eine deutschsprachige bildungsbürgerliche Minderheit bzw. eine für den Absatz relevante Sprachgruppe für entsprechende Umsätze sorgen konnte. In einer Verlagsanzeige von 1822 warb der Verlag damit, dass seine Kinder- und Jugendbücher »in allen Buchhandlungen Deutschlands, der Schweiz, Oestreichs, Rußlands, Dänemarks und der Niederlande [...] zu erhalten sind« (Gottschalck 1822, S. 288). Der Verlag hielt sich in Anzeigen und Werbung viel darauf zugute, »ganz neue Schriften für die Jugend« zu veröffentlichen, »welche sich sowohl durch belehrenden Inhalt und geschmackvolles Aeußere, als auch durch billigen Preis auszeichnen und zu schönen Weihnachtsgeschenken besonders empfohlen werden können« (Abend-Zeitung 1821, Anzeigenteil).

So bleibt zusammenfassend als Fazit festzuhalten, dass die Verlagsbuchhandlung von Carl Friedrich Amelang zu den traditionsbewussten Berliner Kinder- und Jugendbuchverlagen zählte, die ihre Käuferschicht im gehobenen, zahlungskräftigen Bürgertum suchte. Das Spektrum des Verlagsassortiments war innerhalb dieser engeren Gattungstraditionen außerordentlich breit aufgestellt. Es dominierte die Nähe der Kinder- und Jugendbücher zum Sachbuch, die Tendenz zur unterhaltenden Wissensvermittlung und zur moralerzieherischen Erbauung und sittlichen Bildung der Kinder und Jugendlichen. Diese Tendenz zur Sachliteratur macht die Kinder- und Jugendbücher aus Amelangs Verlag auch heute noch interessant, da sie vielfältige Gattungstransgressionen und Hybridisierungen aufweisen, wie sie typisch für diese Literatur sind. Sachbücher haben zwar »mehr den Status nichtfiktionaler Literatur«, können sich aber »aller erzähltechnischer Mittel der fiktionalen Literatur bedienen« (Pech 2004, S. 9), was auch aus Amelangs Kinder- und Jugendbüchern für die Bedingungen des Handlungs- und Symbolsystems der Kinder- und Jugendliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich wird. Ihren hohen Ansprüchen genügende buchgestalterische Materialität und die Qualität ihrer Illustrationen sind ebenso wie die typischen Reihenprofile und die Tendenzen der Serialität der Verlagsproduktion bis heute ein Beleg für die Bedeutung dieses Berliner Verlags für die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts – auch in europäischer Perspektive.

Primärliteratur

Abend-Zeitung 15, Nr. 285 (20. November 1821)

Freudenreich, Julius [d. i. Johann Heinrich Meynier] (1826): Hugo's und Lina's Erholungsstunden oder kleine Erzählungen zur Bildung des Herzens und der Sitten für Kinder von vier bis neun Jahren. Berlin: Amelang

Gebauer, August (1827): Vesta oder häuslicher Sinn und häusliches Leben: Zur Bildung des jugendlichen Geistes und Herzens für das Höhere. Berlin: Amelang

Gottschalck, M. W. [d. i. Johann Heinrich Meynier] (1822): Titania oder moralische Feenmärchen für Kinder. Berlin: Amelang

Hesekiel, Friedrich (1833): Erinnerungen an Friedrich Philipp Wilmsen, [...] enthaltend: Darstellung seines Lebens, Mittheilungen aus seinen Briefen, Gedichten, Predigten und geistlichen Reden aller Art, besonders Konfirmations-Reden, einem vollständigen Verzeichniß seiner sämtlichen Schriften. Berlin: Mittler

Intelligenzblatt (1823): Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt Nr. 2 (31. Januar 1823). In: Zeitung für die elegante Welt 23, Anzeigenteil

Parthey, Gustav (1956): Das Haus in der Brüderstraße. Aus dem Leben einer berühmten Berliner Familie. Berlin: Das Neue Berlin

Petiscus, August Heinrich (1821): Der Olymp oder Mythologie der Aegypter, Griechen und Römer. Zum Selbstunterricht für die erwachsene Jugend und angehende Künstler. Berlin: Amelang

Petiscus, August Heinrich (1905): Der Olymp oder Mythologie der Griechen und Römer. Mit einem Anhang: Die nordisch-germanische Götterlehre. Zum Selbstunterricht für die erwachsene Jugend und für höhere Lehranstalten. Neubearbeitung. 21. Aufl. Berlin: Amelang

Rockstroh, Heinrich (1817): Der Thiergarten zu Lilienthal. Ein unterhaltendes naturgeschichtliches Bilder- und Lesebuch für Knaben und Mädchen. Mit 20 ausgemalten Kupfern von Meno Haas. Berlin: Amelang

Schoppe, Amalia (1828): Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha. Nebst noch anderen moralischen und unterhaltenden Erzählungen. Berlin: Amelang

Schoppe, Amalia (1831): Iduna oder Neue belehrende und erheiternde Erzählungen, Märchen und Sagen für Deutschlands gebildete Jugend beiderlei Geschlechts vom 10. bis zum 14. Jahre. Leipzig: Krappe

Schoppe, Amalia (1834): Licht und Schatten oder Bilder und Begebenheiten aus dem Jugendleben. In belehrenden und unterhaltenden moralischen Erzählungen für die Jugend beiderlei Geschlechts von zehn bis vierzehn Jahren. Berlin: Amelang

Selchow, Felix [d. i. Johann Heinrich Meynier] (1828): Europa's Länder und Völker. Ein lehrreiches Unterhaltungsbuch für die gebildete Jugend. 3 Bde. 2. verb. Aufl., Berlin: Amelang

Thomsen, Hargen (Hg.) (2008): Amalia Schoppe. »... das wunderbarste Wesen, so ich je sah«. Eine Schriftstellerin des Biedermeier (1791–1858) in Briefen und Schriften. Bielefeld: Aisthesis

Vollbeding, Johann Christoph (1817): Ariston oder Schilderung menschlicher Geistesgröße und Herzensgüte zur Belebung der Frömmigkeit und Vaterlandsliebe in jugendlichen Herzen. 2. verb. Aufl. Berlin: Amelang

Wilmsen, Friedrich Philipp (1813): Gustav's und Malwina's Bilderschule. Ein belehrendes Buch für Kinder, welche anfangen zu lesen. Berlin: Amelang

- Wilmsen, Friedrich Philipp (1821 a):** Handbuch der Naturgeschichte für die Jugend und ihre Lehrer. 3 Bde. Berlin: Amelang
- Wilmsen, Friedrich Philipp (1821 b):** Kupfer-Sammlung besonders zu F. P. Wilmsens Handbuch der Naturgeschichte für die Jugend und ihre Lehrer: aber auch zu jedem anderen Lehrbuche der Naturgeschichte brauchbar. Berlin: Amelang
- Wilmsen, Friedrich Philipp (1825):** Miranda. Eine auserlesene Sammlung bewundernswürdiger und seltener Ereignisse und Erscheinungen der Kunst, der Natur und des Menschenlebens. Für die Jugend. Berlin: Amelang
- Wilmsen, Friedrich Philipp (1828 a):** Euphrosyne oder Deutsches Lesebuch zur Bildung des Geistes und Herzens für die Schule und das Haus. Berlin: Amelang
- Wilmsen, Friedrich Philipp (1828 b):** Apollonia. Eine Sammlung auserlesener Schilderungen und Erzählungen zur belehrenden Unterhaltung für die wissbegierige Jugend. Berlin: Amelang

Sekundärliteratur

- Brunken, Otto (1998):** Literatur zur sittlich-moralischen Erziehung und Gemütsbildung. In: Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Pech, Klaus-Ulrich (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. 1800 bis 1850. Stuttgart [u.a.] Sp. 285–318
- Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Pech, Klaus-Ulrich (1998a):** Einleitung. In: Dies, (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850. Stuttgart [u. a.] Sp. 1–116
- Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Pech, Klaus-Ulrich (Hg.) (1998 b):** Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850. Stuttgart [u. a.]
- Cortez, Maria Teresa (2006):** Zwischen Gut und Böse – Die Darstellung Brasiliens in der Erzählung »Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha« von Amalie Schoppe. In: Hebbel-Jahrbuch 61, S. 53–71
- Dettmar, Ute / Ewers, Hans-Heino / Liebert, Ute / Ries, Hans (2003):** Kinder- und Jugendbuchverlag. In: Jäger, Georg (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich. 1871–1918. Teil 2. Frankfurt/M., S. 103–163
- Ewers, Hans-Heino (1982):** Einleitung. In: Brüggemann, Theodor / Ewers, Hans-Heino (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800. Stuttgart, Sp. 3–64
- Grenby, Matthew O. (2012):** The child reader. 1700–1840. Cambridge [u. a.]
- Harthaus, Julius R. (1906):** C. F. Amelangs Verlag. Leipzig. 1806–1906. Ein Erinnerungsblatt für unsere Freunde. Leipzig, S. 5–12
- Hobrecker, Karl (1924):** Alte vergessene Kinderbücher. Berlin
- Hurrelmann, Bettina (1998):** Albert Ludwig Grimm: Kindermärchen. In: Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Pech, Klaus-Ulrich (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. 1800 bis 1850. Stuttgart [u. a.], Sp. 821–835
- Knopf, Sabine (1992):** Berliner Kinderbuchverlage des 19. Jahrhunderts. In: Aus dem Antiquariat / Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, H. 17, S. A 55–A 60
- Pech, Klaus-Ulrich (2004):** Produktive Spannungen. Sachliteratur zwischen Bildungserwartungen und Marktbedingungen, Medienkonkurrenz und Freizeitbedürfnissen. In: Josting, Petra / Stenzel, Gudrun (Hg.): »Wieso, weshalb, warum ...« Sachliteratur für Kinder. Weinheim, S. 9–18
- Pohlmann, Carola / Friemel, Berthold (Hg.) (2012):** Rotkäppchen kommt aus Berlin! 200 Jahre »Kinder- und Hausmärchen« in Berlin. Berlin

- Raabe, Paul (1984): Bücherlust und Lesefreuden. Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart
- Schmid, Pia (2018): Bürgerlicher Kindheitsentwurf und Kinderliteratur der Aufklärung. In: Bannasch, Bettina / Matthes, Eva (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. 2. erw. Aufl. Münster [u. a.], S. 17–32
- Schmideler, Sebastian (2012): Verlag Winckelmann & Söhne (1828–1934). In: Franz, Kurt (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-Bl.-Slg., 45. Erg.-Lfg., S. 1–16
- Schmideler, Sebastian (2017): Art. Gustav Nieritz (1795–1876). In: Franz, Kurt (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-Bl.-Slg., 64. Erg.-Lfg., S. 1–23
- Schmideler, Sebastian (2018): Berliner Viechereien. Ein Streifzug durch Zootierbücher aus der Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. In: Planka, Sabine (Hg.): Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche. Würzburg, S. 49–86
- Schmideler, Sebastian (2019): Popularisierungsfänomene in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts. Wissen, Bildung, Formen, Produzenten. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Berlin, S. 39–64 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 113]
- Schneider, Cornelia (1984): Art. Meno Haas. In: Doderer, Klaus (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Ergänzungs- und Registerband. Weinheim [u. a.], S. 254–255
- Stach, Reinhard (1998): Art. Friedrich Philipp Wilmsen. In: Franz, Kurt (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-Bl.-Slg., 5. Erg.-Lfg., S. 1–12
- Strobach, Erich (1978): Der Jugendschriftsteller Johann Heinrich Meynier. In: Sammlung Dr. Strobach. Alte deutsche Kinderbücher. Ausstellungskatalog. Paderborn, S. 13–27
- Vogel, Heiner (1981). Bilderbogen, Papiersoldat, Würfelspiel und Lebensrad. Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten. Leipzig
- Wegehaupt, Heinz (2008): Der Verlag Winckelmann & Söhne. Berlin 1830–1930. Eine Bibliographie. Münster

Kurzvita

Schmideler, Sebastian, Dr., Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Pädagogik und Didaktik im Elementar- und Primarbereich an der Universität Leipzig; Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Wissensvermittlung, Wissenspopularisierung, Bild-Text-Analyse, korpusanalytische Digital Humanities-Verfahren in der historischen Kinderbuchforschung.

Colonising the Play World

Texts, Toys and Colonial Fantasies in German Children's Stories around 1900¹

PATRICIA ANNE SIMPSON

In German children's literature around 1900, the representation of childhood in pseudo-colonial realms participates in a construction of racial identities based on trans-cultural play. Acts of reading and scenes of instruction intersect with material objects to convey a pedagogy of race dominated by learned whiteness. This article asks: How does German children's fiction around 1900 reconfigure national identity as imperial experience? An analysis of a noncanonical though exemplary fictional text about a jungle adventure demonstrates strategies used to include the child in the colonial experience. Imagining this ›play world‹ replicates for the child reader a sense of agency and citizenship through encounters with an indigenous mediator, an impish primate and imaginary landscapes – each represented through the lens of European epistemologies. These tropes produce tension between historical fact and imaginative fiction, working together to map a colonial geography of German identity on to a model transatlantic German childhood. Framed by theories of material objects and toys, and supported by the work of literary scholars and cultural historians, I examine the brief story »Die kleine Urwälderin« [The Little Jungle Girl] from *Auerbachs Deutscher Kinder-Kalender auf das Jahr 1902* [Auerbach's Almanac for German Children, 1902]. In it, the Amazonian setting aspires to historically factual representation, which, however, cedes considerable territory to the realm of fantasy. The projection of a German forest adventure on to a Brazilian geography elides historical truths, such as centuries of the transatlantic slave trade, and instead inserts imperial signifiers into an established syntax of the European child at play. The resulting national ideology of childhood identity in this German-language story imposes colonial order on a reimagined play world.

Supported by the work of theorists of material culture, literary scholars and historians of German colonial culture, this analysis proposes a framework for understanding how the act of reading engenders colonial fantasies of German childhood around 1900. The story »Die kleine Urwälderin« [The Little Jungle Girl] and its illustrations appeared in *Auerbachs Deutscher Kinder-Kalender auf das Jahr 1902* [Auerbach's Almanac for German Children, 1902]. Founded in Berlin, in 1833, by the publisher Dr August Bertold Auerbach, the *Kalender* contained stories, poems, puzzles and illustrations for children; after 1887, Fernau Verlag in Leipzig became the publisher. It was issued annually until 1943 and, after the Second World War, from 1954 to 1966 under the title *Auerbachs Kinder-Kalender* by Hoch Verlag in Düsseldorf. The 1902 edition of the almanac, under the direction of its fourth editor Georg Bötticher (1848–1918), contains a six-page story by

¹ I would like to express my gratitude to the editors, two anonymous readers and Helga Druxes for their insightful comments on previous versions of this article. Bettina Hess, Special Collections

Librarian at the Joseph P. Horner Memorial Library, German Society of Pennsylvania, provided invaluable research assistance.

W. Helmar [Maria Hellemeyer], which is accompanied by two illustrations by the Leipzig artist Max Loose. It narrates a day in the life of the young German protagonist, Anita Villing, who lives on a plantation in the Brazilian ›jungle‹ with her father and the domestic servant, Caschumka. Anita must earn the right to play with her beloved doll, Liesl. While accompanying Anita on a horse ride through the jungle, the doll is attacked by a monkey, which at first responds to Anita's call and accepts a treat of brown sugar. With the intervention of Caschumka, Liesl ›recovers‹ from the attack and is eventually returned to the homeland. The tropes of a forest fairy tale are defamiliarised, transformed into a colonial fantasy that elides historical contexts of latent and manifest colonialism (Zantop 1997, p. 2). Bracketing harsh realities of history, from centuries of African slavery in the Americas to European exploitation of the Amazonia and its resources, the story is a cautionary tale about the consequences suffered by a doll in the wilderness. In this article, I follow textual and material details – the significance of feathers across different cultural contexts, for example – to trace the development and dissemination of an American imaginary that becomes integral to a model of German colonial childhood.

Brazil and the play world

In his study of literature from and about Brazil aimed at young readers and children, Franz Obermeier characterises much of the work as an attempt to process »die soziale Realität des Landes« [the social reality of the country]² (Obermeier 2016, p. 7), though he allows a wide margin for the unspecific scenarios common to fairy tales and children's stories. We can speculate about their authors' intentions to make Brazil palatable for emigration around 1900, following the abolition of slavery in 1888; but a conscious effort to ›whiten‹ the population did certainly prompt Brazilian politicians and diplomats to commit their efforts and resources to recruiting European families. The German settlements thrived in the south of the country (for example, in the state of Rio Grande do Sul) but not in the Brazilian Amazonia, which is the setting of »Die kleine Urwälderin.« Obermeier further observes that travel literature was often rewritten for young readers and sometimes reworked as fiction (ibid., p. 37), and he clarifies the composition of the target audience for Brazilian adventures: »Das gefährliche Abenteuer präsentierende Land bot sich einfach mehr für die Selbstbewährung Jugendlicher oder junger Erwachsener an, als für Reisen von Kindern.« [The country and associated presentation of a dangerous adventure simply appealed more to the self-examination of adolescent or young adult readers than for children's travel.] (ibid., p. 70)

An accurate depiction of ethnography or geography is not made in the »Die kleine Urwälderin« and Obermeier does not consider it in his work. He does treat W. Helmar's *Vom Urwald zur Kultur. Erlebnisse eines Mädchens, 1898* [From the Jungle to Civilisation: Experiences of a Young Girl, 1898], but he does so dismissively, attributing the inadequate understanding of cultural differences in Brazil to the shortcomings of the writer (ibid., p. 132). Speculating on the gender of the author, he does not identify Maria Hellemeyer as the author behind the pseudonym W. Helmar. Indeed, little is known about her life. While she did not achieve critical acclaim or even notice, her work reproduces a paradigm about ethnographic play and practising whiteness that has considerable purchase on the development of European notions of culture and civilisation through colo-

² Unless otherwise specified, all translations are by the author.

nisation, often independent of historical reality. Obermeier notes, for example, that Brazil functions for her as a »Versatzstück einer exotischen Prägung einer Normabweichung« [a set piece for the exotic impression of a deviation from the norm] (ibid.). I do not disagree, but it is the nature of those impressions that interests me. One can infer that Helmar reached her intended audience as her work appears in an almanac for young readers. That the ›exotic impression‹ involves the protection and preservation of white skin and an amalgamation of African and American colonial tropes of the wilderness compels me to consider the young jungle girl of the story's title as a coloniser of the play world.

The polyvalent German term *Spielwelt* [play world] encompasses German material, literary and pedagogical cultures in its construction as a real and imaginary space in transatlantic modernity. »Die kleine Urwälderin« demonstrates the ways that reading, through the mingling of fact and fiction, expands an imaginative geography by using the trope of worlding (Tautz 2018, pp. 16–17). While *Spielwelt* can define not only the actual spaces of children's play activities but also the imaginative terrain, it more conventionally denotes the former. When ethnographer and historian Ingeborg Weber-Kellermann calls attention to the variation in the meaning of the word *Kinderzimmer* in the nineteenth century, for example, she describes the transformation from a *Schlafräum* [bedroom; literally, sleeping space] to a *Spielwelt* [play world] (Weber-Kellermann 1991, p. 25). Although often used more connotatively, the term signifies a physical, literal space.

My focus includes imaginative play *with* the world. An example from a German-American toy manufacturer illustrates this point. In advertising copy from the A. Schoenhut anniversary catalogue of 1912, the play world begins to comprise interactions among mimetic play, material objects and a sense of children's citizenship. Play becomes performative. Marking the fortieth celebration of the immigrant Albert Schoenhut's prosperous US American venture, the authors of the catalogue, his six sons, celebrate the »German hereditary instinct of toy making« and their American ingenuity and business acumen (Schoenhut et al. 1912, pp. 5–6). Further, their description of the toy-making enterprise evokes the ideology of colonisation. They write: »It is our hope that the past is but a prophecy of the future and that Schoenhut Toys and Dolls – and all American-made play products – will be an increasing element in peopling the American Children's play world.« (Ibid., p. 24)

The assumption of the play world as an uninhabited space in need of a population intersects with colonising discourses about, among other regions, the American ›wilderness.‹ The rhetoric of »peopling [...] the play world« thus connects the material culture of manufacturing to the verisimilitude engendered through emulative play. Further, the assertion of genealogical relationships between German and American toy production connects the ›old‹ and ›new‹ worlds in a way that not only reproduces the image of the human likeness in a doll but also models imperial identity for the reading child. In particular, the materiality of the doll accrues significance. It exemplifies the »social life of things,« to borrow from Arjun Appadurai's notion that objects circulate in »different regimes of value« (Appadurai 1986, p. 4). The doll Liesl's circular path from Europe to South America and back to Europe posits a fantasy of racial reconciliation that underwrites the formation of the protagonist Anita's colonial subjectivity.

In exemplary stories of European childhood on other continents, or other continents viewed through the lens of German-speaking Europe, the possibility of empire exemplifies what Courtney Weikle-Mills defines as an ›imaginary citizenship‹ of young adult readers. The story under consideration here instructs a particular brand for the German-speaking child, the privileges and priorities of which are corroborated by acts of play

with material objects. Weikle-Mills asserts a »profound notion that children can ratify national narratives« (Weikle-Mills 2013, p. 1); toys, too, testify to the truth of national narratives, while disrupting, varying, or even subverting them. The textual positing of imaginary citizenship, for which the national story functions as its proof, is countered by the introduction of toys, the transnational experience of which transcends the national. While her work focusses on Anglo-American literary and pedagogical production prior to 1900, Weikle-Mills' concept of imaginary citizenship of children resonates with the concept of national to imperial citizenship predicated on whiteness.

German-language adventure stories about play around 1900 unfold with the nation-state as a recent phenomenon and German colonisation of Africa a contemporary reality. Following its unification in 1871, Germany enhanced its national narrative with colonial ambitions. The Congress of Berlin (1884–1886) effectively carved up the remaining territory of Africa not yet colonised by other European powers. Germany established four colonies in Africa (Togoland, Cameroon, German South West Africa and German East Africa), encompassing approximately 1 million square miles (or 2.6 million square kilometres) and 12 million inhabitants (Wildenthal 2001, pp. 1–2). Germany also acquired a series of islands in the Pacific (1884–1914) and established a colony in Tsingtao, China (1891–1914). However, as historian David Ciarlo cogently observes, the majority of Germans evinced little interest in the colonies: »Despite a brief surge of interest (buoyed largely by the press), the German public seemed, at least to the die-hard colonial ›enthusiasts,‹ to largely ignore Germany's colonies.« (Ciarlo 2011, p. 4)

At the same time, Germans abroad in North and South America identified with the imperial desires of the homeland, defining themselves as colonists and pioneers (Simpson, 2019). As I argue, based on a reading of the »Die kleine Urwälderin,« the colonial adventure for the German child abroad becomes accessible through the act of reading and play.³ The construction of racial identity, of German whiteness in a new ›homeland‹ abroad, generates a narrative about work, play and global identity. With attention to Germans outside Germany, such as the fictional Anita and her father, that identity acquires an ›imperial passport,‹ despite Germany's modest colonial possessions at the turn of the twentieth century. Details about migratory feathers, signifiers of the colonial experience, trace the inscription of an American imaginary that becomes integral to the transnational portrayal of German childhood.

Hybrid play

Texts about toys are an example of intentional instruction with reference to the interaction with objects and caregivers. Dolls, as simulacra of the human, necessitate a specifically European implementation of toys in compensatory and vicariously consumed domestic and colonial landscapes in order to regulate ownership. In »Die kleine Urwälderin,« the reader accompanies the occasionally petulant protagonist on her adventures in the primal jungle of Brazil. Helmar depicts a distant land with an exoticised version of the classical German fairy-tale forest. The jungle is described as »wunderbar schön und seltsam,« [wonderfully beautiful and strange], then immediately compared to a *Feengarten* [fairy garden] (Helmar 1902 a, p. 69), which creates a tone of ambivalence. Yet the project of cultivating the land corresponds with the civilising task of parenting the child.

³ Generally, the positive tone of adventure and descriptions of exploration shifts radically after the

Herero Wars, 1904–1908, which is now recognised as the Herero and Nama genocide.

The descriptive passages invoke a compelling though challenging life on a *hacienda* run by Anita's father. The use of the word *hacienda* [Portuguese, *fazenda*] collapses the difference between Spanish and Portuguese, homogenising any linguistic or historical accuracy, but is nonetheless helpfully glossed: »So nennt man dort ein Gut.« [That is what an estate is called there.] (ibid., p. 70) Jeff Bowersox calls attention to such disregard for accuracy and describes the »confusion of colonial markers« (Bowersox 2013, p. 124) endemic to colonial literature aimed at a youth audience. Yet in this instance, the lapse remains puzzling. Despite the dominant image of South America as colonised by Spain, sufficient sources in German that targeted candidates for migration to Portuguese-speaking Brazil were available.

To consult another source: Georg Anton (Ritter) von Schäffer, a major in the Brazilian Honour Guard, as well as an adventurer, entrepreneur and author, published a recruitment tract, in 1824, to attract Germans to Brazil. *Brasilien als unabhängiges Reich in historischer, mercantilischer und politischer Beziehung* [Brazil as an Independent Empire in a Historical, Mercantile and Political Context] recounts the working relationships in a plantation economy, using the Portuguese word *fazenda* [adapted to German orthography as *Facendas*] (von Schäffer 1824, pp. 304–306). Von Schäffer's audience, however, comprised adult readers; his purpose was to portray an attractive – politically, economically, and topographically – hospitable alternative to overcrowding and underemployment in Europe. While the publication of this tract supersedes the German colonial period, its inaccuracies and homogenisations of lands ›over there‹ reveal a voracious colonial imaginary in the absence of actual German colonies in South America. The story of Caschumka and her ward, however, speaks the language of empire.

Fantasy landscapes inhabited by characters of colour populate adult and children's literature alike. German authors of popular novels, Karl May foremost among them, created fantasy worlds about faraway places that had little basis in historical reality. They reveal more about the reading appetites of German-language Europeans at the time than about contemporary African or American realities. The truth is not portrayed, but imagined, and history recast and projected on to the page and the canvas of a national imaginary. These imaginative revisions of factual information apply as well to authors of children's literature. In the introduction to his game-changing book, H. Glenn Penny writes, »By 1900, Germany's leading ethnographic museums had descended into chaos. A wild array of artefacts from all over the world pushed these museums well beyond their material limits.« (Penny 2002, p. 1) He enumerates a seemingly random list of collected and displayed material objects indicative of cultures and peoples both local and far-flung, among them Polynesian canoes, Inuit clothing and Benin bronzes. With empirical methodologies to tame the relentless collecting, Germany's consumption of the cosmopolitan resists the descent into chaos through precisely the pedagogical epistemology at work in the narrative. The unfamiliar is rendered familiar, even in the realm of fantasy. In this way, an imperial identity is enabled by the colonial project.

Whiteness in the Global South

Just as toys were gendered and racialised, so, too, were stories about toys. In Bowersox's analysis of colonial games, he writes that »girls were not actively encouraged to engage in colonial play in the same way as boys« (Bowersox 2013, p. 49). In this story, however, the young European, through the assistance and guidance of indigenous and subordinate cognition, experiences the jungle as well as the domesticating miming of

mothering her favourite doll. Early on we learn that Anita's mother, Frau Villinger, is deceased. Caschumka, a mixed-race household servant, plays the role of mother surrogate. Bowersox, in discussing entertainment literature, further observes that »[m]edia aimed at girls, by contrast, turned the colonial world into something much less adventurous and disorderly« (ibid., p. 132). In this story, the spaces of the colonial imaginary retain a vague sense of adventure and risk but accommodate the ›European‹ and the ›Brazilian.‹ Paternal authority, once textually established, recedes from the story, except to oversee Anita's regimen of book learning.

This story, however concise, elaborates on the surfaces of skin and skin tone in revealing and disturbing ways. Though not a colonial experience per se, the mapping of maternal knowledge on to a Brazilian forest reiterates the process of constructing whiteness and appropriating ›native‹ knowledge. The author emphasises the trials and realities imposed by the Global South, »Weit von hier, jenseits des großen Weltmeeres« [Far from here, beyond the great ocean] (Helmar 1902 a, p. 69), on the surfaces of European bodies. The body of water, the Atlantic, dominates the concept of a European world and worldview. The geography of the watery world builds the boundary for the play world. In this hybrid space, white skin is at risk. The narrator creates a comparative framework to normalise exotic contrasts: »Es sah ganz seltsam aus, wenn das weiße Kind zwischen all den braunen und schwarzen Gestalten der Dienerschaft umherlief« [It was completely strange to see the white child running among all the brown and black figures of the servants.] (ibid.) The narrator introduces Caschumka, »eine bronzefarbene herzensgute Dienerin« [a bronze-coloured, good-hearted servant] (ibid., p. 70), as mother surrogate, after accounting for the presence of Anita and her father, the only German emigrants in the Brazilian forest. Here again, the narrative embeds the relationship between Caschumka and Anita in a familiar and quasi-familial setting; in doing so, the historical reality of slavery and the fact that German Brazilians owned slaves are elided (Cassidy 2015, p. 28). Caschumka's provenance remains ambiguous in the story, which repeatedly foregrounds her local knowledge.

Tension emerges due to the contrast between the verbal description of her »bronze« skin and the black and white of the illustrations, homogenising the range of racial signification and their histories in Brazil. The myth of German moral superiority, in which the violence and brutality of other European powers is contrasted with the good, albeit less powerful Germans, was widespread in contemporary literature for young readers. The inciting incident occurs when Anita has a childlike lapse in obedience: She refuses the ministrations of Caschumka and throws a tantrum to resist the daily application of an oily substance that functions as an insect repellent. This occurs after Caschumka pulls back the mosquito netting from Anita's bed. The »rote Masse« [red mass] (Helmar 1902 a, p. 70) of the repellent is a reasonable precaution with which the child must comply. The narrative invests considerable energy in the protection of white skin. Caschumka later rewards compliant and industrious behaviour with access to Anita's precious doll, the favoured object of play.

Curious is the interplay between the representations of Anita and the exclusively verbal description of the doll, especially when examined in the context of the visual images. In Fig. 1, we see the sharp contrast between Caschumka, whose feet seem to continue the lines of the animal skin rug, and Anita, whose body is presented in contiguity to the unlined bed sheet. The upper frame of the illustration alludes to tiger stripes – there are no tigers in Brazil – which underscores the confla-



Fig. 1
»Die kleine
Urwälderin« by
W. Helmar. Illustration by Max
Loose. From
Auerbachs
Deutscher Kinder-
Kalender auf das
Jahr 1902, p. 69

tion of South American and African signifiers. This associative visual logic underscores the affinity between animal and human skins.

In describing the unillustrated doll, Helmar writes: »Es hatte einen weißen Porzellan-kopf mit roten Backen und Lippen und blauen Augen und porzellanene gelbe Locken. Seine Arme und Beine, Hände und Füße waren aus weißem Leder gefertigt« [It had a white porcelain head with red cheeks and lips and blue eyes and porcelain yellow curls. Its arms and legs, hands and feet were made of white leather.] (Ibid., p. 70) The materiality of the doll is significant. Leather was used in doll production. Historian David Hamlin, in discussing the centre of German doll production, Sonneberg, notes the variety of the products: »They varied in size, material, hairstyles, clothing, and so on. Critically, they had a variety of subcomponents, such as porcelain or wax heads, glass eyes, wooden appendages, textile clothes, mohair or felt hair.« (Hamlin 2007, p. 90) The author Helmar, however, does not create the doll from reality alone. This colonial fantasy brings together the materiality of toy production, destructive encounters in the jungle and the help of indigenous skills and resources. Around 1900, the upper arms of dolls were usually made of leather and stitched to porcelain forearms. The multiple textures attest to the individual doll's hybridity prior to the jungle adventure, but the story demonstrates a further hybridising of European and indigenous resources. The doll, made precious through European origins, must be rationed, along with the leisure to play.

The life of a European child in the wilderness of Brazil makes many demands on the young protagonist; Anita bears a double burden commensurate with her dual ›citizenship.« She must be an industrious learner about survival: »Was man so in der Wildnis braucht, das ist Reiten und Schießen, Fallen stellen, Schwimmen und Turnen, und dann mußte sie geduldig beim Vater sitzen und Schreiben, Lesen und später Rechnen lernen« [What you need to know in the wilderness, that is riding and shooting, setting traps, swimming and doing gymnastic exercises, and then she had to sit patiently at her father's side and learn writing, reading and later arithmetic.] (Helmar 1902a, p. 71) In short, an imperial pedagogy: As Anita learns to live and play her part as a German child of the jungle, she inherits an investment in its domination and cultivation. Under the tutelage of Caschumka, she makes progress with some predictable childish resistance. Aside from the brief mention of the daughter's duty to learn European skills at the behest of her father, the patriarchal presence makes scant impression in the narrative. The dyad of indigenous cognition, represented by Caschumka and the pluck of her ward, proves sufficiently capable of generating an autonomous adventure story that blends associations of the wilderness of Africa and the Americas.

In this edition of the almanac, the stories, poems, puzzles and illustrations cover a wide range of natural and supernatural landscapes, from giant mushrooms and undersea adventures to more sobering stories of mining coal and a grandfather's narration of his war stories. Helmar contributed another story about a misbehaving child, »Die Giraffe« [The Giraffe]. In this *Märchen* (fairy tale), little Else spits at her nanny and her mother when called home from play. Her fate: An earth spirit appears and transforms her into a giraffe. Else's mother dies of despair, and the giraffe ends up in a cage, displayed in a zoo (Helmar 1902b, pp. 138–140). Wild animals populate her two stories to different ends. In »Die kleine Urwälderin,« Caschumka mediates between the child and the wilderness, embodied in an attacking monkey. Loose depicts the moment of kinship with the monkey, presumably after it has been given some sugar as a treat, in his illustration (see Fig. 2). For the protagonist, the absence of any European peers makes mimetic play impossible – and Else would not have been a paragon of good behaviour in any case.



Fig. 2
 »Die kleine
 Urwälderin«
 by W. Helmar.
 Illustration by
 Max Loose. From
 Auerbachs
 Deutscher Kinder-
 Kalender auf das
 Jahr 1902, p. 72



Fig. 3
 Newspaper advertisement from
 Deutscher Pionier
 am Río de la Plata,
 Vol 2, No. 143,
 30.11.1879, p. 2

Anita has no other children in her world, so her actions conform to the environment of the jungle. She has never seen »wie europäische Kinder ihre Puppen spazieren führen« [how European children take their dolls out for a walk], so instead she slings it over her shoulder »wie man ein Gewehr trägt« [as one would carry a weapon] (Helmar 1902 a, p. 71), although she manages to tuck the doll's feet into a belt to accommodate the toy while riding a horse. Helmar calls attention to the absence of European playthings, which were, however, available in some South American cities. In the newspaper *Deutscher Pionier am Río de la Plata*, advertisements for dolls and toys broadcast the import with aplomb (see Fig. 3). For example, in 1879, J. H. Pehling's toy store in Buenos Aires announces: »Alles was in diesem Fache bis jetzt erfunden ist beziehe ich direct aus Europa.« [Everything that has until now been invented in this field I acquire directly from Europe.] (*Deutscher Pionier am Río de la Plata* 1879, p. 2)

It is important to note that the advertising copy lists baby carriages, rocking horses, complete kitchen sets, all types of games and so much more; the complete inventory of which cannot be listed due to space constrictions here. The little jungle girl's story, driven by the tension between survival and the quotidian, as represented by the need for skin protection and incorporating wilderness skills into everyday existence, must eschew the further acquisition of European toys and treasure the object from a distant homeland. The story does not aspire to represent the experience of the colonial child with any realism; rather, the details mobilise the South American imaginary with sufficient basis in a European epistemology to make the distant locale a part of the German play world. Moreover, the distance between urban consumerism and the postulated ›jungle‹ of the displaced German child is precisely placed in order to be overcome. Anita naturally and unselfconsciously practises her jungle skills. Clearly, the requisite baby carriage, a toy transport popular at the time, was not in Anita's possession or Caschumka's toolkit nor would such a contrivance have navigated the jungle well. Anita's play opens up multi-directional ways to model and to mime behaviour and optics between Germany and a fictional Brazil. The narrative description of the natural environment suggests correspondences between play and reality, and skin and porcelain. The omniscient narrator describes orchids: »Es sind dies sonderbare Blumen, die aussehen wie Spielzeug.« [These are peculiar plants that look like toys.] (Helmar 1902a, p. 71) The natural world becomes in itself and through simile a plaything, the jungle a play world.

By the 1890s, German manufacturers engaged in the widespread production of dolls with porcelain or biscuit porcelain heads and cloth or leather bodies; especially important were the two manufacturers Simon & Halbig and Kämmer & Reinhardt, located in Sonneberg, Thuringia. Yet at the time, these dolls would have had mohair or some

hair-like substitute, not the porcelain locks the narrator describes, if they were among the more popular character dolls. The unusual use of the adjective, *porzellanen* suggests that the author is describing the quality of the hair, not the actual substance. The material and metaphor engage in an unstable and transferable relationship. Metonymically, the doll's composition and complexion are constructed. In his 1928 review of Karl Gröber's, *Children's Toys of Bygone Days*, Walter Benjamin drew a compelling comparison between literary textuality and a toy's materiality. In his discussion of the materials toys are made of, Benjamin writes: »The alabaster bosom that seventeenth-century poets celebrated in their poems was to be found only in dolls, whose fragility often cost them their existence.« (Benjamin 1999, p. 115) That fragility and whiteness are integral to the story's resolution.

The doll is able to emit a sound, again, not an uncommon trait in contemporary toy manufacturing. Helmar describes the sound early in the story. On the jungle ride, Anita makes a calling noise to attract a small monkey. When it appears, it too makes sounds, which are described in terms of a European epistemological framework: »In Europa hört sich das Piepen ganz junger Spatzen fast ebenso an.« [In Europe, the peeps of very young finches sound almost the same.] (Helmar 1902 a, p. 73) The frame of reference needs constant comparing and contrasting to keep the inventory of European and Brazilian habitats from aligning. Significant here is the initially congenial relationship between Anita and the monkey, with the sounds functioning as communication between the species. Beginning in 1824, the trope of a monkey falling in love with a human circulated in various media across Europe (Obermeier 2016, pp. 70–72), disseminating a sentimental trope of communication between monkeys and humans. In this Amazonian story directed at children, there is a hint at the possibility of cohabiting species. Anita gives the monkey some brown sugar, not white, which the narrator glosses as European (Helmar 1902 a, p. 73). However, ultimately the experience of this young protagonist has an impact on the homeland because the monkey attacks, Caschumka comes to the rescue, and Anita's doll is sent ›home.‹ »Die kleine Urwälderin« is a story about the remigration of the doll and the ability of material objects to acquire historical agency; demonstrating in this instance that »objects are active agents in history« (Auslander 2005, p. 1017). The toy, the doll Liesl, broken in the jungle and repaired by an indigenous household servant, embodies the materiality of European production, with prosthetics from the tropical forest that incorporate the colonial experience of the child into a return to the homeland.

Material mobility

This story, with its occasional Pygmalion moments, relies on the transference between a young subject and both animate and inanimate objects. Once it consumed a proffered treat of sugar, the monkey searches for more and spots Liesl; it attacks the precious object and rips off an arm: »Eilig sprang es auf einen Baum und zerbiß und zerriß den Arm, daß die Zeug- und Lederstücke nur so herumflogen.« [Quickly it sprang on to a tree and bit and tore the arm so that pieces of clothing and leather were just flying around.] (Helmar 1902 a, p. 73) Incensed by the attack, Anita, in a fit of pique, wants her guardian to shoot the monkey, but Caschumka uses reason to dissuade her from the prospect of killing the animal. Caschumka prevails; she describes the monkey as an »unvernünftiges Tier« [irrational animal] (ibid., p. 74) and convinces Anita by admonishing her about being human: »Aber Du bist ein Mensch und darfst nicht böse handeln.« [But you are a human being and may not behave badly.] (ibid.) The domestic servant and mother sur-

rogate repairs Liesl with whatever material she has at local disposal; the repair includes bird feathers.

The mother surrogate, Caschumka, plays a pivotal role in the remigration narrative – all the while her homeland and path from Africa to Brazil via the Atlantic slave trade are not mentioned, although they are necessary prerequisites for the moral of the story. Moreover, the early modern European integration of Brazilian featherwork for ocular pleasure and display, as generally seen in *Kunstkammer* [cabinets of arts and curios], for example, or for costume or decoration, fully obscures the network of indigenous signification. Mostly associated in Europe with the coastal Brazilian Tupi, featherwork, though traded throughout the colonial economies, was embedded in Amerindian cosmologies. Additionally, Helmar's narrative works both with and against Loose's illustrations to homogenise any distinction between Amerindian cognition and an African slave's artisanal doll repair. Though the craft is indigenous to South America, the labour supplied is represented as that of African ancestry. The amalgamated doll is the product, uncannily, of an amalgamated history that is ultimately the privilege of power and dominance. In her essay on Brazilian featherwork, Mariana Françaço writes: »A central element in the early modern *Kunstkammer*, feathers and featherwork arrived in European collections first and foremost as global networks of commerce and politics.« (Françaço 2016, p. 121) Caschumka intentionally refrains from plucking the colourful feathers directly from the bird skin while repairing the beloved porcelain-faced doll. In the story, the domestic servant finds the feathers decorative and leaves them for flourish. Though the conclusion leaves open Anita's remigration, the story ends with the doll returning to Germany with its bird skin and feathers, remnants of its jungle adventure. The featherwork invokes an optics of decorative natural materials, which were traded directly between indigenous peoples of Brazil and Europeans dating back to the mid-sixteenth century, according to Françaço (Françaço 2016, p. 113). Further, Françaço traces the European association of Amerindians with featherwork back to the early modern period. This visual stereotype, albeit diluted, and lacking in any granular detail, nonetheless populates the story of the hybrid doll.

The European child Anita learns to control the irrational impulses she experiences in the jungle from her bronze-skinned guardian and protector, a native informant, who is also invested with the balance of reason and surrogate parental power to instruct (Fiorentino 1989, p. 404). The colour of skin also figures into the European construction of Native Americans, as seen in the press coverage of the Wild West shows with abundant associations between »noble savages« and »impressive red-brick faces« (ibid.). Like the depiction of Caschumka in the story, these descriptions of colour purport to be adulatory. Her skin tone is a repository of the necessary pedagogy for instructing young whiteness. Unlike the message conveyed by the popular mainstream periodical for boys, *Der gute Kamerad*, in which the dangers of the Brazilian jungle around 1900 are depicted (Bowersox 2013, p. 136), this story relies on a mother surrogate to achieve the accommodation of a transnational German childhood. Caschumka combines local knowledge, which the narrative describes as indigenous cognition, with common sense and enlightened guardianship. Though the use of local material does not rise to the level of Tupi featherwork, Caschumka's bird-skin-and-feather repair of Liesl's torn and bitten doll body creates a hybrid toy that displays the colours of subaltern artisanship, which sutures the feathery signifiers of the tropics along the porcelain purity of the European lineage: »So ist Liesl später auch mit einem Vogelfederarm nach Deutschland gekommen.« [This is how Liesl later came to Germany with a bird feather arm.] (Helmar 1902a, p. 74) The

feathers become colonial signifiers for the Brazilian jungle adventure; they are mobile, migratory agents of a colonial fantasy. These lessons and the material objects, mangled and repaired, transmit the pedagogy of colonial play that nurtures imperial, imaginary citizenship in a way that communicates through comparisons to European audiences. The projection of a facile hybridity on to the material object, the doll, relieves colonial anxiety. At the beginning of the play session, Anita, under Caschumka's watchful eye, accessorises the doll. Liesl is equipped with a lasso (*ibid.*, p. 71), for example. And Anita adorns the doll: She creates a beautiful necklace from the »schönsten, zierlichsten Vogel-federn« [loveliest, most delicate bird feathers] (*ibid.*). The material doll embodies a transnational, transcontinental childhood, prepared to rustle cattle while wearing a necklace composed from nature's debris. Liesl's return to the homeland, with the colonial markers of the Brazilian jungle, signifies a creolisation of her identity.

Conclusion

This story and its interaction with imagery succeeds neither in enhancing play nor modelling European childhood as such, but rather in infusing the reading experience itself with the danger directed at the object and recovery enabled by a skilled domestic servant. With native feathers and hands mending the doll's wounds inflicted by the teeth of the wild jungle denizen, the hybrid South American-European doll teaches the German-speaking reader how to play; effectively ordering the world with bird skin and a hint of feathery colour in the unruly space of the American imaginary. The texts, toys and contexts of a colonial experience, created in the crucible of reading, present the pieces to a pedagogical puzzle that practises cognitive play skills and applies them to the construction of racialised identities. The ›imaginary citizens‹ of the German-speaking play world, such as Anita Villinger and her doll Liesl, evolve with and respond to the existence of real German colonies and the fantasies those inspired.

Primary Literature

- Bötticher, Georg (ed.) (1902): Auerbachs Deutscher Kinder-Kalender auf das Jahr 1902. Eine Festgabe für Knaben und Mädchen jeden Alters. Leipzig: L. Fernau
- Helmar, W. (Auth.) / Loose, Max (Illus.) (1902 a): Die kleine Urwälderin. In: Auerbachs Deutscher Kinder-Kalender auf das Jahr 1902. Leipzig: L. Fernau, pp. 69–74
- Helmar, W. (Auth.) / Lothar-Müller, Paul (Illus.) (1902 b): Die Giraffe. In: Auerbachs Deutscher Kinder-Kalender auf das Jahr 1902. Leipzig: L. Fernau, pp. 138–140
- Schäffer, Georg Anton (Ritter) von (1824): Brasilien als unabhängiges Reich in historischer, mercantilischer und politischer Beziehung. Altona: J. F. Hammerich
- Schoenhut, Harry E. et al. (1912): Forty Years of Toy Making, 1872–1912. Philadelphia: A. Schoenhut Company

Secondary Literature

- Anon. Grosses Spielwaaren-Geschäft von J.H. Pehling [newspaper advertisement]. In: Deutscher Pionier am Río de la Plata, Vol 2, No. 143, 30.11.1879, p. 2
- Appadurai, Arjun (1986): Introduction: Commodities and the Politics of Value. In: Appadurai, Arjun (ed.): The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge, MA, pp. 3–63

- Auslander, Leora (2005): Beyond Words. In: *American Historical Review*, Vol. 110, No. 4, pp. 1015–1045
- Benjamin, Walter (1999): The Cultural History of Toys. Transl. Rodney Livingstone. In: *Selected Writings*, Vol. 2: Part I: 1927–1934. Cambridge, MA, pp. 115–16 [Originally published in German in the *Frankfurter Zeitung*, May 1928]
- Bowersox, Jeff (2013): *Raising Germans in the Age of Empire: Youth and Colonial Culture, 1871–1914*. Oxford
- Cassidy, Eugene S. (2015): »Germanness, Civilization, and Slavery: Southern Brazil as German Colonial Space« PhD dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, MI
- Ciarlo, David (2011): *Advertising Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany*. Cambridge, MA and London
- Fiorentino, Daniele (1989): Those Red-Brick Faces: European Press Reactions to the Indians of Buffalo Bill's Wild West Shows. In: Feest, Christian F. (ed.): *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*, pp. 403–414
- Françoço, Mariana (2016): Beyond the *Kunstkammer*: Brazilian Featherwork in Early Modern Europe. In: Gerritsen, Anne/Riello, Giorgio (eds.): *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. London and New York, pp. 105–127
- Hamlin, David (2007): *Work and Play: The Production and Consumption of Toys in Germany, 1870–1914*. Ann Arbor, MI
- Obermeier, Franz (2016): Brasilien »für die Jugend und das Volk« Kinder- und Jugendliteratur aus und über Brasilien vom 18. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts https://www.academia.edu/28756263/Brasilien_f%C3%BCr_die_Jugend_und_das_VolkKinderund_Jugendliteratur_aus_und_%C3%BCber_Brasilien_vom_18._Jahrhundert_bis_in_die_Mitte_des_20._Jahrhunderts [Accessed 20.08.2019]
- Penny, H. Glenn (2002): *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill and London
- Simpson, Patricia Anne (2019): »Competing Colonialisms: Tropes of German Worlding« Lecture presented at the University of Illinois, Chicago. 24 April 2019
- Tautz, Birgit (2018): *Translating the World: Toward a New History of German Literature Around 1800*. University Park, PA
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1991): *Die Kinderstube*. Frankfurt
- Weikle-Mills, Courtney (2013): *Imaginary Citizens: Child Readers and the Limits of American Independence, 1640–1868*. Baltimore
- Wildenthal, Lora (2001): *German Women for Empire, 1884–1945*. Durham and London
- Zantop, Susanne (1997): *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*. Durham and London

Biographical Note

Patricia Anne Simpson, PhD, Professor of German, Department of Modern Languages & Literatures, University of Nebraska-Lincoln. She is the recipient of funding from the US Department of Education, Fulbright, DAAD and the German Historical Institute. Areas of research: German philosophy and literature of the eighteenth century, cultural theory and gender studies.

Doing Age

Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung

JULIA BENNER | ANIKA ULLMANN

Doing Age

On the Relevance of Age Studies for Children's Literature Studies

The act of addressing a literary message to children is often regarded as the genesis of children's literature. Consequently, age concepts play a role in how children's literature criticism constructs the recipients of this specific literary communication and assesses its literary messages. Additionally, age constructions shape the characterisation of literary characters and narrative structures of children's literature. Therefore, this article posits that findings of Age Studies and Childhood Studies should be integrated into children's literature theory.

Recognising the importance of age for the analysis of children's literature demands an understanding of age as an identity category (comparable to the categories of race, class and gender). In the vein of Judith Butler's discussion of gender, this article claims that age identity is a form of performativity, which naturalises concepts of age via the repetition of age acts. Correspondingly, children must perform their childhood and make themselves intelligible as children. Children's literature, in this conceptualisation, is at the forefront as a repository for and discursive producer of socially and culturally sanctioned ways ›to do‹ childhood (and other age roles). The act of buying or reading a children's book can be defined as a way of ›doing‹ young age. Reading children's literature thus makes the child intelligible as child.

Wer sich mit Kinderliteratur¹ aus wissenschaftlicher Perspektive befasst, kommt nicht umhin, über *age*² nachzudenken. *Age* spielt in seinen vielen Formen und Facetten im gesamten System Kinderliteratur eine entscheidende Rolle. In *Fundamental Concepts of Children's Literature Research* beschreibt Hans-Heino Ewers den Beginn der Kinderliteratur als den Moment, in dem Kinder als die Adressaten eines Textes benannt werden (vgl. Ewers 2009, S. 10). Perry Nodelman geht in seinem Buch *The Hidden Adult* der Frage nach, warum Texte an Kinder adressiert werden und rückt Konstruktionen von Kindern als besonderer, literarischer Nachrichten bedürftig in den Fokus:

Children's literature as people now identify it exists only and always when adults believe that children need something special in what they read that child readers cannot provide for themselves and that adults must therefore provide for them. (Nodelman 2008, S. 248)

1 Der Beitrag konzentriert sich auf Kinderliteratur und Kindheit, ähnliche Beobachtungen ließen sich aber auch für Jugendliteratur und Jugend machen.

2 Die zentralen Begriffe der hier diskutierten Theoriefelder entstammen englischsprachigen

Wissenschaftsdiskursen. Um Bedeutungsverschiebungen durch Begriffsübersetzungen zu vermeiden, verwenden wir für *age*, *sex* und *gender* sowie die im Beitrag aufgeführten Dimensionen von *age* die englischsprachigen Begriffe.

Altersdiskurse bilden grundlegende Bestandteile der Konstruktion von Kindern als TeilnehmerInnen literarischer Kommunikation und sind zentraler Faktor bei der Kritik und Besprechung literarischer Botschaften. In historischer Perspektive lässt sich dies zum Beispiel bei Charlotte Bühlers Lesealtertheorie (1922) und den Studien zum *guten Jugendbuch* in der Tradition Heinrich Wolgasts beobachten. *Age* ist als Differenzkategorie (als ein *jünger* und weil *jünger* daher *anders*) in Abgrenzung zu erwachsenliterarischen Botschaften gattungskonstituierend (zu Alter in Erwachsenenliteratur vgl. Vedder 2018; Vedder/Willer 2012).

Auch in der Produktion und Rezeption ebenso wie der Vermarktung und Distribution von Kindermedien, die oftmals eine entsprechende Empfehlung aufweisen, spielt *age* eine signifikante Rolle. Zudem werden in den Texten³ selbst oftmals Alterskonflikte, Alterszuschreibungen und als altersspezifisch dargestellte Probleme verhandelt. So missbilligen Kinderfiguren von Pippi Langstrumpf bis Harry Potter etwa die Bevormundung der erwachsenen Autoritäten und die Einengung in einen pädagogischen Schutzraum.⁴

Die Allgegenwärtigkeit des Themas *age* in Kinderliteratur macht es notwendig, sich näher mit entsprechenden Theorien und Positionierungen auseinanderzusetzen. Sowie Childhood Studies als auch Age Studies untersuchen die Hervorbringung von Altersstereotypen und die kulturellen Bedeutungen von *age*. Beide Forschungsbereiche sind interdisziplinär ausgelegt und beziehen dementsprechend Erkenntnisse vieler benachbarter Forschungen mit ein; eine gegenseitige Rezeption findet bis dato jedoch kaum statt. Während die Childhood Studies sich – wie die Bezeichnung verdeutlicht – vornehmlich mit Konstruktionen und sozialen Positionierungen von Kindern befassen, forschen die Age Studies in der Hauptsache zu *old age*. Daraus resultierend weisen Childhood Studies große Überschneidungsbereiche mit der Entwicklungspsychologie und Pädagogik auf, während die Age Studies viele Ansätze und Ansichten der Gerontologie teilen. In mehrfacher Hinsicht stellt die Auseinandersetzung mit Kindheit damit einen blinden Fleck der Age Studies dar. Nachvollziehbarerweise haben für die Kinderliteraturwissenschaft bislang die Childhood Studies eine deutlich größere Rolle gespielt als die Age Studies. Vermehrt werden die Age Studies jedoch auch in der internationalen Kinderliteraturwissenschaft rezipiert (vgl. Joosen 2018). Ein Grund für diese eher langsame Annäherung kann in den ausgemachten Machtzentren der jeweiligen Disziplinen verortet werden. In der Kinderliteraturwissenschaft ist meist der Erwachsene die gesellschaftlich als Norm gesetzte Subjektposition, der Telos adoleszenter Entwicklung, und das Kind das *mangelbehaftete Andere*. Demgegenüber haben die Age Studies bis unlängst vornehmlich untersucht, wie unsere Gesellschaft das alte Subjekt dominant als defizitär wahrnimmt, während der Jugend die Machtposition zugesprochen wird.

Der folgende Überblicksartikel erarbeitet und diskutiert, wie Alterstheorien und die in den Age Studies sowie Childhood Studies gewonnenen Erkenntnisse von der Kinderliteraturforschung aufgegriffen und für sie genutzt werden können. Die Ansätze der Age Studies sollen für die Kinderliteraturforschung anschlussfähig gemacht werden. Dabei wird immer wieder auf Unterschiede zu den Childhood Studies hingewiesen. Anders als die

3 Wir verwenden hier einen weiten Text- und Literaturbegriff.

4 Nicht zuletzt basiert Kinder- und Jugendliteraturtheorie selbst auf Alterskonstruktionen. So etwa aktuell in der pauschalen Darstellung Erwachsener als intra- und extratextuelle Machtinstanzen und

Kinder als Objekte erwachsener Machtausübung bei Nikolajeva (2010) und Nodelman (2008). Eine entsprechende Diskussion findet sich bereits bei Lesnik-Oberstein (1994) und soll hier nicht weiter Gegenstand sein.

Childhood Studies, die sich oftmals auf entwicklungspsychologische sowie qualitative und quantitative soziologische Erkenntnisse stützen, orientieren sich die Theorien der Age Studies mehrheitlich an poststrukturalistischen Denkweisen, wobei vor allem Judith Butlers Arbeiten von Bedeutung sind. *Age* wird dabei als Identitätskategorie bzw. als Identitätsmarker⁵ relevant, das diskursiv hervorgebracht und performativ gelebt wird. Entsprechend gilt es, für die Definition des Performativitätsbegriffs zunächst auf Butler und damit Gender- und Queer Theory beziehungsweise Subjekttheorie einzugehen. Im Anschluss wird herausgearbeitet, was aus diesen Erkenntnissen für die Konstruktion von *age* folgt. Dabei wird die Übertragbarkeit der Theorien zu *gender* und *sexuality* auf *age* kritisch hinterfragt. Abschließend soll gezeigt werden, wie Kinderliteratur über Konzeptualisierungen von Alter und Altersperformativität erschlossen werden kann.

Performativität nach Butler

Judith Butler geht wie Michel Foucault davon aus, dass Identitätskonfigurationen diskursiv und performativ hervorgebracht werden, und konzentriert sich dabei auf semiotische Prozesse. Identitätsformation wird gemäß dieser Logik zu einer Frage nach der Lesbarkeit von Subjekten. Sara Salih kommentiert Butler wie folgt: »There is no ›I‹ outside language since identity is a signifying practice, and cultural intelligible subjects are effects rather than causes of discourse that conceal their workings.« (Salih 2007, S. 56) In dieser Konzeptualisierung hallt Emile Benvenistes grundlegende Frage aus *Subjectivity in Language* wider: »Then, what does I refer to?« (Benveniste 1971 [1958], S. 226) Diskurs limitiert und reguliert die möglichen Bedeutungen, die das Ich annehmen kann. Performativität⁶, definiert als »the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names« (Butler 1993, S. xii), beschreibt nun einen Vorgang, bei dem der Signifikant auf kein Signifikat verweist, sondern dieses erst konstruiert⁷, das heißt dessen Existenz erst hervorbringt. Diese Verfahrensweise von Performativität wird besonders deutlich, wenn Butler *sex* (auf die Materialität des Körpers bezogen/Faktizität) und *gender* (auf die kulturelle Bedeutung der Materialität des Körpers bezogen/Signifikanz der Faktizität) diskutiert. Wäre *sex* ein biologischer Fakt und *gender* die gesellschaftliche Interpretation von *sex*, wäre *gender* »a multiple interpretation of sex« (Butler 2002 [1990], S. 10). »The ›I‹ that is its body is,« so Butler, »of necessity, a mode of embodying, and the ›what‹ that it embodies is possibilities« (Butler 1988, S. 521). *Gender* stellt einen *free-floating signifier* (vgl. Butler 2002 [1990], S. 10) dar, der (theoretisch) keinen Referenten außerhalb der Bedeutung, die er im jeweiligen Kontext annimmt, besitzt. Tatsächlich jedoch ist *gender* »constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts« (Butler 1988, S. 519). Diese Handlungen wiederholen dabei ein »set of meanings already socially established« (ebd., S. 526). Performativität fixiert die Interpretation von *sex* mittels dieser Wiederholung von identischen Interpretationen

5 Andrea Griesebner und Susanne Hehenberger (2013) sprechen von »Markierungen« anstelle von Kategorien, um analytische Kategorie von personalen Kategorien trennen zu können.

6 Zur genauen Unterscheidung von Performativität und Performanz siehe Trilcke / Bers 2017.

7 Butler definiert Konstruktion als »temporal process which operates through the reiteration of norms«. (Butler 1993, S. xix). Der Begriff macht auf die Geschichtlichkeit diskursiver Aussagen aufmerksam. Etwas eine Konstruktion zu nennen, bedeutet seine diskursive Entstehung mittels der Figur der Wiederholung anzuerkennen. Konstruktion kann daher als Effekt von Performativität angesehen, aber nicht auf diese reduziert werden.

und konstituiert damit binäre Geschlechteridentitäten. Sie limitiert die Bedeutungen von *sex* und impliziert, dass eine Interpretation von *sex*, und damit eine mögliche Variante von *gender*, auf natürliche Weise an eine bestimmte Materialität des Körpers gebunden, folglich sein Signifikat ist. Performativität kreiert weiter die Illusion, dass eine Ausprägung von *gender* indexikalisch auf *sex* verweist. Sie versteckt ihre konstruierende Macht und löscht damit die Prozesse der Wiederholung aus, die diese Verknüpfung hergestellt haben (vgl. Butler 1993, S. xxi). Diskursive Aussagen treten als Unmittelbarkeiten auf. Ihr Wahrheitsanspruch, jedoch »*accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*« (Butler 1997, S. 51). Da *gender* tatsächlich jedoch keinen Referenten besitzt, müssen Subjekte konstant gesellschaftlich etablierte Genderskripts aufführen, um in ihrer jeweiligen Geschlechtlichkeit lesbar zu sein. *Gender* ist damit nichts, was man hat, sondern etwas, das man wiederholt tun muss. In dieser Hinsicht greift Butler auf Simone de Beauvoir (1949/2000) und das von Candace West und Don H. Zimmerman formulierte *doing gender* (später auch: West und Sarah Fenstermaker: *doing difference*) zurück. So machen West und Zimmerman die Feststellung:

Doing gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine »natures«. [...] In one sense, of course, it is individuals who »do« gender. But it is a situated doing, carried out in the virtual or real presence of others who are presumed to be oriented to its production. Rather than as a property of individuals, we conceive of gender as an emergent feature of social situations: both as an outcome of and a rationale for various social arrangements and as a means of legitimating one of the most fundamental divisions of society. (West / Zimmerman 1987, S. 126)

In einem nächsten Schritt problematisiert Butler die Darstellung von *sex* als Fakt/natürlicher Wirklichkeit und betont die Konstruiertheit dieser Kategorie. *Sex*, so Butler, »is from the start normative« (Butler 1993, S. xi), eine Interpretation der Materialität des Körpers, die, wie bei *gender*, eine aus einer Vielzahl von Interpretationen sein könnte, jedoch nicht ist. Der Status von *sex* basiert auf der Annahme, dass eine bestimmte Kombination physischer Merkmale eine bestimmte Bedeutung besitzt und den Körper lesbar macht. Der *sexualisierte* Körper ist damit ebenfalls immer diskursiv hervorgebracht.

Alter als performative Identitätskategorie

Age wird zunehmend als soziale Positionierung, Differenzkategorie und Identitätsmarker aufgefasst, welche die Age Studies vornehmlich mit Bezug auf das *old age* und die Childhood Studies mit Bezug auf Kindheit untersuchen. »Age«, so Pickard, »in recent years, has come to be regarded as a relevant identity category on the same level as gender, class and race« (Pickard 2016, S. 41). In *Aged by Culture* formuliert Margaret Gullette als zentrales Anliegen der Age Studies die Denaturalisierung von Alter, welche sie als vergleichbar mit der Denaturalisierung der Geschlechterbinarität durch die Feministische Theorie ansieht (vgl. Gullette 2004, S. 102f.). Der Titel – *Aged by Culture* – deutet bereits auf eben jene Idee hin, dass Alter – wie *sex* und *gender* – eine Konstruktion und damit das Ergebnis normativer Wiederholungspraktiken ist.

Butler kann für die Analyse von *age* und ein Verständnis von Altersperformativität herangezogen werden (vgl. auch Haller 2005; 2010 a; 2010 b). Jedoch muss sich ein solches

Unterfangen der vorhandenen Unterschiede der beiden Identitätsmarker bewusst sein. So verweist der Begriff *age* im Kontext der Age Studies, im Gegensatz zu *gender*, nicht unbedingt auf eine Identitätskategorie, die in der westlichen, modernen Welt für alle Menschen gleichermaßen relevant ist. Ausdrücke wie *coming of age* oder *Volljährigkeit*, die einen Eintritt in das Erwachsensein markieren, unterstreichen die kulturelle Annahme, dass *age* nach der Jugend beginnt und erst dann ein Aspekt von Identität wird (vgl. Gullette 2004, S. 106–111). Altern wird etwa selten als Prozess der Reifung vom Kind zum Teenager begriffen, hier bestimmen teleologische Konzepte wie Erwachsenwerden oder Heranwachsen den Altersdiskurs, sondern als Zustand der Älteren verstanden. Im Deutschen wird dies besonders deutlich, denn hier bezeichnet der Begriff *Alter* eine Identitätskategorie wie die Lebensphase älterer Menschen gleichermaßen. Eine Diskussion von *age* im Kontext kinderliterarischer Medien machte deshalb die Behauptung notwendig, dass *age* ein Identitätsmarker ist, der alle Altersgruppen tangiert.

Weitere Unterschiede zwischen *gender* und *age* zeigen sich mit Hinblick auf die jeweilige Strukturierung der Beziehung von Faktizität und Signifikanz der Faktizität. *Age*, so Gullette, ist ein »body-based construct«, das im Kontrast zu *gender* eine »temporal component« (ebd., S. 105) besitzt. Dieser Doppelstatus von Altersidentität als körperbasiert und temporär erschwert die Verortung der Faktizität von *age*. Faktizität jedoch nicht im Sinne einer tatsächlichen, prädiskursiven Größe. Gemeint ist hier jener Aspekt von *age*, der als dessen Faktizität konstruiert und gemeinhin als natürlicher Gegenpol zu dessen sozialer Interpretation gesetzt wird. Der Körper, oder genauer der Körper in Zeit, bietet sich als veritabler Kandidat für die Faktizität von *age* an. Biologische Vorgänge, das Wachstum von Körperteilen, der Verfall von Körperzellen, scheinen Zeit *natürlich* zu messen, *unverfälscht* von kulturellen, diskursiven Einflüssen. Jedoch sind Körper in unterschiedliche Kontexte eingebettet und körperliche Alterungsprozesse unabdingbar mit Fragen nach medizinischer Versorgung, finanziellen Mitteln und Arbeitsalltag verknüpft. Grundsätzlich wird *chronological age*⁸, die Anzahl der gelebten Jahre, gesellschaftlich als die Faktizität der Identitätskategorie *age* gesetzt. Dies wird direkt an der diskursiven Verhandlung von *chronological age* im Sprachgebrauch deutlich. Hier ist *chronological age* die Messlatte auf Basis derer biologische, psychologische und soziale Dimensionen von *age* bewertet werden. Die angenommene Faktizität kalendarischer Zeit steht über der vermeintlichen Natürlichkeit körperlicher Vorgänge. *Chronological age* ist im Sinne der gesellschaftlichen Altersnormen nie abweichend. So ist man im Sprachgebrauch *schlau* für sein *Alter*, anstatt zu *jung für seine ausgeprägten kognitiven Fähigkeiten* zu sein. Physikalische Marker, Verhaltensweisen, Fähigkeiten und Statussymbole werden meist als indexikalisch, vom *chronological age* hervorgebracht verstanden. Jedoch muss auch *chronological age*, wie *sex* bei Butler, als diskursive Größe verstanden werden. *Chronological age* macht natürliche Phänomene lesbar, übersetzt diese in Sequenzen und Abläufe, die mit Bedeutung aufgeladen werden können. Cheryl Laz bemerkt in »Act your Age«: »[W]e give chronology meaning by using it (and not some other conception of time) as an organizing principle for individual and social life«. (Laz 1998, S. 92). *Chronological age* stellt damit ein diskursives Werkzeug dar, mittels dessen, gefiltert durch Altersnormen, biologische, psychologische und gesellschaftliche Signifikanz von *age* konstruiert und fixiert werden.

⁸ Vergleichbar mit dem Konzept des kalendarischen Alters (vgl. Haller 2010 b).

Die Bedeutung von *chronological age* verändert sich mit institutionellen, diskursiven, kulturellen und historischen Kontexten, innerhalb derer dieses interpretiert wird, und variiert weiter abhängig davon, ob die InterpretIn Außenstehende/r (Fremdzuschreibung) oder das Subjekt selbst (Selbstzuschreibung) ist. Entsprechend hat *chronological age* kein singuläres Signifikat, sondern eine Mehrzahl an Signifikaten.⁹ Dabei zeichnen sich, so unsere These, fünf dominante Dimensionen ab, in denen Altersbedeutungen produziert werden, beziehungsweise in denen *chronological age* interpretiert wird: *social age*, *biological age*, *psychological age*, *commodity age* und *experience age*. *Social age* definiert die Signifikanz von *chronological age* in der Gesellschaft. Innerhalb dieser Dimension entwickeln sich Subjekte entlang vordefinierter, gesetzlicher Reifemarker (das Recht Alkohol zu trinken, wählen zu gehen) und bewegen sich innerhalb institutionalisierter Strukturalisierungen des Lebensverlaufs (Kindergarten, Lehre, Arbeitsplatz). *Biological age* bezieht sich auf Prozesse, die mit dem Körper eines Subjektes verbunden sind (Haarwachstum, Hautalterung). *Psychological age* bezeichnet die Bedeutungen, welche *chronological age* im Kontext der mentalen Entwicklung eines Subjektes annimmt (Spracherwerb, Empathieentwicklung). Unter *commodity age*¹⁰ ist die Weise zu verstehen, wie *chronological age* in der Konsumkultur (Kleidung, Spielzeug, Literatur) relevant wird. *Experience age* bezieht sich auf die Erfahrungen, welche einer Altersgruppe zugesprochen werden (war schon im Ausland im Urlaub, hat Verlust erlebt). Die unterschiedlichen Dimensionen ordnen die Interpretationen von *chronological age* entlang diverser Teleologien, als Logiken der Zunahme, der Entwicklung und des Verfalls, sowie auf Basis relationaler Verhältnisse (Kind = Nicht-Erwachsener; vgl. auch Frønes 1994). Die Altersidentität eines Subjekts muss damit als fest und fluide, als Frage des Seins und Werdens gleichermaßen betrachtet werden. Während *gender*, die Signifikanz der angenommenen Faktizität des Körpers, für die meisten Menschen ihr Leben lang eine beständige Größe ist, verändert sich die Signifikanz von *chronological age* (vgl. Wohlmann 2014, S. 54), wenn Subjekte sich im Verlauf ihres Lebens von Kindheit über Jugend und Erwachsensein zu hohem Alter bewegen. Folglich fordert Altersidentität vom Subjekt die Performativität wechselnder Altersskripte, die abhängig sind von den Altersdiskursen, welche kulturelle Konstruktionen des Lebensverlaufs und die Altersrollen innerhalb einer Gesellschaft und damit die Beziehung des Subjekts zur Gesellschaft, seinem Körper und anderen, formen und ordnen.

Kann man im Kontext dieser Differenzen von *gender* und *age* von *age* als performativ erzeugter Subjektposition sprechen? Kreieren altersbezogene Handlungen, über die Figur der Wiederholung den Eindruck einer Substanz, die sich an chronologisches Alter heftet und die jeweilige Verbindung von Signifikanten und Signifikat naturalisiert? Ist *age* etwas, das *getan* werden muss? Oder wäre es akkurater, Altersidentität als Konstruktion zu begreifen, die durch die diskursive Wiederholung von Altersnormen konstituiert wird? Die Antwort ist kontextabhängig:

Grundsätzlich kann *age* als Performativität verstanden werden. *Age* ist, wie *gender*, ein leerer Signifikant, ein Signifikant ohne Referenten. Altershandlungen sind soziale Handlungen, die von einer Auswahl an »images of and resources for doing age« (Laz 1998, S. 102) einer historischen Periode oder eines kulturellen Raums reguliert werden. Die

9 Ähnliche Konzepte finden sich – teilweise unter Verwendung anderer Begriffe – auch bei Haller (2010 a; 2010 b) und Aapola (2002); Beauvais (2016) liefert einen historischen Überblick mit dem Fokus

auf Kinderpsychologie. Welche Ausprägungen die Mehrdimensionalität von *age* in den Childhood Studies annimmt, wird noch aufgezeigt werden.

10 Begriff von Anika Ullmann.

Wiederholung von Altershandlungen verfestigt und naturalisiert Alterskonzepte. Obwohl theoretisch keine Altershandlung richtig oder falsch sein kann, da es keinen Referenten gibt, nichts was der Performativität vorausgeht, werden nicht-normative Altershandlungen oft kritisiert oder bestraft. Der englische Ausdruck *act your age* markiert *age* deutlich als etwas, das getan werden muss. *Age* wird dabei gleichzeitig als etwas Aktives und Theatralisches, künstlich Hervorgebrachtes ausgestellt (vgl. ebd.). Im Deutschen geht diese Nuance verloren, dennoch wird auch bei »Benimm Dich Deinem Alter entsprechend!« ganz klar die Einhaltung von Altersnormen eingefordert und damit *age* als Handlung markiert.

Viele biologische und psychologische Altershandlungen können jedoch nicht aktiv ausgeführt werden. Wie Hartung bemerkt, »[t]he strong culturalist emphasis in her work makes it difficult to transfer Butler's notion of performativity from the context of gender to that of age, since the embodied experience of ageing [...] challenges cultural and social constructivism« (Hartung 2016, S. 18). Haar wird nicht aufgrund gesellschaftlich etablierter Skripte, die das Haar alter Subjekte als grau konstruieren, grau. Die Unfähigkeit von Babys zu sprechen wird nicht bedingt durch diskursiv naturalisierte Altersnormen. Obwohl nicht alle Alterssignifikate getan werden können, sind sie konstruiert. Butler bemerkt unter direkter Bezugnahme auf die »alleged facts of birth, aging, illness, and death«, »the constative claim is always to some degree performative« (Butler 1988, S. xix). Übertragen bedeutet das: Die Signifikanz von Alterssignifikanten wird diesen auf Basis normativer Ideen von *age* zugewiesen und naturalisiert. Die Unfähigkeit eines Babys zu sprechen gewinnt an Bedeutung innerhalb von diskursiv abgesegetem Wissen über Kleinkinder, welches das junge Subjekt als normal, frühreif oder langsam entwickelt bewertet. Der alternde, grauhaarige Körper und das Bewusstsein eines Neugeborenen werden lesbar gemacht und als diese lesbare Einheit diskursiv erst hervorgebracht, ähnlich wie Butler dies für den sexualisierten Körper herausstellt.

Kindheit – Konstrukt und Performativität

Während sich die Age Studies im Wesentlichen mit der Performanz und Performativität von *old age* befassen, sprechen die Childhood Studies vornehmlich von der Konstruktion von Kindheit. Seit den frühen 1990er Jahren hebt insbesondere die New Sociology of Childhood den konstruierten Charakter von Kindheit hervor, wobei viele ForscherInnen die außerordentliche Bedeutung dieses Gedankens betonen (vgl. v. a. Alanen 1994, 2000; James/Prout 2014)¹¹. Diesbezüglich schreibt Martina Winkler: »Ein solches Verständnis von Kindheit als soziale, kulturelle und historische Kategorie hat weitreichendes, in mancher Hinsicht geradezu revolutionäres Potenzial.« (Winkler 2017, S. 10) Als Vorläufer dieser Idee und allgemeinhin als Begründer der Childhood Studies gilt Philippe Ariès, der in seinem vielzitierten Werk *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*¹² (1960, dt. *Die Geschichte der Kindheit*, 1975) feststellt, dass sich Kindheit historisch entwickelt hat,¹³

11 Wenig später taucht dieser Gedanke auch in der Kinder- und Jugendliteraturforschung auf (z. B. Hollindale 1997), ohne dass dabei allerdings auf die Schriften der Childhood Studies verwiesen wird. Sowohl verschiedene ForscherInnen der Kinder- und Jugendliteraturforschung als auch der Childhood Studies verweisen übrigens darauf, dass Kinder selbst ihre Kindheit (mit)konstruieren (s.u.).

12 Der Text erschien erst 1975 in Deutschland.

13 Ähnlich auch: Norbert Elias in *Über den Prozeß der Zivilisation* (1977). Ariès' These, dass es im Mittelalter noch keine Kindheit gab, ist immer wieder kontrovers diskutiert worden.

also soziokulturell erdacht wurde und im stetigen Wandel begriffen ist. Allison Prout und Alan James argumentieren in Bezug auf nicht historische, sondern kulturelle Unterschiede ähnlich: »Childhood, as distinct from biological immaturity, is neither a natural nor universal feature of human groups but appears as a specific structural and cultural component of many societies.« (James/Prout 1990, S. 8) Ideengeschichtlich kann noch deutlich weiter zurückgegangen werden, wenngleich unbestritten ist, dass sich die Auffassung von Kindheit als Konstrukt erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgesetzt hat. Zunächst mussten jedoch Ideen und Konzeptionen von Kindheit »entdeckt« werden (vgl. Alderson 2013; Baader 1996). Unterschiedliche, ja konträre Kindheitskonzeptionen (z. B. romantische, aufklärerische, bürgerliche, sozialistische Kindheitskonzeptionen) verweisen bereits darauf, dass Kindheit nicht so stabil ist, wie es oftmals den Anschein hat. Auch deuten einige in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts publizierte ethnologische Schriften auf die Konstruiertheit von Kindheit hin und legten damit die Grundsteine für die interdisziplinären Childhood Studies. Noch vor Phillippe Ariès hatte beispielsweise Margaret Mead (1929) auf die Konstruiertheit von Kindheit hingewiesen, indem sie in ihrer ethnologischen Feldforschung, bei der sie junge Mädchen an der Schwelle zur Adoleszenz studierte, feststellte, dass soziale Rollen kulturell determiniert sind.¹⁴ Zwanzig Jahre zuvor stellte Arnold van Gennep fest, dass »physiologische Pubertät und »soziale Pubertät« nicht miteinander gleichzusetzen sind und nur selten zeitlich zusammenfallen« (van Gennep 1999 [1909], S. 71), weshalb er zwischen »*physiologischer Pubertät und sozialer Pubertät*« sowie »*physiologischer Reife und sozialer Reife*« (ebd., S. 73) unterscheidet. Implizit trennt er damit das »anatomische« vom »sozialen« Kind beziehungsweise die »biologische Kindheit« von der »sozialen«.

Eingedenk dieser Ideen lässt sich nach Leena Alanen Kindheit/*childhood* als eine soziale Positionierung oder Kategorie auffassen. Analog zum Begriffspaar *gender* und *sex* kann zwischen sozialer und biologisch determinierter Kindheit unterschieden werden, weshalb Alanen in Rückbezug auf Ariès zwischen »natürlicher« und »sozialer Kindheit« differenziert (vgl. Alanen 1994, S. 99). *Childhood* lässt sich in diesem Sinne und mit Anschluss an die Age Studies als eine spezifische, mehrdimensionale Ausprägung von *age* und als ein Teil einer fluiden Altersidentität begreifen.

Allerdings existieren bis heute weitere und teils sehr unterschiedliche Begriffsbildungen, worauf an dieser Stelle nur schlaglichtartig eingegangen werden kann: Die Amerikanistin Anna Mae Duane bezeichnet beispielsweise mit dem Begriff »rhetorisches Kind« (Duane 2013, S. 15) kulturell konstruierte Kinder (und mit ihnen Kindheiten) und stellt diesem Konzept das »historische Kind« (ebd.) als Bezeichnung für tatsächlich lebende Kinder gegenüber. Der Medienwissenschaftler Neil Postman unterscheidet in dem einflussreichen, wenngleich umstrittenen Buch *The Disappearance of Childhood* (1982) wiederum zwischen »infancy« (Postman 1982, S. xx) als biologisch bedingter Lebensphase vor der Pubertät und »childhood« (ebd.) als sozialer Kindheit. Mit Bezug auf Kindheit – und auch Jugend – gilt es zudem zu beachten, dass damit auf unterschiedliche Seinszustände referiert werden kann, wie Priscilla Alderson verdeutlicht:

»Childhood« variously refers to the *status* of being a minor, the early-life *state* of immaturity whether actual or ascribed, and the *process* of growing towards adulthood. Traditionally, research about children has concentrated on examining the state and

14 Auch wenn die Methodik von Meads Studie heute als fragwürdig gilt, hatte sie einen großen Einfluss

auf das gesellschaftliche Verständnis von Kindheit und ist daher hier von Bedeutung.

process of childhood as if these are taken-for-granted facts. Childhood studies recognise that childhood largely consists of a conferred status; many attributes are imposed or ascribed to children, such as ignorance, dependence and volatile emotion, when they are not necessarily integral to childhood and when many children and young adults demonstrate their knowledge, generous independence and reliable wisdom. (Alderson 2013, S. 4)

Doch nicht nur die Konstruktion von Kindheit spielt in den Childhood Studies eine Rolle; mittlerweile wird auch hier vereinzelt von einem *doing childhood* ausgegangen (vgl. Vallone 2013). Dementsprechend kann man – in Fortschreibung der Ideen Judith Butlers – gleichzeitig eine Kindheit haben und Kindheit performen. In Medien präsentierte sowie durch das soziale Umfeld vermittelte Altersnormen kreieren eine Auswahl an als kindspezifisch wahrgenommenen Verhaltensweisen, die Kinder wiederum lernen aufzuführen, um als Kinder lesbar zu sein. Beispielweise wird in aktuellen Serien, Filmen, Bilderbüchern und Werbungen ausgelassenes Spiel wiederholt als integrativer Teil von gesundem, positivem Kindsein konstruiert. Ruhige Kinder geraten mitunter in den Verdacht eines Mangels und werden pathologisiert. Auf diese Weise vollzieht sich potenziell eine Konditionierung kindlicher Subjekte zum Spiel als Altershandlung. Entsprechend der Relationalität von Alter ergibt sich daraus weiter eine Abwesenheit von ausgelassenen Spielen als Bedingung für die Performativität von Erwachsensein.

Vorstellungen und Vorurteile haben gesellschaftliche Auswirkungen, die alle Lebensbereiche durchziehen. Wie Robinson und Davies mit Rückbezug auf Foucault, Butler und andere verdeutlichen, führen hegemoniale Kindheitsdiskurse zu einer künstlichen, relationalen Trennung einer Kinder- von einer Erwachsenenwelt, die auch mit dezidiertem Bezug auf Literatur behauptet werden kann: »In this binary, children are socially constructed as innocent, immature, dependant, and the powerless ›other‹ in relation to the independent, mature, powerful, critically thinking and ›knowing‹ adult.« (Robinson/Davies 2008, S. 2) Zu bemerken gilt es allerdings, dass Literatur – vor allem Kinderliteratur – ebenfalls Kinship-Modelle (Gubar 2016; vgl. auch Joosen 2018, insbes. Kap. 4) imaginiert und versucht, Kinder als gleichberechtigt darzustellen. Insgesamt gilt es zu beachten, dass Vorstellungen von Beziehungen zwischen Menschen verschiedenen Alters abhängig von kulturellen Prägungen sind und daher je nach kulturellem, zeitlichem, örtlichem usw. Kontext variieren.

Age und Kinderliteratur

Age wird in Literatur mit literarischen Mitteln imaginiert, weshalb Altersdarstellungen in literarischen Texten nicht ohne Weiteres mit real existierenden Alterszuständen und -prozessen zu vergleichen sind. Denn auch wenn die Frage, ob *childhood* eine soziale Kategorie bzw. ein *identity marker* wie *race* und *gender* ist oder nicht, kontrovers diskutiert wird, lässt sich eine Konstruiertheit für kulturelle Artefakte nicht von der Hand weisen, wie die Anglistin Adrienne E. Gavin feststellt:

Debate continues about levels of constructedness of the ›real‹ child as examined by historians, sociologists, psychologists, and educationists, but there is no doubt about the constructedness of literary children. However much inspired by real-life originals or contemporary thought, the child of literature is inarguable a construction of art. (Gavin 2012, S. 2)

Nehmen wir an, dass Sprache tatsächlich Realität hervorbringt, sind kinderliterarische Erzählungen jedoch wirklichkeitskonstituierend und haben demzufolge einen großen Einfluss auf gelebtes Kindsein und umgekehrt. Davon geht auch Vanessa Joosen in ihrer Monografie *Adulthood in Children's Literature* (2018) aus, wenn sie schreibt: »[...] all these messages combined can become quite powerful to determine how (young) people act their own age, assess other people's performance of age, and think of their past, present and future selves« (Joosen 2018, S. 12; vgl. auch Hollindale 1997, insbes. S. 46). Ähnlich argumentiert Robin Bernstein, die davon ausgeht, dass sich ›reale‹ Kinder und in kulturellen Artefakten ›imaginierte‹ Kindheiten gegenseitig performativ produzieren:

The act of embodiment – the historical process through which childhood and children coproduce each other – is [...] a performance. Childhood is best understood as a legible pattern of behaviors that comes into being through bodies of all ages. The process of constructing childhood, of imagining childhood into being, occurs not only in literary and visual texts but in collaborative performances, the bodily practices, of people of all ages. (Bernstein 2013, S. 204; vgl. auch Bernstein 2011)

Doch wie können diese Ideen von Performativität und konstruierter Kindheit in der Kinderliteraturforschung zur Anwendung gebracht werden?

Zunächst muss ins Gedächtnis gerufen werden, dass Kinderliteratur nicht außerhalb von gesamtgesellschaftlichen Diskursen existiert, sondern vielmehr in einem facettenreichen und komplexen Verhältnis zu ihnen steht. Kinderliteratur ist also in andere Diskurse eingebettet und kann nicht isoliert betrachtet werden. Gleichzeitig sind im System Kinderliteratur andere Schwerpunktsetzungen wirksam, sind bestimmte Darstellungen von *age* also häufiger als in der Erwachsenenliteratur und umgekehrt. Beispielsweise bleibt das sogenannte mittlere Alter in kinderliterarischen Texten oftmals inhaltslos: Eltern und LehrerInnen werden meist allein in ihrer relationalen Funktion zu Kindern präsentiert; ansonsten werden ihnen keine (altersbezogenen) Attribute zugesprochen, wie dies häufig in der Erwachsenenliteratur der Fall ist (z. B. Judith Schalansky, *Der Hals der Giraffe*, 2011). Auch andere Aspekte, die in Erwachsenenliteratur oft mit dem mittleren Alter verbunden werden, kommen in Kinderliteratur selten vor: Beispielsweise ist Torschlusspanik (z. B. *Bridget Jones Diary*, 1996) genauso wenig ein gängiges Thema wie vorstellbar ist, dass ein Kinderfilm einen in die Jahre gekommenen, behaarten X-Men (*Logan*, 2017) ins Zentrum stellt, der in eine existenzielle Leere blickt und sich um die nachkommende Generation sorgt. Darüber hinaus wird das Verhältnis der Eltern- und der Kindergeneration in Kinderliteratur oftmals negativ imaginiert: Die Eltern haben zum Beispiel keine Zeit für den Nachwuchs oder zwingen ihn, Brokkoli zu essen. Das ist vor allem in Erzählungen zu bemerken, in denen eine harmonische Verbindung von Kindern und VertreterInnen der Großelterngeneration gezeigt wird (vgl. Joosen 2018). Kinderliteratur nimmt innerhalb der Literatur eine Sonderstellung ein, da es sich um die einzige Gattung handelt, die nach ihrer gedachten Zielgruppe benannt ist.¹⁵ Die kategorisierende Funktion der Zielgruppenansprache entwickelt dadurch im Kontext unterschiedlicher Altersdiskurse eine besondere, altersdefinitivische Kraft. Durch die

15 Bei sogenannter ›Frauenliteratur‹, ›jüdischer Literatur‹ oder ›African American Literature‹ handelt es sich um Literatur, die von Menschen der

entsprechenden Gruppe für Menschen dieser Gruppe produziert wird.

Bezeichnung als Kinderliteratur wird Kinderliteratur zudem von allgemeiner Literatur separiert, womit sich ein diskursives Machtgefälle aufbaut, indem Kinderliteratur oftmals nicht als gleich und auch nicht als gleichwertig diskutiert, kritisiert und analysiert wird. Das Machtgefälle wird dadurch verstärkt, dass es meist Erwachsene sind, die Kinderliteratur schreiben, publizieren, vermarkten und kaufen. Obwohl Bibliotheken und das Internet Kindern Möglichkeiten bieten, sich ihre Lektüre selbst auszuwählen, sie zu bewerten und zirkulieren zu lassen sowie selbst Texte zu verfassen, ist das System Kinderliteratur von einem erwachsenen¹⁶ Blick auf die Literatur und Altersnormen geprägt. In kinderliterarischen Kontext werden vielfältige Alterszuschreibungen und Alterskonstruktionen bedeutsam. Obwohl der Buchmarkt in den letzten Jahren einerseits zur Entgrenzung neigt (Crossover-Literatur, All-Age-Literatur), werden andererseits zu Marketingzwecken (in Fortführung der Erschaffung des Teenagers; vgl. Savage 2007) immer neue Altersgruppen wie ErstleserInnen, Young Adult, Tweens und New Adults konzipiert. Auf diese Weise wird Kinder- und Jugendliteratur immer weiter in variierende Anzahlen an Altersgruppen untergliedert. Beispielsweise trennt der Onlineriese Amazon auf seiner deutschsprachigen Seite den Bereich »Kinderbücher« in die Altersgruppen »bis 2«, »ab 2«, »ab 3«, »ab 4«, »ab 6« und »ab 8 Jahren«. Konstituiert wird damit die Annahme, dass die Signifikanz vom *chronological age*, zwei Jahre, auf der Ebene des *commodity age* klar von der Signifikanz von drei oder vier Jahren zu unterscheiden und abzugrenzen ist. Inhalte, Wertungen und Ästhetiken werden als dezidiert altersgebunden präsentiert, die möglichen Bedeutungen, welche die Altersidentität annehmen könnte, werden klar umrissen und limitiert.

Weiter muss gefragt werden, wie *age* über den Kauf oder die Auswahl eines Buches performt wird. Mittels Marketingkategorien und Altershinweisen werden Bücher für das bestimmte *chronological age* eines Lesenden oder einer Lesenden vorausgewählt, welches jedoch nicht mit seinem bzw. ihrem *experience age*, dem *social age*, dem *psychological age* oder dem *biological age* übereinstimmen muss. Wählt ein Kind ein Buch aus, das offensichtlich nicht mit dessen *chronological age* übereinstimmt, bleibt dies selten unkommentiert. Das betreffende Kind wird sehr wahrscheinlich entweder Sätze wie »Dafür bist du doch schon viel zu alt« oder »Das verstehst du noch nicht« hören, wodurch implizit Normsetzungen artikuliert werden. Demzufolge wird *age* auch über die Auswahl eines Buches performt beziehungsweise misperformt. Lesende sind damit aktiv in den Prozess der Alterskonstruktion miteinbezogen. Sie werden nicht nur passiv konstruiert, sondern greifen durch performative Akte aktiv in die Alterskonstruktion mit ein: Indem sie ein Buch kaufen und lesen, handeln sie entweder im Sinne normativer Alterszuschreibungen oder eben nicht. Wählt eine Dreizehnjährige ein Buch für Dreizehnjährige aus, naturalisiert und verfestigt sie die mit dem Kauf verknüpften Bedeutungen des chronologischen Alters Dreizehn und macht sich als Dreizehnjährige lesbar. Greift eine Dreizehnjährige zu einem Buch für Dreijährige, werden über die Buchauswahl oftmals Rückschlüsse auf das *psychological age* geschlossen. Die Dreizehnjährige ist nicht mehr als solche lesbar. Ihr Kaufverhalten erweitert nicht die Bedeutung des chronologischen Alters Dreizehn, sondern markiert die Konsumentin als abweichend.

Es kann dementsprechend davon ausgegangen werden, dass diese *age*-bezogenen Parameter nicht nur die Buchauswahl, sondern das Lesen an sich verändern, denn ein Kind wird ein Buch, das ihm als zu schwer kommuniziert wird, anders lesen als einen Text,

¹⁶ Wobei *erwachsen* hier zunächst lediglich auf die Eigenschaft nicht-Kind/Jugendlicher beschränkt und nicht mit weiteren Altersnormen versehen werden soll.

der als *zu einfach* für seine kalendarische Altersgruppe gilt. Nicht zuletzt bedeutet sich mit *age* in Bezug auf Kinderliteratur auseinanderzusetzen auch darüber nachzudenken, wie *age* mit Machtdiskursen verknüpft ist: Wer bestimmt zum Beispiel, was Kinderliteratur ist (vgl. Ewers 2009, Kap. 1) und für welches Lesealter ein Buch geeignet ist? Auf Basis welcher Argumente wird einzelnen Subjekten oder Gruppen der Anspruch auf wissensproduzierende Aussagen aberkannt? Inwiefern haben Kinder in diesem Zuge am kinderliterarischen Diskurs teil?

Doch auch für textimmanente Analysen ist die Kategorie/die Markierung *age* – insbesondere in Zusammenhang mit Figurenanalysen – relevant: Alle Altersgruppen werden über Kinderliteratur literarisch konstruiert, wobei beispielsweise Eltern über Kinderliteratur Ideen von Elternschaft vermittelt werden. Zu fragen gilt es daher, welche altersspezifischen Identitäts- und Rollenkonzepte in Texten und Bildern konstruiert werden und welche dabei dominant und besonders resistent sind. Es ist davon auszugehen, dass sich diese Konzepte als instabil erweisen und je nach örtlichem, kulturellem und zeitlichem Kontext differieren. Ein literarisches Kindheitsbild sollte weiterhin auf seine verschiedenen Dimensionen von Kindheit hin untersucht werden. Welche Eigenschaften einer Kindfigur werden im Text als natürlich gegeben, welche als sozial beziehungsweise kulturell konstruiert imaginiert? Welche Konsumgüter werden zur literarischen Konstruktion von Kindheit herangezogen? Welche Erfahrungen werden als kindheitstypisch dargestellt?

Altersdiskurse sind außerdem bedeutsam mit Bezug auf vorherrschende Erzählmuster und Ästhetiken. Beispielsweise können sie dafür (mit)verantwortlich gemacht werden, dass in der Kinderliteratur avantgardistische Erzählverfahren wie der *stream of consciousness* kaum zu finden sind und auch dafür, dass am Schluss der meisten Texte ein Happy End steht. Ebenfalls kann mit Altersdiskursen (mit)begründet werden, warum einige Themen in der Kinderliteratur nahezu abwesend sind (Sodomie, Steuererklärungen oder die Midlifecrisis eines Professors). Daher gilt es zu fragen, wie *age* über Normen und Differenzen konstruiert wird. *Age* sollte dabei als interdependente Kategorie stets unter intersektionalen Gesichtspunkten (*race, class, gender ...*) (vgl. Benner 2016, insbes. S. 33f.) und in Zusammenhang mit Beziehungsgeflechten (Generationenbeziehungen, Beziehungen zwischen Geschwistern und der *peer group*) betrachtet werden. Auf diese Weise kann herausgearbeitet werden, wie *age* mit anderen Kategorien/Markern zusammenspielt – und auch wie es sich von ihnen unterscheidet. Dabei ist es bedeutsam zu untersuchen, welche gesellschaftlichen Vorstellungen und dominanten Altersdiskurse sich in Kinderliteratur wiederfinden (z. B. Unschuld, Handlungsmacht) und wie sie dort literarisiert werden.

An dieser Stelle offenbart sich auch die Relevanz von Kinderliteratur für die *Age* und *Childhood Studies*: Denn diese Diskurse prägen unsere Vorstellung von *age* und insbesondere *childhood*. Altersdiskurse und ihre literarischen Ergebnisse sind kausal in einem Kreislauf miteinander verknüpft: Ideen von Alter übersetzen sich in literarische Botschaften, die wiederum Altersdiskurse verstärken, sich in Altersperformativität fortsetzen und damit, über die Figur der Wiederholung, Ideen von etwa Kindheit naturalisieren. Die Miteinbeziehung von Theorien und Denkfiguren aus den *Age Studies* und *Childhood Studies* ermöglicht somit eine differenzierte Betrachtungsweise von Kindern, Kinderliteratur und Kindheitsimaginationen.

Sekundärliteratur

- Aapola, Sinikka (2002): Exploring Dimensions of Age in Young People's Lives. A Discourse Analytical Approach. In: *Time & Society* 11, S. 295–314
- Alanen, Leena (1992): *Modern Childhood? Exploring the ›Child Question‹ in Sociology*. Diss. Jyväskylä
- Alanen, Leena (1994): Gender and Generation. Feminism and the ›Child Question‹. In: Qvortrup, Jens u. a. (Hg.): *Childhood Matters. Social Theory, Practice and Politics*. Aldershot [u. a.], S. 27–42 [Public policy and social welfare; 14]
- Alanen, Leena (2000): Women's Studies / Childhood Studies. Parallels, Links and Perspectives. In: Mason, Jan / Wilkinson, Marie (Hg.): *Taking Children Seriously*. Kingsley, S. 31–45
- Alderson, Priscilla (2013): *Childhoods Real and Imagined*. Bd. 1: An Introduction to critical realism and childhood studies. London [u. a.] [Ontological explorations]
- Baader, Meike Sophia (1996): *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Diss. Neuwied [u. a.] [Geschichte der Pädagogik]
- Beauvais, Clementine (2016): Ages and Ages: the Multiplication of Children's ›Ages‹ in early Twentieth-Century Child Psychology. In: *History of Education* 45, H. 3, S. 304–318
- Beauvoir, Simone de (2000): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg [frz. EA 1949]
- Benner, Julia (2016): Intersektionalität und Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Dettmar, Ute / Josting, Petra / Roeder, Caroline (Hg.): *Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur- und -medien(forschung)*. München, S. 29–39
- Benveniste, Emile (1971): Subjectivity in Language. In: M. E. Meek (Hg.): *Problems in General Linguistics*. Coral Gables, S. 223–230 [EA 1958]
- Bernstein, Robin (2011): *Racial Innocence. Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*. New York [America and the long 19th century]
- Bernstein, Robin (2013): Childhood as Performance. In: Duane, Anne Mae (Hg.): *The Children's Table. Childhood Studies and the Humanities*. Athens, S. 203–212
- Butler, Judith (1986): Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*. In: *Yale French Studies* 72, S. 35–49
- Butler, Judith (1988): Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: *Theatre Journal* 40, H. 4, S. 519–531
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York [Thinking gender]
- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter*. New York
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York
- Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. New York
- Duane, Anne Mae (2013): *The Children's Table: Childhood Studies and the Humanities*. Athens
- Elias, Norbert (1977): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde. Frankfurt/M.
- Ewers, Hans-Heino (2009): *Fundamental Concepts of Children's Literature Research. Literary and sociological approaches*. London [u. a.] [Children's literature and culture; 62]

- Frønes, Ivar (1994): Dimensions of Childhood. In: Qvortrup, Jens u. a. (Hg.): *Childhood Matters. Social Theory, Practice and Politics*. Aldershot [u. a.], S. 145–164 [Public policy and social welfare; 14]
- Gavin, Adrienne E. (2012): The Child in British Literature. An Introduction. In: Dies. (Hg.): *The Child in British Literature. Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*. Basingstoke [u. a.], S. 1–20
- Gennep, Arnold van (1999): *Übergangsriten*. Frankfurt/M. [u. a.]
- Griesebner, Andrea / Hehenberger, Susanne (2013): Intersektionalität. Ein brauchbares Konzept für die Geschichtswissenschaften? In: Kallenberg, Vera / Meyer, Jennifer / Müller, Johanna M. (Hg.): *Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven für alte Fragen*. Wiesbaden, S. 105–124
- Gubar, Marah (2016): The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children’s Agency Could Do for Children’s Literature and Childhood Studies. In: *Jeunesse* 8, H. 1, S. 291–310
- Gullette, Margaret M. (2004): *Aged by Culture*. Chicago [u. a.]
- Haller, Miriam (2005): ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text. In: Hartung, Heike (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld, S. 45–63
- Haller, Miriam (2010 a): Aging Studies und Cultural Studies. Inter- und Transdisziplinarität in kulturwissenschaftlichen Altersstudien. In: Breinbauer, Ines Maria / Ferring, Dieter / Haller, Miriam / Meyer-Wolters, Hartmut (Hg.): *Transdisziplinäre Altersstudien. Gegenstände und Methoden*. Würzburg, S. 229–254
- Haller, Miriam (2010b): Undoing Age. Die Performativität des alternden Körpers im autobiographischen Text. In: Mehlmann, Sabine / Ruby, Sigrid (Hg.): ›Für Dein Alter siehst Du gut aus!‹. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. *Multidisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld, S. 215–233
- Hartung, Heike (2016): *Ageing, Gender and Illness in Anglophone Literature. Narrating Age in the Bildungsroman*. New York [u. a.]
- Hollindale, Peter (1997): *Signs of Childness in Children’s Books*. Woodchester
- James, Allison / Prout, Alan (1990): A new Paradigm for the Sociology of Childhood? Provenance, Promise and Problems. In: Dies. (Hg.): *Constructing and Reconstructing Childhood. Contemporary issues in the sociological study of childhood*. London, S. 7–33
- James, Allison / Prout, Alan (Hg.) (2014): *Constructing and Reconstructing Childhood. Contemporary issues in the sociological study of childhood*. London [u. a.]
- Joosen, Vanessa (2018): *Adulthood in Children’s Literature*. London
- Laz, Cheryl (1998): Act Your Age. In: *Sociological Forum* 13, H. 1, S. 85–113
- Lesnik-Oberstein, Karin (1994): *Children’s Literature. Criticism and the Fictional Child*. Oxford
- Mead, Margaret (1929): *Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth of Western Civilization*. London [EA 1928]
- Nikolajeva, Maria (2010): *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York
- Nodelman, Perry (2008): *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature*. Baltimore
- Pickard, Susan (2016): *Age Studies. A Sociological Examination of How We Age and Are Aged Through the Life Course*. London
- Postman, Neil (1982): *The Disappearance of Childhood*. New York

- Robinson, Kerry H./Davies, Cristyn (2008): »She's Kickin' Ass, that's what she's doing!« Deconstructing Childhood ›Innocence‹ in Media Representations. In: Australian Feminist Studies 23, H. 57, S. 343–358
- Salih, Sara (2007): On Judith Butler and Performativity. In: Lovaas, Karen E./Jenkins, Mercilee M. (Hg.): Sexualities & Communication in Everyday Life. A Reader. Thousand Oaks, S. 55–68
- Savage, Jon (2007): Teenage – The Creation of Youth. 1911–1946. New York
- Trilcke, Peer/Bers, Anna (2017): Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele. Göttingen
- Vallone, Lynne (2013): Doing Childhood Studies. The View from Within. In: Duane, Anne Mae (Hg.): The Children's Table. Childhood Studies and the Humanities. Athens, S. 238–254
- Vedder, Ulrike (2018): Literarische Altersbilder und ihre Geschlechterordnung. In: Reitinger, Elisabeth/Vedder, Ulrike/Chiangong, Pepetual Mforbe (Hg.): Alter und Geschlecht. Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen. Wiesbaden [Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen]
- Vedder, Ulrike/Willer, Stefan (2012): Alter und Literatur. Einleitung. In: Zeitschrift für Germanistik 20, H. 2, S. 255–258
- West, Candance/Zimmerman, Don H. (1987): Doing Gender. In: Gender and Society 1, H. 2, S. 125–151
- Winkler, Martina (2017): Kindheitsgeschichte. Eine Einführung. Göttingen
- Wohlmann, Anita (2014): Aged Young Adults. Age Readings of Contemporary American Novels and Films. Bielefeld

Kurzviten

- Anika Ullmann ist Doktorandin an der Leuphana Universität Lüneburg. In ihrer Dissertation befasst sie sich mit der Darstellung von Hackern als Robin Hoods des digitalen Zeitalters im Jugendroman. Weitere Forschungsschwerpunkte sind die Schnittstellen der Kinder- und Jugendliteraturtheorie mit den Queer Studies und Age Studies.
- Julia Benner, Dr., ist Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literatur/Kinder- und Jugendliteratur und -medien an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: politische Aspekte von Kinder- und Jugendmedien, Exilliteratur, Kindheitskonzeptionen sowie (Kinder- und Jugend-)Literaturtheorie.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF

2019

REZENSIONEN

Verzeichnis

Einzelrezensionen

- 163 Babenhauserheide, Melanie: *Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie. Eine ideologiekritische Analyse* (DAVID N. SCHMIDT)
- 165 Ballis, Anja / Pecher, Claudia Maria / Schuler, Rebecca (Hrsg.): *Mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur. Überlegungen zur Systematik, Didaktik und Verbreitung* (SVETLANA VISHEK)
- 167 Bannasch, Bettina / Matthes, Eva (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven* (SUSANNE BLUMESBERGER)
- 169 Batzke, Ina / Erbacher, Eric C. / Heß, Linda M. / Lenhardt, Corinna (Hrsg.): *Exploring the Fantastic. Genre, Ideology, and Popular Culture* (THOMAS BITTERLICH)
- 170 Bertling, Maria: *All-Age-Literatur. Die Entdeckung einer neuen Zielgruppe und ihrer Rezeptionsmodalitäten* (NICOLA KÖNIG)
- 172 Blümer, Agnes: *Mehrdeutigkeit übersetzen. Englische und französische Kinderliteraturklassiker der Nachkriegszeit in deutscher Übertrag* (MARTINA SEIFERT)
- 174 Blumesberger, Susanne / Thuncke, Jörg (Hrsg.): *Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur während der Zwischenkriegszeit und im Exil. Schwerpunkt Österreich* (KURT FRANZ)
- 176 Busch, Nathanael / Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): *Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman* (SONJA LOIDL)
- 178 Cave, Roderick / Ayad, Sara (Hrsg.): *Die Geschichte des Kinderbuches in 100 Büchern* (ERNST SEIBERT)
- 180 Dettmar, Ute / Pecher, Claudia Maria / Schlesinger, Ron (Hrsg.): *Märchen im Medienwechsel. Zur Geschichte und Gegenwart des Märchenfilms* (MICHAEL STIERSTORFER)
- 182 Dommermuth, Clarissa: *Wir sind dagegen – denn ihr seid dafür. Zur Tradition literarischer Jugendbewegungen im deutschsprachigen Raum* (SUSANNE BLUMESBERGER)
- 184 Ellerbach, Benoît: *L'Arabie contée aux Allemands. Fictions interculturelles chez Rafik Schami* (ANNETTE KLIEWER)
- 185 Enklaar, Jattie / Ester, Hans / Tax, Evelyne (Hrsg.): *Studien über Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute* (IRIS SCHÄFER)
- 187 Ewers, Hans-Heino: *Michael Ende neu entdecken. Was »Jim Knopf«, »Momo« und »Die unendliche Geschichte« Erwachsenen zu sagen haben* (MARKUS JANKA)
- 189 Flegel, Monica / Parkes, Christopher (Hrsg.): *Cruel Children in Popular Texts and Cultures* (LENA HOFFMANN)
- 191 Garbe, Christine / Gürth, Christina et al. (Hrsg.): *Attraktive Lesestoffe (nicht nur) für Jungen. Erzählmuster und Beispielanalysen zu populärer Kinder- und Jugendliteratur* (THOMAS BITTERLICH)
- 193 Goga, Nina / Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): *Maps and Mapping in Children's Literature. Landscapes, Seascapes, and Cityscapes* (WOLFGANG BIESTERFELD)

- 195** Hamer, Naomi / Nodelman, Perry / Reimer, Mavis (Hrsg.): *More Words about Pictures. Current Research on Picturebooks and Visual/Verbal Texts for Young People* (FARRIBA SCHULZ)
- 196** Hoffmann, Lena: *Crossover. Mehrfach-adressierung in Text, Markt und Diskurs* (HEIDI LEXE)
- 198** Josting, Petra / Reuter, Frank / Roeder, Caroline / Wolters, Ute (Hrsg.): »Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind.« ›Zigeuner‹-Bilder in Kinder- und Jugendmedien (KURT FRANZ)
- 200** Langemeyer, Peter / Knutsen, Karen Patrick (Hrsg.): *Narratology Plus. Studies in Recent International Narratives for Children and Young Adults / Narratology Plus. Studien zur Erzählweise in aktueller internationaler Kinder- und Jugendliteratur* (NADINE BIEKER)
- 202** Museumsinsel Lüttenheid (Hrsg.): *Rudolf Dirks. Zwei Lausbuben und die Erfindung des modernen Comics* (LUKAS SARVARI)
- 204** Oeste, Bettina / Preußner, Ulrike (Hrsg.): *Neuvermessung deutschsprachiger Erinnerungsstrategien in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1990* (ANNETTE KLIEWER)
- 206** Planka, Sabine (Hrsg.): *Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche* (KATHARINA EGERER)
- 208** Press, Alexander: *Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive* (RALF VOLLBRECHT)
- 209** Schenk, Klaus / Zeisberg, Ingold (Hrsg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen* (ANNETTE KLIEWER)
- 211** Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM (Hrsg.): *Atlas der Schweizer Kinderliteratur. Expeditionen und Panoramen* (SUSANNE RIEGLER)

Sammelrezensionen

- 213** Heinemann, Caroline: *Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater.* – Hentschel, Ingrid: *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien – Praxis – Geschichte* (PHILIPP SCHMERHEIM)
- 215** Janka, Marcus / Stierstorfer, Michael (Hrsg.): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien.* – Stierstorfer, Michael: *Antike Mythologie in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Unsterbliche Götter- und Heldengeschichten?* (KARINA BECKER)
- 218** Josting, Petra / Kruse, Iris (Hrsg.): *Paul Maar. Bielefelder Poet in Residence 2015 / Paderborner Kinderliteraturtage 2016.* – Wicke, Andreas / Roßbach, Nikola (Hrsg.): *Paul Maar. Studien zum kinder- und jugendliterarischen Werk* (SONJA MÜLLER-CARSTENS)



Babenhauserheide, Melanie: *Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie. Eine ideologiekritische Analyse*. Bielefeld: transcript, 2018 (Pädagogik). 532 S.

Innerhalb der neueren Kinder- und Jugendliteratur existieren nur wenige Werke, zu denen die Forschungsliteratur derart reichhaltig ist wie zur Harry Potter-Reihe. Die Veröffentlichungen füllen mehrere Regalmeter und so scheint es nicht einfach, sich in diesem Feld nicht in grundsätzlichen Diskussionen zu verlieren, sondern echte Pionierarbeit zu leisten. Melanie Babenhauserheide wählt in ihrer Dissertation eine erziehungswissenschaftliche Herangehensweise, die dem Einfluss der Heptalogie auf den Prozess des Erwachsenwerdens, die Bildungserfahrungen und die individuelle Entwicklung zahlreicher junger LeserInnen Rechnung trägt. Dabei stellt sie im Sinne einer kritischen Erziehungswissenschaft die Widersprüche der Kulturindustrie in den Kontext einer ideologiekritischen Analyse und berührt zugleich unterschiedliche Themen der Kinder- und Jugendliteraturforschung.

Ausgangspunkt der Untersuchung sind handlungsimmanente Logikbrüche und Widersprüche, etwa der Umstand, dass in der magischen Welt der Romanreihe einerseits Gebrauchsgegenstände

und Lebensmittel aus dem Nichts herbeigezaubert werden können, andererseits aber Geld und Warentausch verbreitet sind und Phänomene wie Armut und Lohnarbeit existieren. Hierbei wird deutlich, dass sich die Romane in besonderer Weise dafür eignen, zugleich auch gesellschaftliche Widersprüche bewusst zu machen. Mit Blick auf die Forschungslage konstatiert Babenhauserheide eine bislang in der Rezeption nicht thematisierte Inkonsistenz, die von ihr als überindividuelle Blindstelle wahrgenommen wird. Daraus leitet sie ab, dass die Romane neben emanzipatorisch-kritischen Ansätzen auch konservative und reaktionäre Elemente enthalten, also gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse der realen Welt sowohl in Frage gestellt als auch affirmiert werden. Gleichzeitig stellt sie heraus, dass heikle Themen, wie mit Adoleszenz verknüpfte Tabus, systematisch ausgespart werden.

Nach einer ersten inhaltlichen Einführung dient eine Darstellung der theoretischen und methodologischen Grundlagen zur Bestimmung eines an Adorno orientierten Ideologiebegriffes, der der gesamten Analyse zu Grunde gelegt wird. Es folgt eine Betrachtung der Reflexion von Adoleszenz und adoleszenten Prozessen in den Romanen, wobei das Augenmerk vor allem auf der Darstellung und Tabuisierung von Konflikten liegt. Im Weiteren werden Beschreibung und Funktion ökonomischer Strukturen, Waren, Konsum, Geld und die Unsichtbarkeit produktiver Arbeit einer Analyse unterzogen. Ein besonders umfangreiches Kapitel ist dem Umgang mit Verlust und Sterblichkeit gewidmet, der vor allem an den Figuren Voldemort und Harry aufgezeigt wird. Behandelt wird hier neben der gesellschaftlichen und ideologischen Bedeutung des Todes zugleich auch die Relevanz der Darstellung von Tod und Verlust innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur. Sodann werden die Aspekte Diskriminierung und Stereotype und ihre unterschiedliche Darstellung innerhalb der Romanreihe untersucht. Ein kürzerer Abschnitt zum Themenkomplex Repression und (Selbst-)Justiz nimmt insbesondere auch die differenzierte Kritik an staatlicher Gewalt in Rowlings Werk in den Blick. Daran anknüpfend werden die Autoritätsverhältnisse in der Zauberschule Hogwarts untersucht und die unterschiedlichen Repräsentationen von

schulischer Hierarchie, Autorität und Repression analysiert. In der Konzeption des Gilderoy Lockhart wird schließlich eine Figur erkannt, die einerseits als Kritik an Kulturindustrie verstanden werden kann, andererseits aber selbst mit kulturindustriellen Mitteln realisiert wird.

Zwar verzichtet Babenhauserheide auf eine überblicksartige Darstellung des Forschungsstandes, dennoch geht die Analyse mit einer detaillierten und kritischen Auseinandersetzung mit der relevanten deutsch- und englischsprachigen Forschungsliteratur einher. Ebenso finden im Umfeld der Heptalogie erschienene pädagogische Texte wie Materialien zur Verwendung der Romane im Schulunterricht Berücksichtigung. Dies gilt auch für die innerhalb des sogenannten Pottermania-Phänomens sowohl umfangreichen als auch einflussreichen Formen der Fan-Fiction in all ihren Ausprägungen. Hier zeigt die Untersuchung auf, wie durch Fan-Fiction nicht allein Brüche zwischen affirmativen und kritischen Tendenzen aufgegriffen werden, sondern wie diese auch dazu beiträgt, auf einer narrativen Ebene Alternativen zu entwickeln. Weiterhin stützt sie sich auf mehr als 200 schriftliche Reflexionen der Leseerfahrung von Studierenden. Zu einem großen Teil handelt es sich dabei um Lesende, die der ersten Harry Potter-Generation zugeordnet werden können, also solche, die um die Jahrtausendwende zehn Jahre alt waren und mit der Lektüre der zeitversetzt erscheinenden Romane aufgewachsen sind.

Es fällt ins Auge, dass Babenhauserheide wiederholt auf das abschließende Kapitel des letzten Buches fixiert. Von diesem ausgehend werden Schlüsse abgeleitet, die auch auf andere Teile der Heptalogie und die Aussage der Geschichte insgesamt übertragen werden. Sie argumentiert, dass ungeachtet aller in den Büchern enthaltenen Widersprüche letztlich das Prinzip der Affirmation als ideologisches Muster die Oberhand behält, da im Epilog keine grundsätzlichen Veränderungen der fantastischen Welt beschrieben werden. Gleichzeitig betont sie, dass es jedoch gerade jene konservativen und reaktionären Anteile der Romane sind, die ein Hinterfragen provozieren und die RezipientInnen zum Nachdenken und zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Text anregen können.

Kritisch anzumerken ist, dass an einigen Stellen Feststellungen und Interpretationen zu einseitig bleiben beziehungsweise Inhalte ausgeblendet werden, die nicht in die Argumentationslinie zu passen scheinen. So wird beispielsweise konstatiert, dass durch die Darstellung von Familie in den Romanen eine konservative, reaktionäre Sichtweise affirmiert wird und ausschließlich Kleinfamilien mit zwei bis drei Kindern als Idealzustand beschrieben werden. Dabei wird jedoch der Umstand ignoriert, dass ausgerechnet die Weasley-Familie, in der die Hauptfigur mit Abstand die meiste Wärme, Geborgenheit und eine heile Familienwelt erfährt, eine Familie mit sieben Kindern ist. Die Verwendung ideologiekritischer Methoden, wie auch die ideologiekritische Untersuchung von Texten, ist in der deutschen Kinder- und Jugendliteraturforschung keineswegs neu. Gleichwohl bietet die Studie *Harry Potter und die Widersprüche der Kulturindustrie*, in dem sie die Kritische Theorie Adornos in den Mittelpunkt der Untersuchung stellt, einen neuen Blick auf Rowlings Romanreihe, wie er in der bisherigen Forschung kaum Berücksichtigung gefunden hat. Melanie Babenhauserheide leistet damit einen beachtenswerten Beitrag zur Erschließung von Rowlings Werk, der für die Kinder- und Jugendliteraturforschung sehr wohl relevant ist.

DAVID N. SCHMIDT



Ballis, Anja / Pecher, Claudia Maria / Schuler, Rebecca (Hrsg.): *Mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur. Überlegungen zur Systematik, Didaktik und Verbreitung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2018 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur; 47). 249 S.

Dieser Band wirft einen interdisziplinären Blick auf mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur. Neben LiteraturwissenschaftlerInnen und LiteraturdidaktikerInnen kommen MusikwissenschaftlerInnen und IT-EntwicklerInnen zu Wort. Behandelt werden Fragen zu Systematik, Vermittlung und Verbreitung mehrsprachiger Kinder- und Jugendliteratur.

Der erste Teil widmet sich systematischen Zugriffen auf solche mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur. Zunächst werden einzelne Dimensionen des Begriffes Mehrsprachigkeit thematisiert, bezogen auf literarische Texte. So stellt Hans-Heino Ewers fest, dass »... die Literatur generell als mehr- bzw. vielstimmig angesehen werden [darf]« (11). Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Pluralität von Redeweisen, wobei er die eigentliche der uneigentlichen Rede gegenüberstellt und anschließend die bildliche Rede fokussiert. Alexandra Kertz-Welzel und Franz Comploi machen auf äs-

thetisch-klangliche Aspekte von Mehrsprachigkeit aufmerksam und plädieren für die Entwicklung einer intermedialen Literatur- und Kulturdidaktik. Anschließend Beiträge widmen sich der Bedeutung von mehrsprachigen literarischen Texten für die Thematisierung der sprachlich-kulturellen Vielfalt moderner Gesellschaften. Während Sabine Anselm Wertereflexion als Ziel des Literaturunterrichts fokussiert, betont Jana Mikota die Potentiale integrativ mehrsprachiger Kinder- und Jugendromane für eine differenzierte Auseinandersetzung mit Sprachenvielfalt.

Werden die im ersten Teil formulierten didaktischen Überlegungen eher als Konsequenzen aus den systematischen Ausführungen benannt, rücken die konkreten Fragen der Vermittlung mehrsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in den Fokus des zweiten Teils. Zunächst thematisiert Uta Hauck-Thum das mündliche Erzählen als einen gewinnbringenden Spracherwerbskontext für Kinder mit nichtdeutscher Muttersprache und zeigt dabei verschiedene Möglichkeiten der Einbindung von Herkunftssprachen in die Gestaltung von Erzählsituationen auf. Die Projektgruppe um Anja Ballis und Christian Riepl stellt ein Projekt vor, in dem es um die Entwicklung einer webbasierten Lernumgebung »Mehrsprach-O-Mat« geht, die mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur multimodal aufbereitet. Renata Behrendt untersucht das Bilderbuch *Zugvögel* von Michael Roher auf sein Lern- und Lehrpotential und formuliert daraus Implikationen für den integrierten Deutschunterricht. Diesen Teil abschließend analysiert Nazli Hodaie einschlägige Verlagsprogramme und Verzeichnisse sowie einzelne Bilderbücher und Unterrichtsmaterialien und kritisiert eine klare Dominanz parallel mehrsprachiger Publikationen, die eine binäre Sicht auf Sprachen vermitteln und Fragen nach sprachlicher Zugehörigkeit eindeutig beantworten. Die Einbeziehung der Verlagsperspektive schlägt eine Brücke zum nächsten Teil des Bandes, der sich sowohl den Übersetzungen als auch der Verlagslandschaft widmet und damit die Verbreitung mehrsprachiger Kinder- und Jugendliteratur anspricht.

Ulrich Störiko-Blume ermöglicht zunächst einen Einblick in sortimentspolitische Denkkategorien der deutschsprachigen Kinderbuchverlage, prognostiziert sodann ein Nischendasein für mehrspra-

chige Bilderbücher, da sie eher für SpezialistInnen als für ein weites Publikum interessant seien, und schließt seinen Beitrag mit diskussionswürdigen Überlegungen zur Rolle der mehrsprachigen Kinder- und Jugendliteratur, wobei er zweisprachige Bilderbücher auf ein genuin didaktisches Produkt für mehrsprachige Kinder reduziert. Die beiden weiteren Beiträge beschäftigen sich mit kinder- und jugendliterarischen Übersetzungen. Zunächst analysiert Oxane Leingang anhand der Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte des *Struwwelpeter* im russischsprachigen Kontext die lektorischen Eingriffe der Übersetzer und stellt fest, dass die Übersetzungen jeweils die Signaturen ihrer Zeit tragen und die ausgangssprachliche Alterität kaschieren. Agnes Blümer erörtert am Beispiel von modernen Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur, dass Übersetzungen und insbesondere Neuübersetzungen in sich immer Elemente der Mehrsprachigkeit tragen und deshalb auch als Phänomene der Mehrsprachigkeit betrachtet werden können.

Abschließend wirft der Band einen Blick »über den Tellerrand«, wie es in der Überschrift des vierten Teils heißt. So beschäftigt sich Christiane Raabe mit der Frage, welche Anliegen AutorInnen und Verlage außerhalb des deutschsprachigen Marktes mit ihren vielsprachigen Programmen verfolgen. Sie stellt fest, dass im internationalen Spektrum vielversprechende Strategien mehrsprachigen Erzählens erkennbar werden, die auf dem deutschen Buchmarkt jedoch nur teilweise eine Rolle spielen. Michael Penzold widmet sich dem Jugendroman *Livet i dalen* (Das Leben im Tal) der somalisch-italienisch-dänischen Autorin Silvana Garsdal, publiziert unter dem Pseudonym Selva Wildwood. Diese Tierfabel thematisiert auf fantasievolle Weise sprachliche Kommunikation. Das Nichtverstehen wird dabei nicht als linguistisches, sondern als ein primär soziales und psychologisches Problem begriffen. Penzold sieht in dem Roman eine literarische Reflexionsform des Lebens der Autorin in und zwischen den Sprachen. Die Suche nach Zugehörigkeit, Heimat und der persönlichen Identität steht im Fokus der literarischen Werke, die im abschließenden Beitrag von A. Vefa Akseki besprochen werden. Der Autor gibt einen Überblick über die Themenschwerpunkte in Texten von

AutorInnen mit türkischen Wurzeln und plädiert für eine stärkere Einbindung der MigrantInnenliteratur in den Unterricht.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass es den Herausgeberinnen gelungen ist, einen Band zu konzipieren, der vielseitige Perspektiven auf mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur aufzeigt. Viele der angesprochenen Themen geben wertvolle Impulse für die Weiterführung des wissenschaftlichen Diskurses, sei es durch die Fokussierung eines neuen Aspektes in der Systematik mehrsprachiger Kinder- und Jugendliteratur, durch eine gewinnbringende interdisziplinäre Verknüpfung oder durch das Einbeziehen eines aktuellen literarischen Werkes. Es ist deutlich geworden, dass die Frage der literarischen Qualität der gegenwärtigen mehrsprachigen Kinder- und Jugendliteratur noch nicht ausdiskutiert ist. Die Lektüre des Bandes zeigt auch, dass die Einbeziehung der Verlagsperspektive in diese Diskussion folgerichtig ist, da die Weiterentwicklung der mehrsprachigen Kinder- und Jugendliteratur durch die Verlage maßgeblich beeinflusst wird.

SVETLANA VISHEK



Bannasch, Bettina / Matthes, Eva (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven*. 2. erweiterte Auflage. Münster: Waxmann, 2018. 259 S.

Die 13 Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen beschäftigen sich mit Kinder- und Jugendliteratur aus historischer, erzähl- und medientheoretischer, pädagogischer und therapeutischer Perspektive. Der Band, aus einer Ringvorlesung hervorgegangen, wollte auf diese Weise literatur-, erziehungswissenschaftliche, literaturdidaktische und therapeutische Umgangsweisen mit Kinder- und Jugendliteratur ins Gespräch bringen. Die Erziehungswissenschaftlerin Pia Schmid schreibt über das Thema »Bürgerlicher Kindheitsentwurf und Kinderliteratur der Aufklärung« und berichtet über Goethes und Johanna Schopenhauers Leseerfahrungen als Kinder. Meist wurden Werke für Erwachsene gelesen, denn speziell an Kinder und Jugendliche gerichtete Literatur entwickelte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. »Romantische Kindheitskonzeptionen und Kinderliteratur in der Romantik« war das Thema des Erziehungswissenschaftlers Heiner Ullrich. In der Romantik steht ein Konzept von Kindheit im Vordergrund, das den Kindern Ursprünglichkeit,

Natürlichkeit und Reinheit zuschreibt. Als Gegenentwurf zur pädagogisch geprägten Literatur der Aufklärung erlebten sowohl volkspoetische als auch fantastische Texte, die Heranwachsenden zur Lektüre empfohlen wurden, eine erste Blütezeit. Die Literaturwissenschaftlerin Gabriele von Glase-napp geht in ihrem Beitrag »Suchbewegungen. Jugendliterarische Positionsbestimmungen vor und nach der Jahrhundertwende« zunächst auf die unterschiedlichen Definitionen von Kinder- und Jugendliteratur ein und plädiert dafür, die beiden Begriffe voneinander zu trennen.

Ute Dettmar befasst sich mit Topoi und Tendenzen der Kinder- und Jugendliteratur im 20. und frühen 21. Jahrhundert. Sie stellt u. a. die Thesen von Michail M. Bachtin vor, nachdem die Idylle durch eine Ortsgebundenheit, die Beschränkung auf grundlegende Realitäten des Lebens und den Einklang der Natur geprägt ist – am Beispiel von Lindgrens *Die Kinder von Bullerbü*. In den kinderliterarischen Aufbrüchen der 1970er Jahre hatten die kleinbürgerlich-autoritären Erziehungsvorstellungen ausgedient, wie u. a. an den Werken Christine Nöstlingers abzulesen ist.

Die Literaturdidaktikerin Gabriele Scherer beschäftigt sich mit der Kategorie der »Einfachheit« und dem »einprägsamen« Bild im (Kinder-)Buch. Anhand der Sachbilderbücher Friedrich Justin Bertuchs thematisiert Scherer die Frage, wie es um die Einfachheit im Kinderbuch bestellt ist. Anhand von zwei komplexen Bilderbüchern, *Stimmen im Park* und *Die drei Schweine*, zeigt sie die Vielschichtigkeit der Buchgattung Bilderbuch.

Die komplexen Wechselverhältnisse von Bild und Text im Bilderbuch nimmt auch Theresia Dingelmaier in den Blick. Nach einem Rückblick auf die Geschichte des illustrierten Buches geht sie auf die möglichen Bild-Text-Interaktionen in illustrierten Büchern und im Bilderbuch ein.

Véronique Sina befasst sich mit dem Holocaust-Comic *Die Suche*. Obwohl lange Zeit als trivial stigmatisiert, ist der Comic inzwischen zu einer anerkannten Gattung der Kinder- und Jugendliteratur avanciert; immer mehr Sach- und Geschicht-comics werden auch im Unterricht eingesetzt. Der 2007 erschienene niederländische Holocaust-Comic *Die Suche* wurde explizit für die Schule konzipiert und zeigt, dass gerade die Vereinfachung

im Sinne einer didaktischen Reduktion eine hohe Identifikation mit dem Erzählten ermöglichen kann.

Mit dem Thema Filme und Verfilmungen für Kinder und Jugendliche beschäftigt sich Klaus Maiwald. Am Beispiel des Films *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014), der auf Andreas Steinhöfels gleichnamigem Roman aus dem Jahr 2008 basiert, zeigt er den Zusammenhang zwischen Film und Text auf. Dass Film und Buch in wesentlichen Teilen voneinander abweichen, erklärte Maiwald unter anderem damit, dass der Film auf ein breiteres Publikum angewiesen ist und deshalb oft Szenen anpassen muss. Zu Unrecht wird der Kinderfilm als trivial angesehen, denn auch Filme erfordern, analog zu Büchern, eine komplexe Rezeptionsleistung. Petra Götte stellt anhand von Armin Greder's Bilderbuch *Die Insel* (2002) dar, welche Behandlungen MigrantInnen mitunter zu Teil wird. Ein unbekleideter Mann kommt eines Tages auf eine Insel, wird von den Bewohnern zwar aufgenommen, aber aufgrund von haltlosen Vorurteilen isoliert. Die Medien verstärken dieses Verhalten und schließlich wird der Fremde auf das Floß zurückgetrieben. Kaspar H. Spinner zeichnet in seinem Beitrag »Vermittlungsinstanz Schule« den langen Weg nach, den die Kinder- und Jugendliteratur zurücklegen musste, bis sie zu einem anerkannten und allseits akzeptierten Unterrichtsgegenstand wurde. Spinner listet acht Punkte auf, die in der aktuellen Didaktik diskutiert werden, darunter die Frage, inwieweit handlungs- und produktionsorientierte Verfahren eingesetzt werden sollten, ob Vorlesen im Unterricht förderlich ist, wie man einen multimedialen Unterricht gestalten könnte, aber vor allem, wie man all diese Ansprüche auch zeitlich umsetzen kann.

Die Didaktikerin Gabriele Paule beschäftigt sich mit dramatischen Texten für Kinder und Jugendliche, ein lange ausgeblendetes Thema, unter anderem deshalb, weil die Texte nicht hinreichend im Bewusstsein der Öffentlichkeit präsent sind. Paule geht auf den Begriff des Jugendtheaters ein und beschäftigt sich mit der Frage, wie eine moderne Theaterdidaktik aussehen könnte.

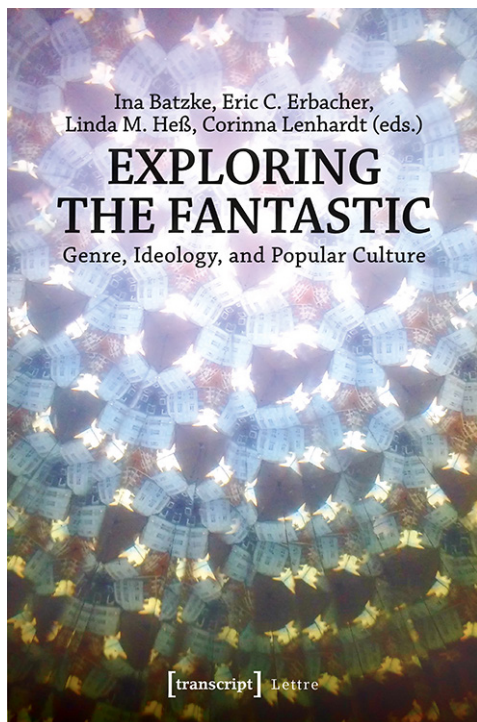
Mit dem Nutzen der Kinder- und Jugendliteratur in der Psychotherapie beschäftigt sich der Beitrag der Psychologin Barbara Bräutigam. Anhand

von Beispielen wie *Der Zwerg im Kopf* (1989) von Christine Nöstlinger, zeigt sie auf, wie Geschichten als »Hintergrundfolien« für Psychotherapeutinnen eingesetzt werden können um einen vertiefenden Blick auf die PatientInnen zu erhalten.

Hans-Heino Ewers fragt schließlich, welche Rolle die Kinder- und Jugendliteratur in der Geschichte von Kindheit und Jugend spielt bzw. verweist auf die Überschneidungen zwischen (historischer) Pädagogik und Kinder- und Jugendliteraturforschung. Kinder- und Jugendliteratur, so Ewers' Plädoyer, könnte (und sollte) auch ein Forschungsgegenstand der Erziehungswissenschaft sein, denn sie besitzt eine Erziehungs- und Bildungsfunktion, ist ein Darstellungs- und Verbreitungsmedium von Erziehungs- und Unterrichtskonzepten, liefert Bilder von Kindheit und Jugend, von Pubertät und Adoleszenz wie auch Kindheitsentwürfe und Zukunftsmodelle.

Insgesamt deckt der Sammelband ein breites thematisches Spektrum ab und gibt Einblicke in die verschiedenen Herangehensweisen an Kinder- und Jugendliteraturforschung. Ein Desideratum wäre eventuell die Einbeziehung von Zeitschriften und die Berücksichtigung von kinder- bzw. eher jugendliterarischen Texten im Internet.

SUSANNE BLUMESBERGER



Batzke, Ina / Erbacher, Eric C. / Heß, Linda M. / Lenhardt, Corinna (Hrsg.): *Exploring the Fantastic. Genre, Ideology, and Popular Culture*. Bielefeld: transcript, 2018. 297 S.

Der vorliegende Sammelband sieht sich in der Nachfolge und als Reaktion auf die anhaltenden Auseinandersetzungen mit dem Fantastischen in Publizistik und Wissenschaft. Mit diesem Trend seien das Interesse und die Wertschätzung für das Phänomen gewachsen, aber auch die Anzahl und die Diversität der Perspektiven. Um etwas mehr Übersichtlichkeit zu schaffen, soll dieser Band als Bestandsaufnahme aktueller literatur-, medien- und kulturwissenschaftlicher Diskurse fungieren. Er stellt neue Ansätze für die Betrachtung des Fantastischen in modernen Medien vor. Die Beiträge orientieren sich hauptsächlich an der allgemeinen Literatur und nur gelegentlich richtet sich der Blick – mit dem Einbezug von »All-Age-Literatur« – auch auf jugendliterarische Beispiele und Positionen. Aus der Sicht der Kinder- und Jugendmedienforschung kann der Band dennoch als Ausblick und Anregung für parallele Phänomene und Diskussionen dienen.

Der Band teilt sich in drei Sektionen. In der ersten Sektion steht die Definition des Fantastischen im Vordergrund. Fred Botting erörtert in »Fantasy

without Fantasy: Politics, Genre, and Media in the Fiction of M. John Harrison«, was übrig bleibt, wenn der »Fantasy« das Fantastische entzogen wird. Von dieser Realitätsfantasy ausgehend stellt Botting die Frage nach der Bedeutung des Begriffs »Fantasy« und dessen Verhältnis zu Sprache und Traum. Dabei geht er von der Prämisse aus, wonach jedem Schreibakt resp. Sprechakt etwas Fantastisches inhärent sei. Dieses Anders-als-die-Realität-Sein sei jedoch nicht mit Realitätsferne gleichzusetzen. Die Texte ermöglichen eine kritische Distanz, indem sie gängige Grundannahmen und Konventionen hinterfragen würden. Die Frage, welche Bedeutung »Fantasy« hat oder haben kann, steht auch im Beitrag von Irina Golovacheva mit dem Titel »Is the Fantastic Really Fantastic?« im Vordergrund. Sie verweist zunächst auf die Definitionsschwierigkeiten und ihre Ursachen. Zum Beispiel würden bei der Begriffsbestimmung oft unterschiedliche Subgattungen als Grundlage herangezogen. Je nachdem, ob Science Fiction oder Steampunk den Ausgangspunkt bilden, ergeben sich andere Begriffsmerkmale und -konfigurationen. Demgegenüber schlägt Golovacheva vor, »the fantastic« bzw. »fantastika« als literarischen Modus zu begreifen, bei dem die Fiktionalität alles Geschriebenen offen herausgestellt wird. Der Sektion der Begriffsbestimmungen folgen Beiträge die den Schwerpunkt auf die ideologiekritischen Perspektive legen. Diese Sichtweise bedarf einer besonderen Begründung, die im Beitrag von Alfons Gregori unter dem Titel »Crossing Impossible Boundaries? Fantastic Narrative and Ideology« bereitgestellt wird. Der Begriff »Ideologie« wurde oft von marxistischen Theoretikern verwendet und wird dadurch bis heute als gleichsam kontaminiert aufgefasst. Gregori greift auf Foucault zurück und fragt, welche Rolle ideologische Elemente – Anspielungen auf politische Tatsachen oder Orientierungen – in fantastischen Texten spielen. Durch den Ideologiebegriff wird deutlich, wie fantastische Literatur Kulturen verschiedener Zeiten bestätigen, kommentieren oder kritisieren kann. Die bis heute gern vertretene Auffassung, dass es sich bei dieser Literatur um eine Flucht aus der Realität handle, ist dann kaum zu halten. Die Produktivität eines solchen Ansatzes kann im Beitrag von Michael Giebel über Junot Díaz' Roman *The Brief Wondrous Life*

of Oscar Wao (2007) nachgelesen werden. Giebel zeigt, wie Díaz durch Referenzen und Kombinationen von Elementen der mexikanischen und amerikanischen Literatur die Identität einer Einwanderergeneration beschreibt. Es geht um Teenager, die in zwei Welten sozialisiert wurden. Aus ihrer Kindheit kennen sie ethnische Traditionen, die nun in den USA mit anderen Idealen konfrontiert und zugleich amalgamiert werden.

Die dritte Sektion setzt die Ideologiedebatte fort und überträgt sie auf populäre Medien. Auf welche Weise wird im Internet, auf Webseiten und in Diskussionsforen, Fantasy als Träger ideologischer Konstrukte funktionalisiert? In sehr grundsätzlicher Weise setzt sich Sarah Faber in ihrem Beitrag »Flights of Fancy, Secondary Worlds and Blank Slates: Relations between the Fantastic and the Real« mit dieser Frage auseinander. Sie verweist darauf, dass die Realität Material und Basis fantastischer Literatur sei. Fantastisch sei dann im engeren Sinn all das, was ein (aus naturwissenschaftlicher Perspektive) »unmögliches« Element enthalte. Realität – die Selbstverständlichkeit des Alltäglichen – als Baustein des Fantastischen ermögliche bspw. Leserempathie und Textverstehen. Mit ihrer Begriffsbestimmung und Funktionsanalyse schafft Faber eine Beschreibungsmöglichkeit für das Zusammenspiel von realistischen und fantastischen Elementen in fantastischer Literatur. Konkreter untersucht Alexandra Leonzini dann die Erotisierung von Werwolf-Figuren. Jenseits des Mainstreams ist auf Fanseiten und unabhängigen Publikationsplattformen ein Trend entstanden, der mit dieser Erotisierung auch überholte (und bedenkliche) Vorstellungen von Geschlechterrollen und -beziehungen verbreitet. Der Werwolf diene der Renaturalisierung männlicher Sexualität. Sie werde als unkontrollierbarer Naturtrieb dargestellt, der sich zwanghaft auf ein weibliches Opfer richtet, dem nichts anderes übrig bleibt, als sich schicksalhaft zu ergeben. In dieser Literatur kann der Traum von der unhinterfragten Dominanz des Männlichen bedenkenlos ausgelebt werden. Durch die Kombination von theoretischen und literaturkritischen Beiträgen bietet der Band einen Einblick in die sehr heterogenen Perspektiven auf aktuelle Fantasy und regt auf diese Weise zum Weiterdenken an. So scheint mir die Idee einer

Fantasy ohne Fantastik reizvoll für Texte, die auf realen Ereignissen basierend trotzdem eindeutig der Fantasy zuzuordnen sind. Wie sehr lässt sich der Realitätsmodus beim Lesen ausblenden, so dass Leserinnen und Leser entweder eine kritische Distanz einnehmen oder zu träumen anfangen?

THOMAS BITTERLICH



Bertling, Maria: *All-Age-Literatur. Die Entdeckung einer neuen Zielgruppe und ihrer Rezeptionsmodalitäten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016. 207 S.

Die vorliegende Arbeit von Maria Bertling, 2013 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als Dissertation angenommen, setzt sich neben terminologischer Klärung des Begriffs All Age mit der Frage nach den RezipientInnen von All-Age-Literatur auseinander. Dazu führt die Verfasserin eine empirische Studie durch. Bertling zeigt zunächst die Schwierigkeiten einer Definition des Untersuchungsgegenstandes auf und legt dabei alle Titel, die nach *Harry-Potter* erschienen sind und die »nicht doppelsinnig, sondern einsinnig, aber mehrfachadressiert sind und sich an eine Zielgruppe wenden, bei der die Grenzen zwischen Jugend (inklusive der Tween-

ager) und Erwachsenen verschwimmen« (24) als All-Age-Literatur fest. Als weitere Merkmale führt die Autorin eine große Menge an Dialogen, ein hohes Maß an Explizitheit und Action, aber auch eine Hinwendung zum Mystischen, Magischen und Märchenhaften an. Dass diese Definition zur Kategorisierung sinnvoll erscheint, soll nicht bestritten werden; offen bleibt bei dieser Definition allerdings die Frage einer Zuordnung von Werken, die zurzeit sowohl von Seiten des Buchmarkts als auch der Rezipienten als All-Age-Titel betrachtet werden, beispielsweise Marc-Uwe Klings *Känguru-Chroniken* oder John Greens Roman *Das Schicksal ist ein mieser Verräter*. Diese Titel zeichnen sich nicht durch magische oder mystische Elemente aus, bei Klings Chroniken überwiegt zudem eher eine ironische, denn eine emotionale Darstellungsweise. Dass diese exemplarisch angeführten Titel besonders von jüngeren männlichen Lesern sehr stark rezipiert werden, lässt sich durch Bertlings Definition und die daraus resultierenden Hypothesen nicht erklären.

Basierend auf den Arbeiten von Monika Suckfüll und Werner Graf erarbeitet die Verfasserin nun Rezeptionsmodalitäten, die die Grundlage der empirischen Untersuchung bilden und das besondere Verdienst dieser Arbeit darstellen. Die Querschnittstudie basiert auf einer Onlinebefragung der Rezeptionsmodalitäten der LeserInnen. Bertlings Forschungsinteresse liegt in der Frage, wer All-Age-Literatur liest. Dabei teilt die Verfasserin die Fragen in vier Bereiche auf: die allgemeine Mediennutzung, die Rezeptionsmodalitäten beim Lesen und Filmschauen, die Mediensozialisation sowie die statischen Kennwerte. Von den insgesamt 1528 ausgefüllten Fragebögen waren 80% der Teilnehmenden weiblich, das Durchschnittsalter lag bei 39,4 Jahren. Den Datensätzen ist leider nicht zu entnehmen, wie alt die SchülerInnen und Studierenden waren, die mit 16,8% in der Umfrage stark vertreten sind. Aus diesem Grund lassen sich nur bedingt Konsequenzen darüber ziehen, warum jüngere LeserInnen zur All-Age-Literatur und nicht zur traditionellen KJL greifen.

Wenn Bertling ihrer Untersuchung drei Hypothesen vorangestellt, so ist dies in Bezug auf die Datenerhebung und -auswertung ein empirisch probates Mittel; nicht unproblematisch ist allerdings die

daraus resultierende inhaltliche Verengung: Dies betrifft besonders die Hypothesen, dass es sich bei den RezipientInnen von All-Age-Literatur hauptsächlich um Frauen handelt, die jünger als die LeserInnen von Erwachsenenbelletristik sind und die einen emotionalen Lesemodus aufweisen. Die Ergebnisse der empirischen Untersuchung – nicht unbeeinflusst von der Stichprobenwahl – bestätigen im Wesentlichen die aufgestellten Hypothesen. Interessant ist jedoch die Feststellung, dass All-Age-LeserInnen in ihrer Jugend im Wesentlichen durch TV und Filme sozialisiert sind (vgl. 115) und dass All-Age-Literatur neue LeserInnenkreise erschließt. Das mag sicherlich, und da sind Bertlings Erhebungsdaten eindeutig, für die erwachsenen All-Age-LeserInnen zutreffen. Wie es sich allerdings mit den jugendlichen, zum Teil sogar kindlichen LeserInnen verhält, die All-Age-Literatur rezipieren, bleibt offen. Bei diesen handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um erfahrene, mit Büchern sozialisierte LeserInnen. Hier wären weitere Daten bzw. eine detaillierte Offenlegung des Alters der Befragten wünschenswert.

Aufbauend auf der Erhebung der empirischen Daten untersucht die Autorin im nächsten Schritt die Rezeptionsmodalitäten: Wenn bei LeserInnen von All-Age-Literatur die Modalitäten der Kommotion und Präsenz stark ausgeprägt sind, dann stellt sich die Frage, ob All-Age-Literatur diese Bedürfnisse in besonderem Maße bedient bzw. wie sich diese auf textueller Ebene nachweisen lassen. Um diese Frage beantworten zu können, bestimmt die Verfasserin die Emotionalität eines Textes durch die quantitativ-computerlinguistische Methode des Diktionsärs. Grundlage dieser Untersuchung bilden vier All-Age-Titel – *Eragon* (1), *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*, *Bis(s) zum Morgengrauen* sowie *Rubinrot* – und vier Titel der Erwachsenenbelletristik – *Der Name der Rose*, *Buddenbrooks*, *Stolz und Vorurteil* sowie *Siddhartha*, in denen Emotionswörter untersucht wurden. Bertling kommt zu dem Ergebnis, dass All-Age-Titel zwar nicht mehr Emotionswörter als die belletristischen Titel enthalten, dass aber bei den All-Age-Titeln ein Übermaß an negativen Emotionen vorliegt. Im Hinblick auf den angenommenen Lesemodus der Unterhaltung und der persönlichen Involviert-

heit überrascht diese Feststellung zunächst, bei genauerer Analyse aber kommt die Verfasserin zu dem Ergebnis, dass sowohl Humor, Spannung als auch Melancholie durchaus mit negativen Emotionswörtern verbunden sind, so dass Lesende eine emotional involvierte Lesehaltung einnehmen können.

Damit wird die von Bertling eingangs aufgestellte These bestätigt, dass es sich bei den LeserInnen von All-Age-Literatur um die emotional involvierte Vielleserin handelt, die jünger als die durchschnittliche LeserInnenschaft und medienaffin ist und die primär durch ihre Lektüre unterhalten werden will. Damit ist die Perspektive – und dies liegt sicherlich auch an der Auswahl der ProbandInnen der Umfrage – eher auf die erwachsenen LeserInnen von All-Age-Literatur gerichtet. Nur am Rande wird die Frage berücksichtigt, warum jüngere LeserInnen zu Werken greifen, die auch von ihren Eltern rezipiert werden. Dabei ist gerade diese Frage aus der Perspektive beispielsweise der Leseförderung durchaus von Interesse. Positiv hervorzuheben aber ist, dass die Arbeit eine Systematisierung eines sich zunehmend auf dem Buchmarkt durchsetzenden Phänomens vornimmt und vor allem durch die empirische Untersuchung einen vertieften Einblick in die Lesegewohnheiten von All-Age-LeserInnen erlaubt.

NICOLA KÖNIG



Blümer, Agnes: *Mehrdeutigkeit übersetzen. Englische und französische Kinderliteraturklassiker der Nachkriegszeit in deutscher Übertragung.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2016 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 106). 434 S.

Mit dieser Publikation der Dissertation der Autorin (Goethe-Universität Frankfurt a. M. 2014) liegt eine Studie aus dem Bereich der deskriptiven kinder- und jugendliterarischen Übersetzungswissenschaft vor – einem Fachgebiet, das zwar stark an Forschungsinteresse gewonnen hat, in der deutschsprachigen Forschung jedoch noch immer zu den vergleichsweise selten bearbeiteten Feldern gehört. Sie widmet sich dem Übersetzen von Mehrdeutigkeit, hier in englisch- und französischsprachigen Klassikern der phantastischen Kinderliteratur, die im Westdeutschland der Nachkriegszeit importiert wurden und der »Kinder-Erwachsenen-Literatur« (13) zuzurechnen sind. Aufgrund der disparaten Begriffe für dieses komplexe Phänomen entscheidet sich die Autorin gegen Bezeichnungen wie »mehrfachadressiert« oder »All-Age-Literatur« und für jenen etwas sperrigen und binäre bzw. dichotome Denkmodelle nicht aufhebenden Terminus als Oberbegriff, stellt ihn am Ende der Studie jedoch zu Recht in Frage

und plädiert für ein modifiziertes Modell, das Zwischentöne bzw. Abstufungen zulasse und eine Dynamisierung ermögliche (vgl. 376). Blümer stellt zuerst in drei Teilen auf 100 Seiten den Stand der Forschung zu Mehrfachadressierung, Doppelsinn und Crossover-Literatur, zur Phantastik und zum besonderen Potential der Gattung als ›Kinder-Erwachsenen-Literatur‹ sowie zum kinderliterarischen Übersetzen vor. Primär wird dies als Forschungsbericht präsentiert. Dass dabei vorliegende Modelle zum kinderliterarischen Übersetzen (u. a. Shavits »systemic affiliation«, Oittinens Dialog-Modell, Vermeers Skopos-Theorie und, zutreffend als bahnbrechende Pionierleistung herausgestellt, O’Sullivans narratologisches Modell) miteinander verknüpft und evaluierend bzw. durchaus auch kritisch beleuchtet werden, ist positiv, allerdings ist die Kritik an O’Sullivans Instanzen des impliziten Autors und Übersetzers sowie deren angebliche Nicht-Verankerung in realen historischen Kontexten (vgl. 104 ff.) nicht wirklich nachvollziehbar, da O’Sullivan dezidiert deskriptiv und kulturhistorisch vorgeht. Eine Synthese, die O’Sullivans Modell stärker differenzieren bzw. ergänzen könnte, wird zudem nur angedacht und letztlich für ein nicht-narratologisches Vorgehen, das von den historischen ÜbersetzerInnen ausgeht, verworfen – es wird folglich kein eigenes Modell zum Übersetzen von Mehrfachadressierung entwickelt. Im Fazit wird eine Entwicklung desselben jedoch der zukünftigen Forschung nahegelegt. Der zweite Teil der Arbeit beginnt mit einem sorgfältig recherchierten Theorieteil zum kinderliteraturwissenschaftlichen Diskurs der Nachkriegszeit, wobei der Einfluss der Theorien des ›guten Jugendbuches‹ bzw. des Konzepts der Kindgemäßheit auf die Übersetzungspraxis fokussiert wird. Die anschließenden, begründet chronologisch angeordneten Fallstudien untersuchen exemplarisch und durchgängig aufschlussreich sechs phantastische Texte der ›Kinder-Erwachsenen-Literatur‹ aus Großbritannien, den USA und Frankreich, die zwischen 1945 und 1970 in Ausgangs- und Zielsprachenkultur erschienen, heutzutage als ›Klassiker‹ gelten und folglich zumeist Neuauflagen und mediale Adaptionen erfuhren: Nortons *The Borrowers*, Pearces *Tom’s Midnight Garden*, Druons *Tistou les pouces verts*, L’Engles *A Wrinkle in Time*

und, nicht ganz unproblematisch unter derselben Gattung subsumiert, die Bilderbücher *Where the Wild Things Are* von Sendak sowie Ionescos und Delesserts *Conte numéro 1*. Eine Auseinandersetzung mit neueren Theorien zum Übersetzen multimodaler Texte findet allerdings nur kurssorisch statt.

Um die spannende Frage, was mit der Mehrdeutigkeit der Ausgangstexte im Übersetzungsprozess passiert, zu beantworten, wird, im Sinne der deskriptiven Ausrichtung, eine »Rekontextualisierung« (15) vorgenommen, d. h. es werden nicht nur die Übersetzungen als solche, sondern alle Akteure des kinderliterarischen Handlungssystems, die diese beeinflusst haben, untersucht, um die Zieltexte in ihrem historischen und kulturellen Kontext zu verorten. Paratextuelle Elemente, die als Schwellen zum Text wirken, Illustrationen, Layout und Typographie werden hinzugezogen – ein vorbildliches Verfahren, das der neueren Transferforschung entspricht und sich als besonders gewinnbringend erweist. Dabei werden die vielfältigen und in den Korpusbeispielen stark variierenden Markierungen von Mehrfachadressierung differenziert analysiert und insbesondere intertextuelle Verweise als Signale für weitere Lesarten in den Blick genommen. Insgesamt ergibt sich aus dieser systematischen Analyse mehrerer einschlägiger Translate einer Epoche eine Reihe interessanter Befunde, wobei die notwendige Revision der unumgänglichen – von Blümer treffend als nahezu etablierte Gesetzmäßigkeit ausgewiesenen – Annahme, dass in den Übersetzungen der fünfziger und sechziger Jahre im Sinne der ›Vereinheitlichung‹ zusätzliche Bedeutungsebenen für erfahrene LeserInnen nahezu ausnahmslos getilgt wurden, wohl die frappierendste Erkenntnis darstellt. Überzeugend zeigt Blümer auf, dass auch im Kontext dominanter zielkultureller Normen, die, der Theorie des ›guten Jugendbuches‹ verpflichtet, Mehrdeutigkeit als nicht kindgemäß definierten, im überwiegenden Teil des untersuchten Übersetzungskorpus zumindest Elemente der Mehrdeutigkeit erhalten blieben. Zwar lassen, so Blümer, alle Übersetzungen das Bemühen um Kindgemäßheit erkennen – d. h. Strategien der Konventionalisierung, insbesondere durch Vereinfachung, Kohärenzstiftung bzw. Anpassung an zielkulturelle Muster oder

Reduktion von Innovation und Modernität (besonders eindrücklich im Fall von Sendak), sind in allen Korpusbeispielen erkennbar und die impliziten Leserrollen sind mit denjenigen des Ausgangstextes nur partiell identisch –, jedoch variiert die Mehrfachadressierung in den Translaten nicht in dem erwarteten Ausmaß. So erweist sich einzig die Übersetzung von Mary Nortons Kinderbuch *The Borrowers* (1952, dt. *Die Borgmännchen*, 1955) mit Blick auf den Einfluss zielkultureller Normen, insbesondere der Gattungskonzepte des Märchens, als im erwarteten Sinne vollständig auf kindliche Leserrollen hin reduziert. In den anderen Korpusbeispielen, vor allem denjenigen aus den späten sechziger Jahren, blieb die Mehrfachadressierung prinzipiell erhalten oder wurde, u. a. durch »weniger klare [...] Zugänglichkeit« bzw. Varianz in der Markierung, »allenfalls abgeschwächt« (371 f.). Obgleich es sich um herausragende Beispieltex-te handelt, hinter denen z. T. außergewöhnliche Übersetzerpersönlichkeiten stehen, liegt hier ein primärer Erkenntnisgewinn der Arbeit, die damit die vorausgehende Forschung im Sinne eines komplexeren Gesamtbildes gewinnbringend ergänzt und Inspiration für zukünftige Arbeiten liefert.

MARTINA SEIFERT



Blumesberger, Susanne / Thunecke, Jörg (Hrsg.): *Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur während der Zwischenkriegszeit und im Exil. Schwerpunkt Österreich*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition, 2017. 344 S.

Die Erforschung der Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und in der NS-Zeit wurde in den letzten Jahren im deutschsprachigen Raum stark forciert. Der vorliegende Sammelband, der den Fokus auf Österreich legt, beruht auf einer 2014 in Wien vom Institut für Wissenschaft und Kunst durchgeführten Tagung. 14 Beiträge untersuchen die vorherrschenden thematischen Tendenzen, die Rezeption der Kinder- und Jugendliteratur in dieser Zeit, den Einfluss des zunehmenden Nationalsozialismus, die Bedingungen für die AutorInnen im Exil und die dortige Rezeption.

Um den wichtigen Bereich Exil geht es gleich im ersten Beitrag; Wiebke von Bernstorff untersucht auf der Grundlage mehrerer Werke die gesellschaftlichen Anforderungen an die Literatur und kommt zu dem Ergebnis, dass diese Literatur als wichtige Gegenströmung zum Nationalsozialismus zu bewerten ist, aber auch, dass diese mit ihrem »widerständigen Potential« in unserer stark veränderten Welt aus pädagogisch-didaktischer

Sicht zu aktualisieren wäre. Ein Teil ihres Diplom-arbeitsprojekts ist Kerstin Gittingers Beitrag über den Diskurs des ›neuen Menschen‹ in der proletarischen Kinder- und Jugendliteratur der Ersten Republik. Während für die Zeit der Weimarer Republik in Deutschland verschiedene Studien vorliegen, ist dies für Österreich bisher nicht der Fall, so dass Gittinger hier grundlegende Einsichten geben kann. ›Gute‹ Jugendliteratur solle – laut damaliger Forderungen – zur sozialistischen Erziehung der Jugend führen. Die Entwicklung dieser Literatur gliedert Gittinger in drei Phasen: Lebensreform und Lebenshilfe, proletarisches Märchen und märchenhaft-phantastische Reiseerzählungen, wobei sie nur im letzten Genre das Bild des ›neuen Menschen‹ ausmachen kann.

Jörg Thuncke widmet sich den Märchen Hermynia Zur Mühllens, die 1925 in amerikanischer Übersetzung erschienen, und weist nach, wie populär diese bei Sozialisten im angelsächsischen Raum waren. In seinem Beitrag »Die Militarisierung der Jugendliteratur 1933–1945« nähert sich Murray G. Hall diesem Phänomen aus der bislang wenig beachteten Perspektive der Verlage, darunter der Verlage Franz Schneider, Thienemann, Bertelsmann und dem Deutschen Verlag für Jugend und Volk. Er betont vor allem deren große Bedeutung für diese Entwicklung, die nicht zuletzt aus den sehr frühen Anfängen resultiert.

Einen komplexen Prozess zeichnet Karl-Heinz Füssl in seinem Beitrag »Pädagogische Katharsis« nach, indem er den Fragen nachgeht, »(1) welche anthropologische Dimension sozialwissenschaftliche Analysen der nationalsozialistischen Praxis beimaßen, (2) welche normativen Implikationen eine durch Wissenschaft definierte Pädagogik und Politik hatte, (3) welche mentalen und institutionellen Prozesse die sozialwissenschaftlichen Vorgaben in der Besatzungszeit in Gang setzten und (4) welche Paradigmenwechsel beim Neuaufbau in der Nachkriegszeit entstanden« (S. 116 f.). Aufschlussreich ist auch Füssls Exkurs über die Zusammenhänge von Vertreibung und dem Entstehen eines spezifischen Wissenschaftsprofils außerhalb von Europa.

Im Beitrag über die frühen Kinderbücher Friedrich Felds versucht Ernst Seibert Bezüge zwischen den Werken von Feld, Kafka, Tetzner, Balázs und

Korczak zu erschließen, wobei er betont, dass eine solche literarhistorische Kontextualisierung unter Beibehaltung der im Bereich der Kinderliteratur immer noch vorherrschenden immanenten Methode nicht möglich wäre. Guy Stern erschließt den »Beitrag der Exilanten zur Kinder- und Jugendliteratur«. Zunächst macht er sich Gedanken über eine Neudefinition von ›Exil‹ und über die im Exil entstandenen Kinder- und Jugendbücher, dann stellt er wichtige, im deutschsprachigen Raum jedoch bislang wenig bekannte Werke vor, wobei er vor allem die Autorin Hertha Pauli in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt. Wie intensiv Kinder und Jugendliche in der NS-Zeit ideologisch gelenkt und in das System eingebunden wurden, zeigt Sarolta Lipóczy im Beitrag über die Zeitschrift: *Das deutsche Mädel* (1933–1943). Interessant ist ihr Hinweis darauf, dass bei der Ansprache der Leserinnen durchgängig die Wir-Form verwendet wurde, während sich auch in der Schule die Du-Anrede als didaktisch relevant durchgesetzt hatte. Tatjana Fedjaewa untersucht die Kinderbücher von Béla Balázs im Exil (1931–1945) und deren Rezeption in der Sowjetunion, die allerdings für ihn »nicht zur geistigen Heimat geworden ist« (S. 194). In ihrem Beitrag über die Kinderliteratur von Exilkindern kommt Jana Mikota zu dem Ergebnis, dass die beiden im Fokus stehenden Autorinnen Judith Kerr und Eva Ibbotson in ihrem Werk sehr unterschiedliche Wege beschritten haben, Kerr stark autobiographisch und Ibbotson viel allgemeiner exilthematisch, dass aber beide die Kinderliteratur der Gegenwart in erheblicher Weise geprägt haben. Mit Frauenemanzipation während des Krieges setzt sich Ester Saletta in ihrem Beitrag »Gendermotive in Adrienne Thomas' Mädchenromanen der 1930er Jahre« auseinander und kommt zu dem Schluss, dass sich die konventionellen Geschlechtereigenschaften »in Richtung einer emanzipierten Identitätsentwicklung bewegen, ohne aber den traditionellen Genderkanon zu annullieren« (S. 229). Auf der Basis eines breiten Quellenmaterials zeichnet Swen Steinberg in »*Tormann Bobby*: Biografie, Netzwerke und Identität in Robert Grötzschs Exil-, Arbeiterjugend- und -sportroman von 1938« das Bild eines bis heute weitgehend vergessenen sozialdemokratischen Exilautors nach. Mit *Tschok* (1949), dem einzigen Kinderbuch des in Britisch-

Indien internierten Wiener Sozialisten Fritz Kolb, beschäftigt sich Margit Franz. Sie weist in dieser Erzählung, die den weißen Hund Tschok als Wegbegleiter des Internierten zeigt, reformpädagogische Ansätze nach. Einem bisher vernachlässigten Bereich, der »Vertriebene[n] Kinder- und Jugendliteraturforschung«, widmet sich Susanne Blumesberger im abschließenden Beitrag. An repräsentativen Beispielen zeigt sie, wie sich diese ForscherInnen im Exil aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt haben. Der Sammelband besticht weniger durch ein konformes Konzept – was hier positiv gemeint ist – als vielmehr durch seine Vielgestaltigkeit und seine thematische Bandbreite, denn er bietet neben einführenden wie Überblicksbeiträgen auch solche, die ihren Fokus auf einzelne AutorInnen in Österreich und im Exil sowie auf bestimmte Vermittlungsinstanzen richten. Das internationale Spektrum der BeiträgerInnen ist durch eine Vielzahl der Perspektiven geprägt, von der NachwuchswissenschaftlerIn bis zum Zeitzeugen (Guy Stern). Nicht zuletzt aus diesen Gründen bildet der schön gestaltete Band einen Meilenstein für die Erforschung der Kinder- und Jugendliteratur im Österreich der Zwischenkriegszeit und vor allem im Exil.

KURT FRANZ



Busch, Nathanael / Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): *Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft; 176). 237 S.

In diesem Sammelband werden Wiederholung und Variation von Strukturen- und Formeninventar einer Gattung detailliert vor der Folie überlieferter Stoffe und der Mittelalterrezeption anhand einer Vielzahl von Texten untersucht. Deutlich wird gezeigt, wie Vergangenes und Mythisches fusioniert werden, wie das Zusammenführen von Modellen und Strategien jeweils zu Interessantem mit wiedererkennbarem Figuren- und Attributarsenal führt und intertextuelle Verweise in aktueller Fantasy für komplexe Zusammenhänge sorgen. Überlegungen zu Hyperreality (Umberto Eco), als Hybridisierung von historisch, mythisch und fiktional, sowie zu Bricolage (Claude Lévi-Strauss) durchziehen den Band. Gefragt wird nach »Modi der Verarbeitung und Aneignung mittelalterlicher Erzählstrukturen und Handlungsräume, Figurationen und Heldenbildern, Archetypen und Objekte[n] in den Texten und anderen Medien der Fantasy« (10).

Die Aufsatzsammlung bildet das Ergebnis einer Tagung an der Universität Siegen ab: In zwölf Bei-

trägen (plus Einleitung) erfolgt eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Texten wie Michael Krappweis' *Mara und der Feuerbringer*-Trilogie, Terry Pratchetts *Guards! Guards!*, Michael Endes *Die unendliche Geschichte* und mehreren Werken von Neil Gaiman, J. R. R. Tolkien, Markus Heitz, Frank Rehfeld, Bernhard Hennen und James Sullivan. Es werden Transformationen von Elementen des Attila/Etzel-Stoffes, des Nibelungen-Mythos und mehrerer Artusromane von Hartmann von Aue, Chrétien de Troyes und Wolfram von Eschenbach untersucht.

Dabei geht es nicht um den Umgang mit ›dem Mittelalter‹, so wird bereits in der Einleitung als Basisüberlegung festgehalten. Was sich dann auch durch den gesamten Band zieht, denn es gibt weder ein einheitliches Mittelalterbild, noch eine einheitliche Mittelalterrezeption. Dementsprechend ist in diesem Sammelband wiederholt die Rede vom Rückgriff auf frühere literarisierte Mittelalterbilder – besonders gut zu beobachten im Fall von Tolkien, dessen Publikationen auch weiterhin als Urtexte des Genres gelten, quasi als »stilbildendes Reservoir für intertextuelle Adaptionen« (128). Matthias Däumer hält dazu fest, dass das ›wahre Mittelalter‹ von einem »dynamischen, konstruktivistischen Mittelalterbild abgelöst« (45) wird, in das neben den tradierten Stoffen selbst auch die Rezeption eben jener produktiv miteinfließt. Dem schließt sich auch Andrea Sieber an: »Erweitert man den Fokus auf alternative Versionen des Nibelungen-Mythos, etwa in der nordischen Tradition oder bei Richard Wagner, so potenziert sich das Repertoire an magischen Requisiten, besonderen Wesen und andersweltlichen Begebenheiten erheblich.« (183) Auch Verweise auf die Forschung sind in der Fantasy möglich, wie Sieber für die Figur des Prof. Weissinger bei Krappweis zeigt, der klar identifizierbar den Mediävisten Rudolf Simek zum Vorbild hat.

Zu den »kulturübergreifenden, omnipräsenten Figurationen« (131), mit denen sich der Band beschäftigt, zählen die des Ritters (Nathanael Buch; Anja Müller), des Drachen (Christine Theillout), des Zwerges (Hans Rudolf Velten) und des Wolfes (Theresa Specht). Velten spricht im Kontext der Figur des Zwerges im Sinne Wittgensteins von Familienähnlichkeit, also einer intertextuellen

Familie – eine Beobachtung, die mehrere Artikel, ungeachtet ihres jeweiligen Fokus, miteinander verbindet.

Nathanael Busch diagnostiziert bezüglich des Ritters aktueller Fantasy eine Fusion aus tapferem, treuen Helden und Krieger auf Abenteuer, der über ritterliche Ausrüstung und Körperbau verfügt, während Anja Müller die Diskrepanz von blutigem Geschäft und schönem, strahlendem Schein hervorhebt. Theresa Specht zeichnet die Schattenwölfe der Stark-Kinder bei George R. R. Martin als Seelentiere und ambivalente Figuren, die in mehrfacher Hinsicht Mittel vorausweisender Erzählstruktur sind, nach. Christine Theillout folgt diachronen Charakteristika des Drachen, wie Zerstörungskraft, Beschaffenheit als Mischwesen, giftige Eigenschaften und Verführungsqualitäten. Sie spannt den Bogen bis zu Rob Cohens Film *Dragonheart*, an dem sie u. a. die Übertragung von ›Dracheneigenschaften‹ auf menschliche Figuren als bedeutsam hervorhebt. Insgesamt wird audiovisuellen Medien keine dominante Position eingeräumt, aber neben Theillouts Analyse nehmen mehrere Artikel Adaptionen der behandelten Texte in die Überlegungen mit auf. Dabei treten Peter Jacksons Trilogien *Lord of the Rings* und *The Hobbit* und die HBO-Serie *Game of Thrones* nach George R. R. Martins *A Song of Ice and Fire* am dominantesten hervor. Aber auch Andrea Sieber verweist in ihrer Auseinandersetzung mit der *Mara*-Serie von Krappweis mehrfach auf die Filmadaption des ersten Teils und Hans-Heino Ewers' Auseinandersetzung mit *Die unendliche Geschichte* postuliert die Reduktion der Komplexität des Textes im Zuge von Adaptionsprozessen, die der »permanenten Verschränkung eines narrativen bzw. mythischen und eines philosophischen Diskurses« (171) keine Rechnung trage. Corinna Virchow beschäftigt sich mit dem Spiel mit Kleidung und Entkleiden, indem Stoff (nicht mehr) verhüllt und somit eine erotische Dimension in die Texte einfließt. Nils Werber zeichnet Geopolitik, Superioritäts- und Reinrassigkeitsdiskurse in Mittel Erde nach, anhand derer eine Hinwendung von Tolkiens Texten zum Modernen erkennbar ist, weg vom Mythischen, er attestiert dem Autor dabei aber ein gewisses Maß an Unbewusstheit. Einhellig wird die Position vertreten, wonach die »tradierte, aber immer weniger über-

zeugende Ansicht, der zufolge populäre Literatur schematisiert, trivial, anspruchslos, niveaulos, platt usw. sei, *pulp* eben« (99), nicht haltbar ist. Mehrere Beiträge nutzen den Fußnotenapparat zudem als Raum für eine zweite Analyse-Schiene. Der Fantasy-Begriff wird nicht in allen Artikeln einheitlich gehandhabt, was auch schwer möglich wäre; seiner Vielseitigkeit wird dabei deutlich Rechnung getragen. So spricht etwa Niels Penke von »postmoderne[r] oder ›Contemporary Fantasy« (206), wenn »Elemente aus nahezu allen Fantasysubgenres zusammengebracht werden.« (211). Die damit verbundene, zunehmend vertretene Neigung zu Selbstreferenzialität und Parodie zeigen abschließend Sebastian Holtzhauer und Angila Vetter anhand von Terry Pratchetts *City Watch-Roman Guards! Guards!* auf.

SONJA LOIDL



Cave, Roderik / Ayad, Sara (Hrsg.): *Die Geschichte des Kinderbuches in 100 Büchern*. Hildesheim: Gerstenberg, 2017. 272 S.

Vieles und das Viele überhaupt, das in diesem opulenten Bildband zum Kinderbuch zusammengetragen wird, erweckt im ersten Anflug den Eindruck des Aleatorischen. Bald aber, nach erstem

Hin- und Herblättern, kann man sich dem Staunen nicht mehr entziehen und es vermehrt sich von einem zum anderen der in Doppelseiten gehaltenen Kurzartikel der Eindruck, dass alles, was man glaubt, irgendwo schon gelesen zu haben, immer um höchst Interessantes vermehrt wird. Die Originalausgabe dieses Bandes, *A History of Children's Books in 100 Books*, verantwortet von The British Library Board, erschien ebenfalls 2017; die Übersetzung aus dem Englischen besorgte Anke Albrecht. Das verhältnismäßig knappe Inhaltsverzeichnis mit elf Hauptkapiteln vermittelt zunächst den Anschein des Willkürlichen. Es scheint einen historischen Ablauf wiederzugeben; Kapitel 1, »Erste Schritte. Mündliche und vorschriftliche Tradition«, markiert den weit zurück liegenden Beginn, und Kapitel 11, »Comic, Radio und Film – neue Einstiege in die Literatur« mündet offensichtlich in die Moderne, also auch in die Gegenwart. Die neun Kapitel dazwischen stellen aber keineswegs eine Epochengliederung dar, sondern nennen schlicht thematische bzw. poetologische Schwerpunkte, hinter denen sich jeweils eine Vielzahl von Aspekten entfaltet, die je für sich abermals durch die Zeiten führen. Wenn etwa Kapitel 6 den Titel »Balu, Bambi & Pu – Tiergeschichten für Kinder« trägt, heißt das nicht, dass darin nur von einer Periode der Kinderbuch-Klassiker die Rede wäre, und auch nicht, dass nicht auch in anderen Kapiteln von Tierbüchern die Rede sein kann; wenn Kapitel 9 mit »Helden in Aktion – in dieser und in parallelen Welten« tituiert wird, ist damit nicht festgelegt, dass nur von modernen Helden gehandelt wird, plötzlich findet sich da auch ein Teilkapitel über Paläontologie, Saurierknochen, die im 19. Jahrhundert gefunden wurden, und von Zeitreisen, die zu Höhlenmenschen führen. Und wenn das 10. Kapitel einfach »Kriegs- und Nachkriegsjahre« heißt, ist nicht nur vom Ersten, auch nicht nur vom Zweiten Weltkrieg die Rede, sondern auch von kriegsbedingter oder auch weiterer Propaganda und Ideologie ganz allgemein im Kinderbuch verschiedenster Zeiten.

Es hat also den Anschein, als würde man eher assoziativ mal hierhin und mal dorthin geführt, aber eben diese Assoziationen offenbaren eine faszinierende Bandbreite der Wirkräume, die man dem Kinderbuch im Allgemeinen nicht zuschreibt.

Die Struktur des Buches folgt also nicht einem strengen poetologischen oder historischen Schematismus, sondern offeriert von Kapitel zu Kapitel ein immer neues Florilegium einer internationalen Kulturgeschichte des Kinderbuches, und man erfährt von gewiss mehr als 100 Kinderbüchern, dass sich ihnen gewiss mehr als didaktischer Nutzen entnehmen lässt.

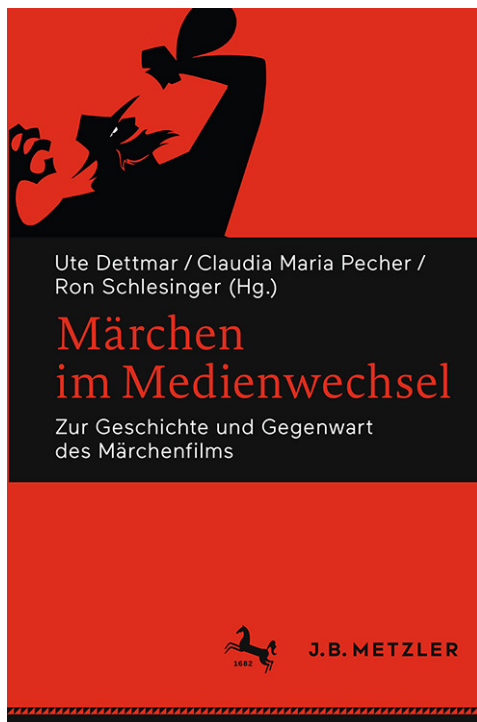
Jedes der elf Hauptkapitel wird durch einige Übersichtsseiten eingeleitet, und die folgenden acht bis zwölf Teilkapitel füllen angenehm übersichtlich jeweils eine Doppelseite. So ergeben sich die im Titel genannten hundert Teilkapitel, und es ist eigentlich schade, dass nicht auch diese im Inhaltsverzeichnis aufscheinen. Den Überschriften, und das mögen etwa hundert sein, bzw. dem immer folgenden Teaser, ist mehrheitlich die Konzentration auf jeweils ein Buch oder einen Autor/eine Autorin zu entnehmen, aber jede der rund hundert Abhandlungen enthält immer auch Hinweise auf thematisch, motivisch oder stoffgeschichtlich ähnliche Werke, sodass wir es eigentlich mit hundert kleinen, aber kenntnisreichen, originellen Annäherungen zu tun haben, in denen sich Kulturgeschichte unter dem Aspekt des Kinderbuches widerspiegelt. Um dies nur mit einem Beispiel zu vergegenwärtigen, sei auf die Doppelseite 136/137 mit dem Titel »Vieldeutige Tierstimmen – Maulwurf, Kröterich und Rehkitz« hingewiesen; der Teaser lenkt den Blick auf das zentrale Werk: »Als Kenneth Grahams *Wind in the Willows* erschien, wurde es von den meisten Kritikern verrissen. Inzwischen gilt das Buch als hintergründiger Klassiker.« Man erfährt Biographisches über den Autor, knapp einiges über den Inhalt des Buches, vor allem aber etwas über seine Rezeption in den USA (besonders die Remigration nach England im sehr positiven Urteil von C. S. Lewis) und in Deutschland und überraschend über Ähnlichkeiten mit Felix Saltens *Bambi*-Roman und dessen durchaus kritisch gesehene Verbreitung oder eigentlich Vermarktung durch Walt Disney; es werden also Doppelseite für Doppelseite kleine kulturgeschichtliche Biotope aufgetan und damit verdichtet sich der Blick auf den großen Kosmos des Kinderbuches auf eindrucksvolle Weise, wobei Seite für Seite auch kreativ kontrastierende Farbillustrationen zur Information beitragen. Zu der

durchaus bibliophilen Gestaltung ist ergänzend anzumerken, dass die farblich abgehobene Fußzeile neben der Seitenangabe immer den Titel des Kapitels in Erinnerung ruft, um im großen Kosmos gleichsam an den jeweiligen Fokus zu erinnern, von dem aus man gerade in die Welt des Kinderbuches blickt.

Um die zahlreichen Zusammenhänge und Querverbindungen nachverfolgen zu können, die sich im nationalen und internationalen Kontext aus den Erörterungen ergeben, bietet das Buch mit einem umfangreichen Register eine weitere Möglichkeit der Orientierung. Darin sind sowohl AutorInnenamen als auch Werktitel sowie auch poetologische und weitere Fachbegriffe aufgenommen, in Summe über sechshundert (!), die es ermöglichen, das weit verzweigte Netz der Zusammenhänge nachzuvollziehen. Weiters gibt es noch ein Glossar und eine Bibliographie der Fachliteratur. Man kann also mit Fug und Recht behaupten, dass dieses Nachschlagewerk mit seinen sowohl historisch als auch geographisch weit aufgetragenen Bedeutungszusammenhängen faszinierende Erweiterungen der einschlägigen Handbücher bietet. Es geht dabei weniger um Theoriebildung, jedoch mit großem Gewinn um Basisinformationen in oft überraschenden Kontexten, die über das in der konventionellen Fachliteratur vielfach sehr lokal gebundene Interesse an Sachinformationen weit hinaus führen.

Nur am Rande sei erwähnt, dass die *Geschichte des Kinderbuches in 100 Büchern* ein Fortsetzungsunternehmen der 2015 vom selben Autorenpaar verfassten und ganz ähnlich gestalteten *Geschichte des Buches in 100 Büchern* ist, worin übrigens auch schon einige Kinderbücher aufgenommen wurden. Auf diese Weise wird das Kinderbuch sehr konkret der Weltliteratur zugeordnet, und es ist in hohem Maße überraschend und befriedigend zugleich, mit welcher Selbstverständlichkeit, aber auch mit welcher Akribie diese faszinierende Idee in dem vorliegenden Großwerk unter Beweis gestellt wird.

ERNST SEIBERT



Dettmar, Ute / Pecher, Claudia Maria / Schlesinger, Ron (Hrsg.): *Märchen im Medienwechsel. Zur Geschichte und Gegenwart des Märchenfilms*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. 431 S.

Der vorliegende Band gibt einen diachronen Überblick von den Anfängen filmischer Märchenadaptionen im 19. Jahrhundert über die ideologische Funktionalisierung des Märchens im »Dritten Reich« und der DDR bis hin zum postmodernen, spielerisch-eklektischen und ironisch-parodistischen Umgang mit märchenhaften Versatzstücken in (Zeichentrick-)Serien und Computerspielen. Den Band eröffnet Marcus Stiglegger, der das Märchen als »kurze Erzählung, die folkloristische, phantastisch-wunderbare Figuren wie Zwerge, Elfen, Feen Drachen, Riesen, Gnome, Kobolde, Meerjungfrauen und andere Mischwesen, sprechende Tiere, Einhörner oder Hexen versammelt« (2), zielführend definiert und den Märchenfilm als Subgenre des Fantasyfilms begreift. Märchenfilme tauchten in der (Post-)Moderne häufig als selbstreflexive Metafilme, als Horrorfilme, als Blockbuster und als Melodram auf. Claudia Maria Pecher fokussiert Georges Méliès als Pionier des Märchenfilms. Er habe diesen popularisiert; seine Hybridisierungstendenzen wurden wegweisend für aktuelle Verfilmungen. Jan Sahli

untersucht die Märchenverfilmung *La Belle et la Bête* von Jean Cocteau und stellt heraus, dass dieser das Märchen für ein erwachsenes Publikum aufbereitete, um es in surrealistische Zauber- und Innenwelten zu führen. Drei Beiträge – von Horst Schäfer, von Andrea Hartmann und Michel Nölle sowie von Hannes Rall – untersuchen den Ursprung von Märchenfilmen u. a. am Beispiel von Paul Wegeners phantastischen Filmen und Lotte Reinigers Silhouetten-Märchenfilmen. Sie stimmen darin überein, dass die Silhouetten-Ästhetik auch im digitalen Zeitalter noch eine wichtige Rolle spielt, und führen als plausibles Beispiel u. a. *The Tale of the Three Brothers* aus *Harry Potter* und *die Heiligtümer des Todes* (Teil 1, 2010) an. Ingrid Tomkowiak widmet sich der märchenhaften Unterhaltungsmaschinerie am Beispiel von Disney. Sie legt anhand eines diachronen Überblicks über abendfüllende animierte oder als Realverfilmungen umgesetzte Märchenverfilmungen dar, dass Disney letztlich trotz oberflächlicher Innovationsversuche stets konservative Geschlechterrollen und traditionelle gesellschaftliche Werte- und Normensysteme stabilisiert. Ron Schlesinger und Dieter Wiedemann betrachten ideologische Aufladungen von Märchenstoffen in der NS-Zeit bzw. der DDR. Die Märchenfilme wurden zu Propagandazwecken missbraucht und mussten den Bogen zwischen politischer Indoktrination und Unterhaltung spannen. Steffen Retzlaff und Lubomír Šůva zeigen, wie tschechische Märchenfilme, deren Qualität durchaus hochwertig ist, Traditionelles mit innovativen Ideen vermischen. Olena Kuprina stellt für sowjetische Filme heraus, dass diese besonders die folkloristischen Elemente betonen. Ludger Scherer konstatiert, dass in romanischen Filmen diverse Bezüge zum Stummfilm für nostalgische Momente sorgen. Christine Lötschers Analyse aktueller Märchen Spielfilmreihen von ARD und ZDF ergibt, dass diese Adaptionen häufig moderne (pseudo-)pubertäre Probleme der Protagonisten thematisierten. Aufgrund des musealen Ambientes, der historisierenden Kostüme und Requisiten stellten sie die Künstlichkeit von Märchen heraus; aus ästhetischer Perspektive seien diese kommerziellen Filme häufig nicht in sich stimmig. Einen Blick auf prominente US-amerikanische Serien werfen

Sabrina Geilert und Juliane Voorgang. An *Grimm* und *Once upon a time* arbeiten sie heraus, dass diese Aktualisierungsbestrebungen aufweisen und gegenwärtige Empirie inkludieren, um die Märchenstoffe deutungsoffener zu gestalten und mit vielseitigen Paratexten anzureichern, wodurch die ZuschauerInnen zu einem aktiveren Rezeptionsprozess verleitet würden. Anna Stemmann zeigt anhand von parodistisch-ironischen Märchenallusionen in der prominenten *Simpsons*-Cartoonserie auf, dass die vielseitigen, teils impliziten Referenzen auf Märchenstoffe oder verkitschte Märchenversionen von Disney dazu dienen, extratextuelle (historische) Ereignisse differenziert zu reflektieren. Tobias Kurwinkel setzt die Untersuchung komödiantischer Märchenadaptionen an der amerikanischen *Shrek*-Reihe und dem deutschen *7 Zwerge*-Dreiteiler fort und belegt ihre Mehrfachadressierung. Zusätzlich werde ein inter- und intrareferenzieller Rahmen aus popkulturellen Bezügen aufgespannt, der die Rezeption auf mehreren Ebenen mit einer zusätzlichen Codierung anreichere. Klaus Maiwald untersucht rezente filmische Adaptionen des Schneewittchen-Stoffes. Er arbeitet heraus, dass zwar einerseits eine positive Emanzipation der Protagonistin im Rahmen einer monomythischen Heldenreise im Mittelpunkt stehe, einige Filme aber für eine komplexe und globalisierte Welt zu eindimensionale Lösungsvorschläge anbieten, sodass diese Gefahr laufen, eskapistisch rezipiert zu werden. Thomas Scholz vertritt abschließend die These, dass die ProtagonistInnen des Computerspiels *The Wolf Among Us* (2013) von einer Dualität geprägt sind, die zwischen Großstadtmensch in einem expressionistischen Moloch und der Doppelidentität einer märchenhaften Fantasiegestalt changiert.

Eine umfassende chronologische Gesamtfilmographie ermöglicht (in der digitalen Ausgabe) ein systematisches Nachschlagen aller thematisierten Filme von 1896 bis 2017. Insgesamt eröffnet dieses Werk vielseitige Zugriffsweisen auf (inter-)mediale Märchenadaptionen, die durch verschiedenste hermeneutische Theoriemodelle analysiert werden: von Genettes klassischer Erzähltheorie über Propps Märchenmorphologie bis hin zu Aarseths postmoderner Theorie der Computernarratologie. Trotz des Vorworts der Herausgeber, dass dieser

Band keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe, wird weniger klar, weshalb sich zu manchen Themenbereichen, wie z. B. Lotte Reinigers Silhouettenfilmen, drei Beiträge finden, die sich zum Teil stark überschneiden und zu ähnlichen Ergebnissen gelangen, während hingegen kein einziger zu Klassikern des Märchenfilms wie *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (1973) existiert (auch wenn dieser Film immer wieder erwähnt wird). Auch wird meines Erachtens der Märchenbegriff im basalen Beitrag von Stiglegger zu unscharf von dem des Mythos abgegrenzt. Viele Beiträge verweisen zwar zielführend aufeinander, woraus eine gute interne Vernetzung des Bandes resultiert, freilich um den Preis immer wieder redundanter Passagen mit ähnlichen Erkenntnissen zu denselben Filmen. Um dies zu vermeiden, wäre eine intensivere Abstimmung der Beiträge untereinander wünschenswert gewesen. Insgesamt ist jedoch ein gelungenes Kompendium von wissenschaftlich auf hohem Niveau analysierten Märchenfilmen entstanden. Im Zeitalter der Digitalisierung liefert ein solcher Band nicht nur Anregungen für eine weitere Beschäftigung mit dem technischen Potenzial und mit der computergenerierten Machart von Märchenadaptionen, sondern bietet auch LehrerInnen und PädagogInnen vielseitige Anregungen.

MICHAEL STIERSTORFER



Dommermuth, Clarissa: *Wir sind dagegen – denn ihr seid dafür. Zur Tradition literarischer Jugendbewegungen im deutschsprachigen Raum.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 327 S.

Der Titel der auf einer Dissertation basierenden Arbeit lehnt sich an die erste Textzeile des Songs *Rebell* der Band »Die Ärzte«: »Ich bin dagegen, denn ihr seid dafür« an und verweist bereits auf den Inhalt, den Widerstand literarischer Jugendbewegungen gegen bestehende Verhältnisse. Darunter sind Gruppen junger ambitionierter und experimentierfreudiger, oft akademisch gebildeter Autoren, meist zwischen 23 und 25, zu verstehen, die die zeitgenössische Literatur zu revolutionieren versuchten.

Untersucht werden die Strömungen bzw. Epochen des Sturm und Drang, der Frühromantik, das Junge Deutschland, des Expressionismus und die Popliteratur. Die Entwicklung einer jungen Autorenbewegung wurde erst durch die Anerkennung der Jugend als eine eigene Lebensphase, die sich im Laufe der Zeit immer weiter ausdehnte, ermöglicht. Statt mit dem schwer zu definierenden Begriff der Epoche zu operieren, wird von Strömung oder Bewegung gesprochen.

Bei allen Zeitabschnitten geht Dommermuth zunächst auf die Definition und Geschichte ein,

ordnet sie zeitlich ein, berücksichtigt die politischen und sozialen Zeitumstände, stellt einen Gegenwartsbezug her und zeigt die Relation zwischen Individuum und Gesellschaft auf. Der Sturm und Drang wird nicht als eigenständige Strömung gesehen, sondern als späte Periode der Aufklärung. Die Verfasserin erklärt die politische und literarische Ausgangssituation, die Kritik der Stürmer und Dränger und die von ihnen geforderte allgemeine Meinungsfreiheit und beleuchtet die literarische Szene. In einem Exkurs geht sie auf den so genannten »Göttinger Hain« ein, einen Zirkel junger Lyriker, der sich gegen die poetische Regelstrenge der Aufklärung wandte. Anhand zeitgenössischer Texte wird die Provokation dieser Zeit sichtbar. Die Frühromantiker wiederum lehnten die inhaltliche und formale Normierung ihrer Texte ab und machten sich über die Idealisierung der griechischen Dichter lustig, was für Empörung in den konservativen Reihen sorgte.

Als weitere Literaturbewegung wird das erstmals 1835 erwähnte »Junge Deutschland« beleuchtet, gegen das im selben Jahr wegen des Verdachts auf revolutionäre Vorhaben ein Verbot ausgesprochen wurde. Die Behörden zählten Ludolf Wienbarg, Karl Gutzkow, Heinrich Laube und Theodor Mundt und später Heinrich Heine zu dieser Bewegung, bei der nicht ganz ausgeschlossen werden kann, dass es sich um eine durch das Verbotsgesetz künstlich etablierte Gruppe handelt. Bei den dem »Jugend Deutschland« zugeordneten Autoren handelt es sich um eine vergleichsweise heterogene Gruppe, wenn sie auch gemeinsam gegen die Nüchternheit des vorangegangenen Biedermeier auftraten und an den Sturm und Drang anknüpften. Vorbilder waren Shakespeare, Lessing und Luther. Dommermuth geht in einem kurzen Exkurs auch auf die Verknüpfungen zwischen dem »Jungen Deutschland« und dem Vormärz ein, dessen Vertreter deutlich politischer auftraten. Die Strömungen dieser Zeit sind also differenziert zu betrachten.

Die Autoren, die sich dem literarischen Expressionismus, der zwischen 1910 und 1925 einzuordnen ist, anschlossen, kritisierten die vorherrschende Sprache in der Literatur und die zeitgenössische Gesellschaft. Verändert durch den Ersten Weltkrieg verlor sich die Strömung im Verlauf der 1920er Jahre und wich der Neuen Sachlichkeit. Zu den Expres-

sionistInnen zählten unter anderem Georg Heym, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Johannes R. Becher, Franz Werfel und Georg Trakl. Später wurden ihre Werke, die oft von jüdischen AutorInnen stammten, von den Nationalsozialisten verboten. Dommermuth verweist auch auf den zeitgleich existierenden Dadaismus, der sich in Zürich entwickelte und um den sich weitere Zentren bildeten, wie etwa in Berlin um George Grosz und John Heartfield. Die Dadaisten stellten die bisherige Kunst in ihrer Gesamtheit infrage und setzten die Gedanken des Expressionismus radikaler Weis um. Die Schnelligkeit und der Lärm der Großstadt wurden von den Expressionisten abgelehnt, die Individualität der Menschen dagegen idealisiert. Drogenkonsum und Selbstmord werden literarisiert, mitunter auch auch praktiziert, neue Lebensstile wie Vegetarismus und Alkoholabstinenz beworben. Auch das jüdische Leben wurde oft thematisiert; etwa die Hälfte der expressionistischen Schriftsteller hatten jüdische Wurzeln, unter ihnen Walter Hasenclever und Franz Werfel. Charakteristisch für die Zeit war auch eine Offenheit gegenüber dem Krieg. Nach dem Ersten Weltkrieg agierten die Expressionisten sehr politisch und provokant. Der aufkommende Nationalsozialismus führte zum Untergang der Bewegung, obwohl es anfänglich von beiden Seiten durchaus Annäherungen gegeben hat.

Als letzte Strömung wird die Popliteratur vorgestellt. Eine erste Hochzeit wird um 1968 gesehen, die zweite in den 1990er Jahren. Beiden waren gegenwarts- und alltagsbezogen, überschritten Gattungsgrenzen, spielten mit unterschiedlichen Stilen und adressierten Jugendliche oder junge Erwachsene. Vorbilder waren unter anderem die Beatliteraten, als deren bekanntester Vertreter Jerome D. Salinger gilt, der 1951 *The Catcher in the Rye* veröffentlichte. Die Studentenbewegungen trugen zur Verbreitung der Popliteratur wesentlich bei. Provoziert wurde durch die Verwendung derber Alltagssprache, Ironie und Lautmalerei. Kritiker sahen vor allem einen drohenden Werteverlust in der Literatur.

Ein Ende der Popkultur zeichnete sich Ende der 1990er Jahre ab, als sie sich zu einer Massenkultur wandelte. Die terroristischen Anschläge am 11. September 2001 auf das World Trade Center in

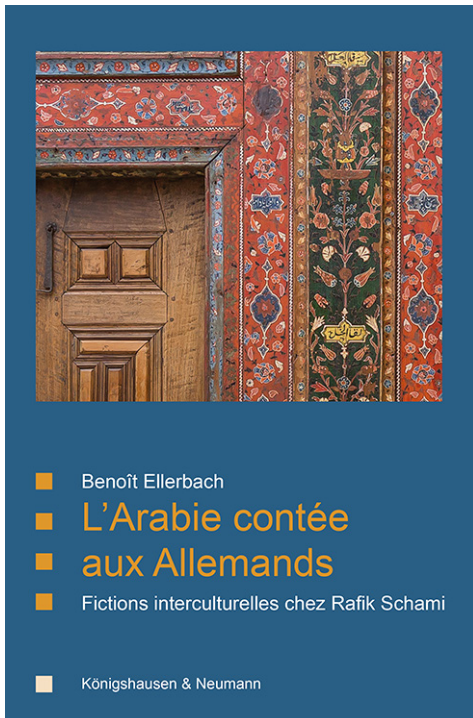
New York trugen ebenfalls zu ihrem Ende bei.

Danach lässt sich laut der Autorin keine weitere literarische Jugendkultur festmachen, analog zu den heute kaum noch vorhandenen sozialen jugendlichen Subkulturen. Das könnte damit zusammenhängen, dass die jugendkulturellen Ansätze immer schneller von der Gesellschaft absorbiert wurden, aber auch durch das Aufwachsen in einer materiell abgesicherten und behüteten Umgebung. Es fehlt der Anlass zur Rebellion. Das könnte sich auch wieder ändern, denn die Jugendströmungen folgten nie nahtlos aufeinander.

Da die Agierenden der einzelnen Strömungen immer scharfe Beobachter der Gesellschaft waren, lässt sich an ihren Texten die Weltanschauung der zeitgenössischen Gesellschaft ablesen und erhält zugleich einen authentischen Einblick in die Lebensphase Jugend.

Der Autorin ist es gelungen, die Unterschiede zwischen den sozialen und literarischen Jugendbewegungen deutlich zu machen. Was eventuell noch einzufordern wäre, ist die Gegenüberstellung der Bewegungen in den einzelnen Ländern, denn trotz des »deutschsprachigen Raums« im Titel ist fast alles auf Deutschland konzentriert. Interessant wäre, ob in der Schweiz, in Österreich oder vielleicht auch in der DDR weitere oder andere Strömungen zu beobachten waren.

SUSANNE BLUMESBERGER



Ellerbach, Benoît: *L'Arabie contée aux Allemands. Fictions interculturelles chez Rafik Schami*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 502 S.

»In bester orientalischer Erzähltradition entführt uns Rafik Schami in eine sagenhafte Stadt und lässt trubelige Straßen, bunte Basare und den Geruch der Gewürze lebendig werden.« Dieser Werbetext des Beltz-Verlags für Rafik Schamis *Der ehrliche Lügner* ist typisch für die Rezeption des syrischen Autors in Deutschland. Ist Schami tatsächlich der »orientalische Märchenonkel«, wie Ellerbach schreibt (108)? Und vor allem: Ist er selbst verantwortlich für diese Rolle oder ist er Opfer einer Rezeption in Deutschland, die ihn orientalistischen Stereotypen unterwirft? Schami, der selbst ein Anhänger von Edward Saids »Orientalismus«-These ist, wonach »der Orient« nur eine Konstruktion des Westens ist, mit allen faszinierenden und allen angsteinflößenden Aspekten, scheint sich selbst nicht freimachen zu können von dieser Form des exotisierenden Orientalismus. Ellerbachs Doktorarbeit, 2014 an der Sorbonne vorgelegt, ist mit ihren 502 Seiten eine eingehende und gut recherchierte Würdigung des Gesamtwerks von Schami, die sich dem Ziel verschrieben hat, Schamis Werk zu »reindiviualisieren« und damit in Schutz zu nehmen vor einer Literaturkri-

tik, gegen die er sich immer gewehrt hat. Sowohl seine Einordnung als Schriftsteller der Unterhaltungsliteratur wie auch der Kinder- und Jugendliteratur hat ihm eher geschadet. Interessant ist in diesem Zusammenhang, welche große Rolle Ellerbach den Ausführungen von Hans-Heino Ewers zukommen lässt, die er – weil sie »nur« im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung veröffentlicht wurden – zu Unrecht an den Rand gedrängt sieht. Ewers hatte in seinem Vortrag *Ein orientalischer Märchenerzähler, ein moderner Schriftsteller* schon im Jahr 2000 hervorgehoben, wie stark Schami auf das *deutsche* romantische Modell der Aufwertung von Mündlichkeit rekurriert. Auch Ellerbach betont, dass Schami sich auf die interkulturelle Tradition der deutschen Literatur (Heine, Chamisso, Goethe) bezieht und wendet sich gegen die Einstellung, Schamis Schreiben repräsentiere »orientalische Mündlichkeit« in Tradition von *1001 Nacht*. Schami habe sich aber immer schon als Vermittler zwischen Deutschland und dem Orient gesehen. Gleichzeitig macht Ellerbach aber deutlich, dass der Autor dieser Vermittlerrolle auch geschadet hat, indem er einem Orientbild zuarbeitete, das vereinfachend und stereotyp war. Wenn er etwa die Orte seiner Kindheit in Damaskus als »Idylle« oder »Utopie« (S. 384) beschreibt, so sind deutsche Leser ohne Kenntnis der syrischen Kultur nicht in der Lage, den Konstruktcharakter einer solchen Darstellung zu entlarven und halten den beschriebenen Orient für Realität. Ellerbach fragt sich auch, inwieweit Schami seinen eigenen politischen Zielen überhaupt entspricht, die er zwar immer wieder an die postkoloniale Theorie andockt, etwa, wenn er mit Frantz Fanon erklärt, Ziel seines Schreibens sei es, »Sympathie für die Besiegten« (68) zu wecken. Sicher, Schami hat immer betont, dass er nicht verkopft didaktisch agieren, sondern die Herzen seiner Leser erreichen wolle. Aber es bleibt die Frage, ob er wirklich in der Lage ist, mit den exotischen Erwartungen an ihn zu spielen und den Exotismus zu instrumentalisieren? In diese Richtung könnten ironische Auseinandersetzungen mit den Erwartungen an ihn gehen, wie sie schon in *Der ehrliche Lügner* (1992) angelegt sind. Oder unterliegt Schami seinem eigenen Erfolgskonzept und verkauft sich kommerziellen Interessen, indem er gerade durch die

Selbstinszenierung in seinen Lesungen oder in der Auseinandersetzung mit den Medien die Rolle übernimmt, die man ihm zuschreibt (vgl. 101), gerade indem er Begriffe wie »arabische Kultur« oder »Orient« vereinfacht und damit verfälscht, wie von Ellerbach nachgewiesen wird. Letztlich lässt Ellerbach die Bewertung bis zum Schluss seiner Ausführungen offen. Ihm ist es vor allem wichtig, Schami in seiner literarischen Entwicklung zu verstehen: Vom Wegbereiter der ›Gastarbeiterliteratur‹ sei er zu einem in Deutschland anerkannten Unterhaltungsautor geworden, der sich zeitweilig auf die Kinder- und Jugendliteratur begrenzt sah und sich erst allmählich mit Werken wie *Die dunkle Seite der Liebe* (2004) und vor allem mit *Das Geheimnis des Kalligraphen* (2008) aus dem Käfig der Abwertung befreit habe. Dieser Prozess sei begleitet worden von einer zunehmenden Hinwendung zu dem, was die postkoloniale Theorie ›die Peripherie‹ nennt: Die späteren Erwachsenenromane machen sich zunehmend frei von dem Blick der Deutschen auf Schamis Heimat und erheben den Anspruch, Texte eines arabischen, deutschsprachigen Autors zu sein.

Für die Kinder- und Jugendliteratur-Forschung ist interessant, dass Schamis Interesse für diese Literatur aus einer besonderen biographischen Situation entstanden ist: Er lernt mit 25 Jahren die deutsche Sprache neu und identifiziert sich so mit den Kindern (vgl. 438), versucht dann aber auch wieder dem Korsett zu entkommen, das er sich übergestreift hat, etwa durch mehrmaligen Verlagswechsel. Ellerbach streift Fragen der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung leider nur am Rande, in seinem Kontext werden Unterhaltungs- und Kinderliteratur fast in einem Atemzug genannt. Ellerbach, der seit 2016 als Assistent für deutsche Literatur an der Boğaziçi Üniversitesi in Istanbul arbeitet, hätte mit seiner spannenden Dissertation in Deutschland sicher mehr Leser gefunden, wenn er sie auf Deutsch veröffentlicht hätte. Etwas mühsam gestaltet sich die Lektüre auch dadurch, dass alle deutschen Zitate in den Fußnoten ins Französische übersetzt werden, was den Band unnötig aufbläht – denn wer sich für dieses Thema interessiert, ist wohl in der Regel der deutschen Sprache mächtig.

ANNETTE KLIOWER



Enklaar, Jattie / Ester, Hans / Tax, Evelyne (Hrsg.): *Studien über Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016 (Deutsche Chronik; 60). 340 S.

Die 19 Beiträge dieses Sammelbandes sind nicht nach bestimmten Kategorien unterteilt. Die Beweggründe für deren Reihenfolge erschließen sich auch nicht durch die Lektüre der Einleitung, in der die HerausgeberInnen die jeweiligen Schwerpunkte erwähnen. Deutlich wird hier jedoch, dass die HerausgeberInnen keinen direkten Bezug zur Kinder- und Jugendliteraturforschung (KJL-Forschung) haben. Es dominiert ein von Faszination und romantischen Kindheitskonzepten geprägter Blick von außen auf den Gegenstand und seine Charakteristiken. So wird die komparatistische KJL-Forschung als Desiderat beschrieben – Emer O’Sullivans oder Agnes Blümers einschlägige Arbeiten werden nicht erwähnt, wurden offenbar auch nicht wahrgenommen. Verwiesen wird lediglich auf Bettina Kümmerling-Meibauer, die ihrerseits jedoch auf Hans-Heino Ewers’ Einführung *Literatur für Kinder und Kinder und Jugendliche* rekurriert.

Diesem Umstand ist es offensichtlich auch zu verdanken, dass inhaltliche Schwächen einiger

Beiträge nicht erkannt wurden. Dass in Winfried Geisenheyners Ausführungen zur Geschichte von KJL-Sammlungen etwa die Geschichte der KJL erwähnt wird, diese Beobachtungen jedoch gänzlich ohne Bezugnahme auf die hierzu vorliegenden Studien, etwa Reiner Wilds, auskommen, ist unerklärlich. Auch im hierauf folgenden Beitrag, der einen in Deutschland ansässigen Verlag in den Blick nimmt, welcher bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert Kinderliteratur in niederländischer Sprache publizierte, dominiert der Blick von außen auf den Gegenstand. Auch hier fehlen Verweise auf die einschlägigen Studien zur Geschichte der KJL. Auf diesem Gebiet kundigen HerausgeberInnen wäre zudem aufgefallen, dass der Autor dieses Beitrags übersehen hat, dass es sich bei einem der zwei in Auszügen abgebildeten Kinderreime um eine niederländische Adaption von *Fritz der Näscher* handelt.

Abgesehen von diesen inhaltlichen Versäumnissen ist anzumerken, dass die Beiträge nicht nur hinsichtlich ihrer Differenziertheit, sondern auch in Bezug auf die Länge stark variieren. Zudem ist die Orientierung in diesem ambivalenten Sammelband, wie bereits erwähnt, aufgrund der fehlenden thematischen Schwerpunktsetzung erschwert. So sind autobiografische Notizen, verlagsgeschichtliche sowie motivgeschichtliche und AutorInnen-zentrierte Beiträge ohne ersichtliche Struktur aneinandergereiht. Auf die detaillierten und sehr gut recherchierten Ausführungen von Annemarie und Friedhelm Brusniak über mediale Interferenzen in der niederländischen Kinderliteratur um 1900 folgt eine kurze autobiografische Notiz der Schweizerin Margrit Schriber zur Prägung der kindlichen Fantasie durch mündliche Erzähltradition. Im Anschluss hieran werden Leben und Wirken der Schriftstellerin Lisa Tetzner und Kurt Kläber, deren Ehemann, nachgezeichnet, hier mit einem Fokus auf die Niederlande.

Zwischen einige aus kinder- und jugendliteraturwissenschaftlicher Perspektive wenig fundierte Beiträge mischen sich zahlreiche akribisch recherchierte wissenschaftliche Beiträge, unter anderem von Evi Reissmann über die Kinderlieder von Hoffmann von Fallersleben, Vanessa Joosens Studie über die niederländische Rezeption der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, Hadassah

Stichnotes Betrachtung des Initiationsromans in der deutsch- und englischsprachigen KJL sowie die beiden Beiträge von Sebastian Schmideler.

Als erhellend erweisen sich auch die Ausführungen zur Verlagsgeschichte einiger KJL-Verlage, die sich als Global Player erwiesen und dementsprechend einen wichtigen Beitrag zur Vernetzung sowie zu den Austauschprozessen der internationalen KJL geleistet haben. Dass sich der im Titel genannte »europäische Austausch« bei genauerer Betrachtung jedoch primär als ein Austausch zwischen deutscher und niederländischer KJL erweist, hängt offensichtlich mit der Reihe zusammen, in der der Band erschienen ist (»Deutsche Chronik / Duitse Kroniek«). Abgesehen von einem Beitrag zu einer russischen Struwelpetriade und einem Aufsatz über deutsch-englische Austauschprozesse kreisen nahezu sämtliche Beiträge um deutschsprachige bzw. niederländische KJL.

Nicht nur mit Blick auf die Titelgebung, auch was die Struktur betrifft, wäre der Band optimierbar. So weisen die Beiträge aus unerfindlichen Gründen mit nur einer einzigen Ausnahme kein Literaturverzeichnis auf. Lediglich der sehr lesenswerte und sorgfältig recherchierte Beitrag von Barbara Murken über das Leben, Wirken und die Verbreitung der Bilderbücher Tom Seidmann-Freuds, der Nichte Sigmund Freuds, führt ein Werkregister und eine Literaturliste auf. Abgesehen hiervon finden sich lediglich einige Abbildungsverzeichnisse. So ist zu resümieren, dass das Lektorat durchaus sorgfältiger hätte ausfallen dürfen. Der in der Einleitung auffällige niederländische Satzbau in deutscher Sprache ist sicherlich noch zu verschmerzen; die mitunter falsche Wortwahl sowie die fehlende Differenzierung von Binde- und Gedankenstrichen hingegen weniger.

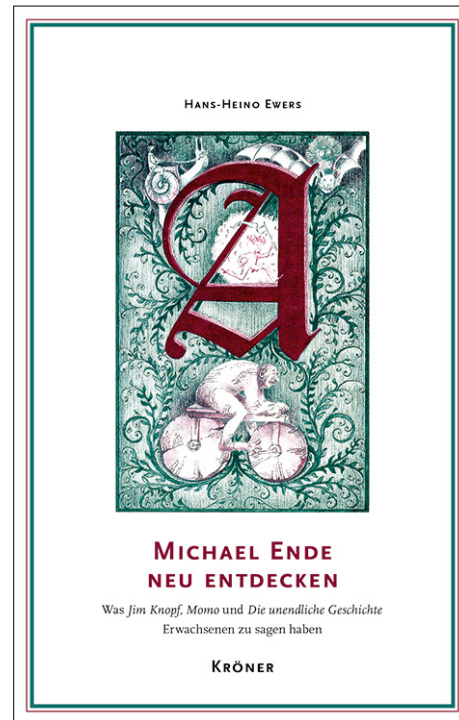
Schon beim Blick auf den Klappentext sind sowohl die thematische Vielfalt als auch der von Faszination geprägte Blick von außen auf den Gegenstand evident – wenn etwa von der KJL als wichtigster Entdeckung der Literaturgeschichte der letzten vierzig Jahre die Rede ist. In Anbetracht des gewählten Fokus auf die europäische KJL-Wissenschaft hätte man durchaus berücksichtigen können, dass die ersten kinder- und jugendliteraturwissenschaftlichen Studien bereits in den frühen 1930er Jahren erfolgten (z. B. F. J. Harvey

Dartons *Children's Books in England* aus dem Jahr 1932). Auch die Geschichte der KJL wurde nicht erst vor 40 Jahren, sondern bereits vor über 60 Jahren differenziert in den Blick genommen (vgl. Cornelia Meigs' *A Critical History of Children's Literature* aus dem Jahr 1953).

Zu beobachten ist auch, dass einige Beiträge recht unvermittelt enden; auch der ausführliche, jedoch wenig prägnante Rückentext schließt mit der abrupten Bemerkung ab: »dass Rührung Teil der Neuentdeckung der eigenen Kinderlektüre sein kann.« Die Überführung der ausformulierten Beobachtungen in einen größeren Zusammenhang respektive die finale Perspektivierung wie auch die Berücksichtigung der Relevanz für weiterführende Studien fehlen leider mitunter. Beschlossen wird der Sammelband mit den Abstracts der BeiträgerInnen, die nicht alphabetisch, sondern nach der Reihenfolge der Beiträge sortiert sind, sowie mit Kurzbiografien der AutorInnen und HerausgeberInnen.

So informativ und wissenschaftlich fundiert zahlreiche der in diesem Sammelband enthaltenen Beiträge auch sind, offenbart der Blick auf die Struktur, das Lektorat und die kinder- und jugendliteraturwissenschaftliche Substanz mitunter ein gewisses Optimierungspotenzial, das die Orientierung erschwert und die Freude an der Lektüre bisweilen trübt.

IRIS SCHÄFER



Ewers, Hans-Heino: *Michael Ende neu entdecken. Was »Jim Knopf«, »Momo« und »Die unendliche Geschichte« Erwachsenen zu sagen haben.* Mit 11 Abbildungen. Stuttgart: Kröner, 2018 (Kröner Taschenbuch; 516). 278 S.

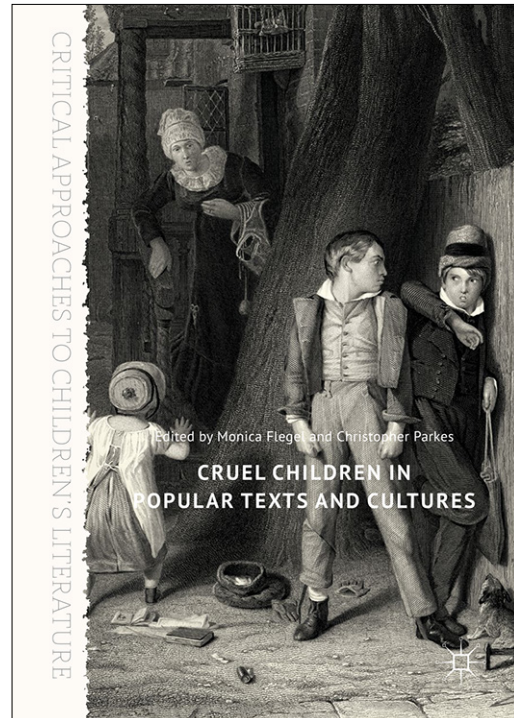
Schon die Klappentexte der Originalausgabe von *Momo* und der aktuellen Ausgabe von Michael Endes (1929–1995) Opus magnum *Die unendliche Geschichte* weisen den Weg zu einer Neulektüre. Beide Paratexte heben nämlich auf die Mehrfachadressierung von Endes Hauptwerken ab. Der Kinder- und Jugendliteraturforscher Hans-Heino Ewers geht in der vorliegenden Monographie auf die in der bisherigen Ende-Rezeption seines Erachtens vernachlässigte »Erwachsenen«-Seite der Ende-Rezeption ein. In der konzisen Einleitung (9-16) entwickelt er sein Programm, die »Grundstruktur und primäre Aussageintention« (15) von Endes Hauptwerken in einer wissenschaftlich fundierten Neulektüre zu interpretieren und sie so »als eine Erwachsenenlektüre« von epochenübergreifendem literarischem Anspruch zu profilieren (12). Anhand der beiden Bände der *Jim Knopf*-Erzählungen knüpft Ewers an die Forschungen von Julia Voss an und schlägt eine für die Doppelbödigkeit offene Lektüre eines Werkes vor, das »in der Tradition des europäischen Feenmärchens

des 17. und 18. Jahrhunderts und der späteren europäischen Märchenovellistik« des 19. und 20. Jahrhunderts (21) stehe, Gattungen, für die u. a. die Ironisierung des Mirakulösen und das »Festhalten am Wunderbaren« typisch gewesen seien, das »Spielräume für die Phantasie« eröffne (22). Die *Jim Knopf*-Erzählungen zählt Ewers »zu den milden Travestien« (26), die sich etwa in der verjüngenden Abmilderung »der gattungstypischen Liebes- und Heiratsgeschichte« (25) äußere. Eine Maßstabsverkleinerung findet sich auch bei der Darstellung des Königreichs Lummerland, während bei der Schilderung des chinesischen Kaiserhofes »die Tradition [...] um der lustvollen Effekte willen zitiert« werde (29). Die gesamte Reise von Jim und Lukas erweise sich »als eine Parodie der mythischen Heldenreisen aus dem europäischen Feenmärchen« (32) mit direktem und mittelbarem Rückgriff auf Prätexte aus der mittelalterlichen und antiken Heldenepik, insbesondere die *Odyssee*. Die mythische Parabel vom Scheinriesen Tur Tur, die »das Grundproblem von Schein und Wesen« (34) verdeutliche, bereite auf die politisch-zeithistorischen sowie technikgeschichtlichen Transparenzen etwa der in der Drachensstadt spielenden Passage vor. Den zweiten Band *Jim Knopf und die wilde 13* deutet Ewers schlüssig als »Parodie der klassischen Märchenreise« (47), die im Zusammenhang mit den Fahrten von Jim, dem späteren Prinzen Myrrhe, und Lukas in »einem reinen Feenmärchen« ausklinge (49). Das facettenreiche Kapitel über *Momo* zeigt Endes »Märchen-Roman« als hintergründiges und bildgewaltiges »wahres Volksbuch«, das »einen gewichtigen Beitrag zu einer Mythologie der Moderne« (126) geleistet habe. Die Raffinesse dieses vielschichtigen Arrangements äußere sich etwa in Momos Gestaltung als kindliche Symbolfigur, die »nichts Kindliches, sondern etwas allgemein Menschliches« verkörpere (62); das Setting des antiken Theaters gebe Anlass zu einem längeren geschichtsphilosophischen Einstieg in den Roman (67); die als Antagonisten wirkenden allegorischen Jenseitsfiguren (86) der »grauen Herren« symbolisierten mit Blick auf die archetypische Vorstadtgesellschaft um Momo einen tiefgreifenden sozialen und ökonomischen Wandel (76), dessen mythologische Aufbereitung die zeitkritische Dimension

des Romans bezeuge. Während die grauen Herren »eine mythische Personalisierung eines abstrakten wirtschaftlichen Handlungssystems« darstellten (102), stehe der nach dem traditionellen Charaktertyp des alten Weisen eklektisch gezeichnete Meister Hora mit seiner Welt für eine »esoterische Mythologie« (102). Bei der Erlösung der ihrer selbst entfremdeten Menschheit wirke Momo als Werkzeug der überirdischen Macht und gleiche insoweit »mehr den Heldenfiguren volkstümlicher Schwank Erzählungen« (117). Die »Treffsicherheit und Eingängigkeit« (126) von *Momo* führt Ewers schlüssig auf die Amalgamierung heterogener Einflussfaktoren wie romantische Ironie, schauerliche Motive nach E. T. A. Hoffmann und Brechts Episches Theater zurück. *Die unendliche Geschichte* deutet Ewers in einem über hundert Seiten umfassenden Kapitel als Fortsetzung von *Momo*, die nach dem Zeit-Diebstahl nun den Phantasie-Diebstahl zum Gegenstand einer neumythologischen Allegorese wähle. Ewers' Lektüre hebt sich deutlich von der bisherigen, knapp und kundig bilanzierten quellenkritischen Forschung (131–134) ab. Ihm geht es vielmehr um eine geistesgeschichtliche Situierung. Phantasien stelle als »phantastische [...] Jenseitswelt« (135) »ein Arsenal mythischer Vorstellungen und Bilder dar, die vom Standpunkt der Moderne aus rückblickend immer schon als Hervorbringungen der schöpferischen menschlichen Einbildungskraft zu bewerten sind« (138). Ewers' Neulektüre geht von der in der »Wirklichkeitswelt« verankerten »Familien- und Schulgeschichte« um den bürgerlichen Außenseiter und Halbwaisen Bastian Balthasar Bux aus. Als Übergangsort der emphatischen Lektüre des magischen Buches symbolisiere der Schulspeicher »eine Sphäre der Zeitlosigkeit« (157). Der Lektüreprozess der ersten Romanhälfte exponiere die »Wiederverlebendigung« der umulativ erfassten mythologischen Traditionen durch einen eminent sympathischen Leser (166) und dessen Vorstellungskraft. Diese auktoriale Intention werde durch metafiktionale Reflexionen von Romanfiguren ebenso untermauert wie durch symbolische Aufladungen, wenn etwa die Kindliche Kaiserin die »Gesamtheit der mythischen Ereignisse« verkörpere (182). Den zweiten Teil des Romans liest Ewers als Variation einer Helden-

reise durch das vom Protagonisten im Traum auf der Basis auch des »überindividuellen, [...] kollektiven Unbewussten« (193) wiedererschaffene Phantasie Reich. Bastians Kampf aktualisiere den »klassischen Heldenmythos« (196), der durch die Ausmalung der »Verabsolutierung des bewussten Ichs« (209) bei progressivem Erinnerungsverlust und der Tragik von Bastians »Heldendämmerung« dekonstruiert erscheine. Der glückliche Ausgang führt zur Selbstbejahung des Protagonisten im realistischen Raum und zum »Wiederaufblühen seiner Zuneigung zum Vater« (223) als Vergegenwärtigung der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn. Resümierend erkennt Ewers in Endes Text eher einen mythologischen oder »Fantasyroman« (237) als einen Entwicklungs- und Bildungsroman. Im Ergebnis ist es Ewers gelungen, die Multidimensionalität von Endes wichtigsten Romanen in einer durchaus anregenden, unpräzisen Textexegese zu erhellen. Die einschlägige Forschung hat er dabei gründlich erschlossen und souverän kommentiert. Die Neudeutung regt nicht nur zu einer Wiederentdeckung seiner unterschiedlichen Altersgruppen bewegenden und inspirierenden Erzählkunst an, sondern verleiht auch der interdisziplinär vernetzten Ende-Forschung vielfältige neue Denkanstöße.

MARKUS JANKA



Flegel, Monica / Parkes, Christopher (Hrsg.): *Cruel Children in Popular Texts and Cultures*. Cham: palgrave macmillan, 2018 (Critical Approaches to Children's Literature). 312 S.

Grausame Kinder – sie sind Figuren, Themen, wichtige narrative Funktionsträger in einer Vielzahl populärer Texte, Filme und anderer Medien. Der Band nimmt die Figuration böser Kinder in den Blick, konzentriert sich dabei auf den englischsprachigen Raum und spannt einen weiten Bogen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Woher kommt die Faszination für grausame Kinderfiguren? Welche Werte und Normen, welche Ängste werden an diese Darstellungen gekoppelt ausgehandelt? Der Band stellt, der Titel der Einleitung verrät es, die soziale Funktion kindlicher Grausamkeit ins Zentrum des Erkenntnisinteresses. In dieser Abstraktion von einzelnen Analysen populärer Texte auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge liegt die große Stärke des Sammelbandes, dem es dadurch gelingt, eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Forschungsbeiträge zu einem kohärenten und überzeugenden Überblick über den spannenden Forschungsbereich zusammenzustellen. Gemäß des Einleitungstitels »The Social Function of the Cruel Child« ist die Abfolge der Beiträge nach dieser Hypothese in vier Sinneinheiten

strukturiert: »Early Exemplars of the Cruel Child«, »Bullying and its Uses«, »Child Killers and Child Victims« und »Cruelty and Child Agency«. Neben dieser thematischen Einteilung sind die Analysen auch weitgehend chronologisch nach den Erscheinungsjahren der untersuchten Medien angeordnet. Die Einleitung gibt nicht nur einen Überblick über die bisherige Forschung zu grausamen Kindern in verschiedenen Medien, sondern stellt vor allen Dingen die Spezifik des vorliegenden Forschungsansatzes heraus. Hierbei werden grundlegende Perspektiven auf die mediale Repräsentation grausamer Kinderfiguren erläutert – mit Bezügen zum theoretisch-methodischen Vorgehen. Die Repräsentation des grausamen Kindes, so kann man da lesen, gibt den Blick frei auf gesellschaftliche Machtstrukturen, immer auch »along lines of age, class, race, and gender« (2). Der Umgang mit diesen Figuren unterstreicht Formen sanktionierten und nicht-sanktionierten Fehlverhaltens, wodurch zugleich die jeweiligen Vorstellungen von Unschuld und Schuldfähigkeit offenbart werden.

Die »Early Exemplars of the Cruel Child« beginnen mit einem Beitrag von Heather Ladd, der die Grausamkeit von kindlichen Figuren gegenüber Tieren in britischen Texten von 1750 bis 1800 untersucht. Ladd beschreibt an Beispielen aus Literatur und bildender Kunst, wie sich die Darstellung dieser Grausamkeit im Laufe des 18. Jahrhunderts verändert; vom unschuldigen Täter-Kind, das die Verfehlungen der Erwachsenenwelt unterstreicht, zum Exemplum für erzieherisch-philosophische Betrachtungsweisen nach John Locke. In ihrer Untersuchung zu Oscar Wildes Märchen zeigt Monica Flegel, dass die Darstellung bössartiger, egoistischer Kinder und Jugendlicher insbesondere in *A House of Pomegranates* (1891) an deren Sehnsucht nach Schönheit und ästhetischer Erfahrung gekoppelt ist. Christopher Parkes stellt am Ende dieses ersten Teils heraus, dass die Figur Anne Shirley in L. M. Montgomerys *Anne of Green Gables* ihre Umwelt nicht etwa nur durch ihren Charme nach ihren Vorstellungen erzieht, sondern dass es insbesondere Wut und Grausamkeit sind, die ihr Handlungsspielraum verleihen. Der Text zeige so früh die Möglichkeiten weiblicher Agency, so wie sie beispielsweise auch in Charlotte Brontës *Jane Eyre* in Erscheinung tritt.

Der Abschnitt »Bullying and Its Uses« wird eröffnet mit einem Beitrag von Katherine Kittredge und Carolyn Rennie zu »Child-on-Child Violence« in *Harry Potter*. Nachdem auf die schon hinreichend diskutierten Verbindungslinien von Rowlings Romanen zu Thomas Hughes' *Tom Brown's School-days* (1857) eingegangen wurde, schafft der Beitrag es dennoch, die *Harry Potter*-Forschung um eine neue Perspektive zu ergänzen. Figuren wie Draco Malfoy, James Potter und Severus Snape nämlich fänden ihre Vorbilder in Texten des viktorianischen Englands, im Veröffentlichungszeitraum zwischen 1749 und 1840. Der Darstellung von »Bullies, the Bullied und Bullying« in Jugendliteratur der Gegenwart widmen sich Clare Bradford und Lara Hedberg. Dieser methodisch auf Foucault fußende Forschungsbeitrag ist in diesem insgesamt sehr interessanten Band vermutlich derjenige, der am wenigsten neue Erkenntnisse zur Forschungsdiskussion beiträgt. Rebecca A. Brown überzeugt im Anschluss hingegen mit einem close reading zur Verknüpfung von Grausamkeit und Komik in Rohan O'Gradys Erzählung *Let's Kill Uncle* (1963) und ihrer gleichnamigen Verfilmung.

Die folgende Sinneinheit zu »Child Killers and Child Victims« fokussiert dann stärker auf Filme und Comics. Zu Beginn steht jedoch der Beitrag von Kristen Gregory, die die Darstellung des gefährlichen Kindes in Science Fiction-Romanen der Nachkriegszeit mit dem Diskurs um die Atombombe zusammendenkt. Hans Staat beleuchtet die Darstellung jugendlicher Kriminalität in Comics aus der Zeit des Kalten Krieges. Die stärksten Beiträge in dieser Reihe stammen jedoch von Karen J. Renner und Sandra Dinter. Renner untersucht die Popularität von kindlichen PsychopatInnen in Filmen der 1980er und 1990er Jahre. Klug wird hier die Flut an Filmen, die diese Figur in ihr Zentrum stellen, mit politischen Entwicklungen zusammen gedacht – insbesondere mit der konservativen Politik von Ronald Reagan und Margaret Thatcher. Dinter analysiert die Konstruktion von Kindheit, aber auch die Grenzen der konstruktivistischen Perspektive auf Kindheit anhand Lionel Shivers Roman *We Need to Talk About Kevin* (2003). Der letzte Teil des Bandes ist Beiträgen zum Thema »Cruelty and Child Agency« gewidmet. Carrie Hintz untersucht die Verknüpfung von Dystopie,

Grausamkeit und Widerstand in William Sleator's *House of Stairs* (1974). Jugendliterarische Texte, die LGBTQ-Perspektiven ausstellen, analysiert Victoria Flanagan. Flanagan arbeitet heraus, wie sehr die wiederkehrende Darstellung von queeren Figuren, die Opfer diskriminierender Gewalt werden, die Thematiken Queerness und Gewalt diskursiv miteinander verbinden. Von diesen Texten, so Flanagan, müsse man mehr erwarten können, als dass sie durch diese Kopplung Andersartigkeit und Ausgrenzung untermauern. Im letzten Beitrag dann nimmt Tison Pugh Bezug auf den Text, der die Darstellung des grausamen Kindes vermutlich international berühmt gemacht hat: William Marchs *The Bad Seed* aus dem Jahr 1954. Selbstverständlich hebt nicht jede der vorgestellten Untersuchungen gleich stark auf gesamtgesellschaftliche und medientheoretische Entwicklungen ab. Doch dem Sammelband gelingt, was einen wirklich guten Sammelband auszeichnet: Er schafft eine thematische Klammer, die in konzeptioneller Ausrichtung und methodischer Grundlage absolut überzeugt. *Cruel Children in Popular Texts and Cultures* macht Lust, dieses noch immer junge Forschungsfeld weiter zu bearbeiten.

LENA HOFFMANN



Garbe, Christine / Gürth, Christina / Hoydis, Julia / Münschke, Frank / Seidler, Andreas / Woiwod, Uta (Hrsg.): *Attraktive Lesestoffe (nicht nur) für Jungen. Erzählmuster und Beispielanalysen zu populärer Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2018. 319 S.

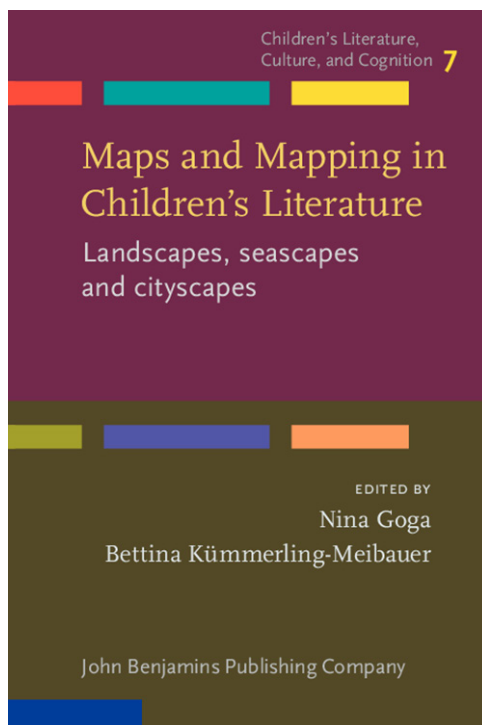
»Jungen lesen doch nicht, sondern spielen lieber Fußball oder Computer.« Eine derartige These erscheint antiquiert und doch ist das Leseverhalten von Jungen und Männern seit gut zwanzig Jahren wieder stärker ins Licht der Öffentlichkeit und dann auch in den Fokus wissenschaftlicher Forschung gerückt. Dazu leistet der Sammelband einen Beitrag, indem er das Projekt »boys & books« näher vorstellt, dessen Aktivitäten im Internet auf der Plattform www.boysandbooks.de verfolgt werden können. Der Band enthält Beiträge über die konzeptionellen Grundlagen, Rahmenbedingungen und Ergebnisse einer Initiative zur Leseförderung für Jungen. Den Schwerpunkt bilden handbuchartige Artikel über kinder- und jugendliterarische Genres sowie Beispielrezensionen der von männlichen Heranwachsenden präferierten Textsorten. Es soll ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, warum bestimmte Genres oder Genreausprägungen von 8- bis 16-Jährigen bevorzugt werden. Das Projekt »boys & books«,

angebunden an die Universität zu Köln und die Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, ist kein empirisches Forschungsprojekt, sondern soll sowohl der Leseanimation dienen als auch Leseverfahren fördern. Der Band fasst die Hintergründe und Erfahrungen einer inzwischen sieben Jahre andauernden Projektarbeit zusammen. Im Band und im Projekt ist die Geschlechterdifferenz eine Kategorie des Reflexionshorizontes. Das Geschlecht sei identitätsbildend und wirke sich auf die Lesekompetenz und -motivation aus, so die ProjektmitinitiatorIn Christine Garbe (3). Auch wenn sich dafür viele Beispiele und Bestätigungen finden lassen, bleibt an dieser Stelle, wie auch in anderen Diskussionsbeiträgen offen, wie die Kategorie Geschlecht mit anderen Sozialisationsfaktoren zusammenwirkt. Somit entscheiden lediglich die Geburtsurkunde oder der ›gesunde Menschenverstand‹ über das Geschlecht und die Möglichkeit einer biologischen Begründung des Leseverhaltens als Problemstelle bleibt bestehen bzw. die soziale Konstruktion der Geschlechterrollen unbearbeitet. Differenzierter wird der Begriff des ›Genres‹ betrachtet und als ›Erzählmuster‹ neu gefasst. Dadurch werden zwei Perspektiven verbunden und aufeinander bezogen. Einerseits ist es dadurch möglich, narrative Konventionen, Merkmale des Genres, zu beschreiben. Zugleich eröffnet sich ein Blick auf die Funktionen für die Rezipienten. Die Bewertung der Muster richtet sich dann weniger nach den tradierten Genrebeurteilungen, sondern mehr nach ihrem Nutzen – ob und warum bestimmte Textsorten von Jungen mehr als andere gelesen werden. Dass populäre Lesestoffe den Schwerpunkt des Projektes bilden, beeinflusste offensichtlich auch die Begriffswahl. Welches Potential der Begriff ›Erzählmuster‹ bietet und welche Ergebnisse bei der Lektüre zu erwarten sind, möchte ich beispielhaft an den Beiträgen von Eva Maus über Fantastische Kinderliteratur/Fantasy und Heinz Gierlich über Sachbücher darstellen. Prinzipiell ist der Hauptteil des Bandes so aufgebaut, dass auf die literarische Beschreibung eines Erzählmusters zwei Beispielrezensionen folgen, eine über einen kinderliterarischen und die andere über einen jugendliterarischen Text. In ihrem kulturwissenschaftlich ausgerichteten Beitrag (85 ff.) umreißt Eva Maus den Diskurs um den Bereich

der fantastischen Literatur aus Sicht des Symbol- und Handlungssystems. Sie wechselt zwischen Definitionsansätzen, Merkmalsbeschreibungen, Literaturkritik und Rezeptionsästhetik. Dabei entsteht auf elf Seiten eine Sammlung von Genremerkmalen, die, der Prototypentheorie folgend, es erlauben, Texte einem Genre oder verschiedener Genrevarianten zuzuordnen. Des Weiteren werden parallel mögliche Wirkungen der Merkmale kurz diskutiert. An erster Stelle steht hier der Gegensatz der Texte zur Realität, der als Flucht- oder Spielraum begriffen werden kann. Es werden Argumente für Kritik oder Wertschätzung zur Verfügung gestellt. Die erwachsenen LiteraturpädagogInnen oder -vermittlerInnen sind auf ihre Empathie angewiesen, um zu erfassen, ob ein Text individuelle Charaktereigenschaften eines Lesers positiv oder negativ verstärken könnte. Dafür steckt der Beitrag einen Erwartungshorizont ab. Warum sich Jungen für das Erzählmuster interessieren, kommt dabei allerdings nur nebenbei zur Sprache. Es seien die Helden, die als Identifikationsfiguren dienen und dem Ich der Lesenden eine Möglichkeit zur Aufwertung geben. Zudem würden sie die erzählte Welt als geschlossenen und logischen Sinnzusammenhang präsentieren und somit die Leser auf der Suche nach Sinn ansprechen. Heinz Gierlich betrachtet in seinen Ausführungen über Sachbücher (219 ff.) zunächst die Rezeption dieser Erzählmuster. Jungen lesen diese Texte, so Gierlich, um sich von kindlichem und weiblichem Leseverhalten zu unterscheiden. Allerdings würden sie die Texte dann auch nützen, um sich in die Rollen von Wissenschaftlern, Entdeckern und Abenteurern hinein zu imaginieren. Die nüchterne Einstellung bei der Textauswahl verbinde sich beim Lesen mit emotionaler Involviertheit. Diese zwei Punkte des rezeptionstheoretischen Diskurses werden dann um einen geschichtlichen Abriss und eine Reflexion des Verhältnisses zu fiktionalen und Unterhaltungselementen ergänzt. Anschließend werden Grundkomponenten und Gestaltungselemente vorgestellt. Dadurch ergibt sich ein strukturierter Überblick über verschiedene Facetten des Erzählmusters. Die Rezensionen zu beiden Beiträgen greifen die duale Perspektive des Projektes auf: Sie betrachten die Ausprägung einzelner Genremerkmale und

gehen auf die Aspekte ein, die Jungen zur Lektüre motivieren könnten. Insgesamt, auch durch Beiträge zur Leseförderung im Projekt, bietet der Band einen vielseitigen Einblick in die gendersensible Förderung der Lesekompetenzen und -motivation von vorwiegend, aber nicht ausschließlich männlichen Heranwachsenden. Er macht neugierig auf das Projekt und seine zukünftige Ergebnisse. Für die Forschung bietet er eine skizzenhafte Bestandsaufnahme literaturtheoretischer und -geschichtlicher, wirkungspsychologischer und rezeptions-theoretischer Positionen. Damit eignet er sich als Einführung, aber auch zur eigenen Standortbestimmung und fordert aufgrund der Kürze zur Kritik, Ergänzung oder Erweiterung heraus.

THOMAS BITTERLICH



Goga, Nina / Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): *Maps and Mapping in Children's Literature. Landscapes, seascapes and cityscapes.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017 (Children's Literature, Culture, and Cognition; 7). X, 267 S.

Swift, Tolkien und Moers müssten dabei sein, war mein Gedanke, als ich die Rezension zusagte, und notierte sogleich vorausseilend die

Stichworte »Orientierung« und »Beglaubigung« als wichtige Funktionen von Karten in der Literatur. Die Erwartung zu den Autorennamen wurde bestätigt, die zu den Funktionen in wichtigen Perspektiven ergänzt. Letzteres geschah teilweise bereits durch die Einleitung der beiden Herausgeberinnen, die sich mit aktueller Theorie kurz zu fassen versuchen, dann aber auch in einzelnen Beiträgen des Bandes. Hier fallen Zahl und Mannigfaltigkeit ins Auge.

Wir haben es mit insgesamt dreizehn Aufsätzen von elf Autorinnen und zwei Autoren zu tun, die in Deutschland, England, Italien, Kanada, Norwegen, Russland, Schweden und Spanien arbeiten und zum Teil eine noch andere Herkunft (Philippinen, Polen) haben. Die jeweils durch Summaries eröffneten Beiträge gliedern sich nicht, wie angenommen werden könnte, nach den im Untertitel des Bandes genannten Aspekten von Land, Meer und Stadt, sondern erscheinen aufgeteilt in folgende drei Bereiche:

1. Aspekte von Karten als elementarer Orientierungshilfe (About mapping: Learning to orientate oneself). Hier schreiben Lynn S. Liben über die kognitiv-entwicklungsbezogene Funktion von Karten in der Kinderliteratur, Nikola van Merfeld über die gesellschaftlich progressive Instrumentalisierung des Geographie-Unterrichts im deutschen Philanthropismus, Janet Grafton über die Rolle von persönlicher und physischer Geographie in Texten, die ländliches und städtisches Leben, auch in ökologischer Perspektive, konfrontieren, Bettina Kümmerling-Meibauer und Jörg Meibauer über metaphorische Karten in Bilderbüchern, wobei sie zwei Spielarten eigens hervorheben: erstens Karten realer Städte und Länder in Tier- und Menschengestalt, zweitens als Karten dargestellte Organe wie Herz und Gehirn.
2. Literarische Gestaltung realer Städte (Literary shaping of real cityscapes). Hier schreiben Corina Löwe über Berlin im zeitgenössischen Detektivroman mit Schwerpunkt auf den Erzählungen von Andreas Steinhöfel, Anna Katrina Gutierrez über New York in Texten des Erzähler-Duos Rachel Cohn / David Levithan, Anna Juan Cantavella über Prag und New York und die Funktion des Gehens (walking) als mobile Karten-Produktion bei Peter Sís, Marnie Campagnaro über Mailand in Bruno

Munaris Bilderbuch *Nella nebbia di Milano* (Im Nebel von Mailand, 1968).

3. Fiktionale Meeresansichten und Landschaften (Fictional seascapes and landscapes). Hier schreiben Olga Holownia über Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark* im Rahmen der Nonsense-Literatur (u. a. Edward Lear, Walter Moers), Maria Nikolajeva und Liz Taylor über erfundene Inseln in Texten von Michael Morpurgo, Frances Hardinge und Marcus Sedgwick, Olga Mikhaylova über Lev Kassils *Schwambrania* (Kondukt i Švambranija), die Erzählung von einem kindlichen Phantasiestaat sowjetischer Prägung (1933), Björn Sundmark über Karten in Tolkiens *The Hobbit* und *The Lord of the Rings* und deren Funktion in Verfilmungen, Nina Goga nach grundsätzlichen Überlegungen zu nordischer Phantastik über Lars Mæhles *Landet under isen* (Das Land unter dem Eis, 2009).

Grundlegende theoretische Akzente werden, wie bemerkt, zu einzelnen Themen gesetzt, mehrfach auch in Verbindung mit empirischen Ergebnissen. Die Dominanz des Englischen bei den analysierten Texten und als *lingua franca* der Beiträge hat insgesamt allerdings den Umfang der herangezogenen Fachliteratur und damit vielleicht auch die Zahl möglicher Aspekte reduziert.

Zu den Ergebnissen im Einzelnen: Liben, ausgehend von topologischen, projektiven und Euklidischen Konzepten räumlichen Denkens bei Piaget und Inhelder, schildert einen diesbezüglichen Test mit Vorschulkindern (26–29). Kümmerling-Meibauer und Meibauer erarbeiten, unterstützt durch ein Diagramm, die Relation von realen und mentalen Karten (78–79). Holownia, die als einzige Beiträgerin die Zusammenstellung imaginärer Orte bei Manguel/Guadalupi aufführt (173), trägt dazu bei, den diesbezüglichen Begriff der »topothesia« weiter zu etablieren (167). Sundmark, der sich auf die Deutung von Karten als Paratexte bei Gérard Genette bezieht (222), konstruiert drei Grundfunktionen von Karten in Fantasy-Texten (224).

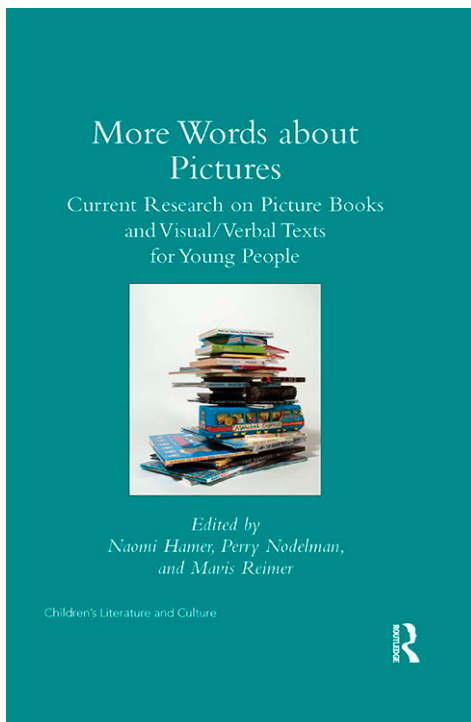
Trotz des breit gefächerten Ansatzes bleiben kleine Fragen an die Sammlung: Warum nennt Holownia nicht auch die neueren Kompendien von Umberto Eco und Edward Brooke-Hitching? Warum erwähnt Löwe neben ihrem realistischen Material nicht als Kontrast Steinhöfels fantastischen Text *Der mechanische Prinz*, dem als Karte das reale Berliner

S-Bahn-Netz beigegeben ist? Warum nennt Sundmark als Anregung für Tolkien die pseudo-antike Wegbeschreibung zum geheimnisvollen Ziel in Henry Rider Haggards Roman *She* (225), wirft aber nicht noch einen Blick auf die anthropomorphe Schatzkarte in Haggards *King Solomon's Mines*? Und warum kommt generell die kindliche Eigenproduktion von Phantasieländern zu kurz? Diesen den Fachwissenschaften durchaus bekannte Vorgang findet sich auch bei prominenten Literaten im Text dokumentiert, so etwa bei den Geschwistern Brontë.

Zugegeben: Wenn ein Rezensent bestimmte Details erwähnt finden möchte, mag das seiner subjektiven Perspektive geschuldet sein. Wichtig und objektiv unverzichtbar aber wäre doch das Eingehen auf die kartographischen Relationen der Gattung der literarischen Utopie gewesen. Bereits der neuzeitliche Urheber dieser Form, Thomas Morus, gibt seinem Entwurf des besten Staates *Utopia* (1516) eine Karte des insularen Mutterlandes bei. Viele Nachfolger auf dem Gebiet der Gesellschaftsfiktion greifen diese Praxis auf. Und die zahlreichen Texte der Utopie der – sozial und altersmäßig – kleinen Leute, des Schlaraffenlands nämlich, der Verkehrten Welt und der Schildbürger, tun ein gleiches. Ähnlich verhält es sich mit der Gattung der Robinsonade. Diese und ihr Begründer Daniel Defoe werden zwar erwähnt, wo es um Inseln geht, doch wird das Potenzial von graphisch oder auch verbal ausgeführten Inselgrundrissen nicht weit genug ausgeschöpft und vor allem auf das essentielle Motiv der Höhle verzichtet. Solche Lücken mögen bei einem Sammelband auftreten. Stammt alles aus einer einzigen Feder, wäre das schwer zu rechtfertigen.

Dennoch ist der reich bebilderte (3 Graphiken bzw. Tabellen, 35 Illustrationen), mit je einem knappen Personen- und Sachindex versehene Sammelband, von renommierten Fachleuten herausgegeben und von hochmotiviert Forschenden verfasst, nicht nur ein Gewinn für die Wissenschaft, sondern auch eine ausgesprochen spannende Lektüre – ein Werk, das ich gern vor dem Erscheinen des eigenen, thematisch verwandten Buchs *Geographia Poetica* (Berlin 2018, Ko-Autorin Gabriele Ziethen) gelesen hätte.

WOLFGANG BIESTERFELD



Hamer, Naomi / Nodelman, Perry / Reimer, Mavis (Hrsg.): *More Words about Pictures. Current Research on Picture Books and Visual/Verbal Texts for Young People*. New York: Routledge, 2017 (Children's Literature and Culture). 224 S.

Fast 30 Jahre nachdem Perry Nodelman seine von der Bilderbuchforschung nicht nur in den USA und Kanada, sondern auch in Deutschland (u. a. von Thiele 2000, Tabbert 2005, Grünwald 1999, Kümmerling-Meibauer 2001) vielfach zitierte Studie *Words about Pictures* (1988) herausbrachte, folgt mit *More Words about Pictures* eine – wie nicht nur im Titel ersichtlich – daran anknüpfende Publikation. Nodelman argumentiert denn auch in der Einleitung zu dem Sammelband, dass die Veränderung der Rezeption von visuellen Texten mit ihren medialen Neuerungen einerseits und das sich veränderte Ansehen bzw. die Relevanz in der Forschung andererseits eine Fortschreibung durchaus notwendig macht. In der vorliegenden Veröffentlichung knüpfen verschiedene Perspektiven an Nodelmans damaliges Grundlagenwerk an und ergänzen mit weiterführender Forschung den Untersuchungsgegenstand. Die vielen unterschiedlichen Zugänge demonstrieren, wie die Mitherausgeberinnen Naomi Hamer und Mavis Reimer eingangs im Vorwort so treffend als »shamelessly

eclectic« (xiv) formulieren, nicht nur eine Variation in den theoretischen Ansätzen, sondern auch im Stil. Diesbezüglich beinhaltet die Kollektion verschiedene Aufsätze, die beabsichtigen, den kritischen Diskurs zu Bilderbüchern und visuellen/verbalen Texten aufrechtzuerhalten und das Verständnis hierzu zu bereichern.

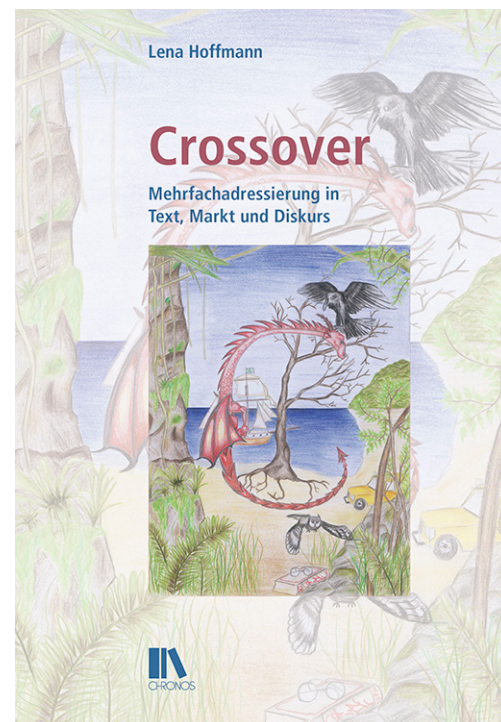
Der vorliegende Band versammelt elf interdisziplinäre Ansätze, die von den AutorInnen bereits auf dem Symposium »Visual/Verbal Texts« 2013 an der University of Winnipeg als Vorträge präsentiert wurden, um das 25jährige Bestehen von Nodelmans Grundlagenwerk zu markieren. Thematisch eröffnet Lian Beveridge mit »Chewing on Baby Books as a Form of Infant Literacy: Books Are for Biting« den Band und erweitert den Begriff, ein Bilderbuch zu lesen bzw. zu verstehen, über die kognitiven Leistungen hinaus. Physische Aktivitäten, insbesondere das Bücherkauen bei Kleinkindern, schlägt sie vor, als frühe Formen des Bücherlesens zu verstehen und nimmt damit ein erweitertes Spektrum ästhetischer Zugänge zu Literatur in den Blick. Wenn William Moebius konstatiert, dass das Bilderbuch »the long-lost relative of the museum gallery« (32) sei, setzt er bezüglich der Rezeption von Bildern Analogien zwischen dem Verhältnis von BetrachterInnen und Kunst oder Illustration. Im Gegensatz zu den in der Kunstgalerie der Öffentlichkeit zugänglichen Gemälden ermöglicht das Bilderbuch seinen BetrachterInnen allerdings einen zweiten Blick, der durch Berührung unterstützt werden kann. Erica Hateley spannt den Bogen weiter und fragt am Beispiel von Shaun Tans Illustrationen nach dem Einfluss von Entwicklungen in der Kunst in Australien. Indem sie eine Linie von der Nachkriegszeit bis heute zieht, identifiziert sie visuelle und narrative Zitate und deutet diesbezüglich politische Lesarten.

Mit Blick auf Transmedialität geht Naomi Hamer in ihrem Beitrag »The Design and Development of the Picture Book for Mobile and Interactive Platforms« der Frage nach der Partizipation beim Lesen von Bilderbüchern und Bilderbuch-Apps nach, indem sie die unterschiedlichen Perspektiven aus der aktuellen Forschung aufgreift. Hamer zeigt mit dem Versuch, zwei differierende Bilderbuch-App-Typen zu generieren, dass das Bilderbuch gerade aufgrund der sich stetig verändernden

Konzeptualisierungen in der Medienwelt einer Erweiterung der theoretischen Ansätze bedarf. Dagegen zeigt Helene Høyrup in ihrem Beitrag »Towards a Connective Ethnography of Children's Literature and Digital Media« anhand von drei Modellen, dass der digital turn nicht nur »a technological change but also a question of concept, epistemologies and principles« (86) ist. Zwischen »Multimodality«, »Gaming« und »Young People's Texts as Social Literature« stellt die Autorin hybride Formen des Lesens heraus, die Text und Bild in neuen Formen miteinander verbinden. Mit der Erforschung von Autorenlesungen in Schulen stellen Kari-Lynn Winters et al. ein weites Konzept von Autorschaft vor, das neben den RezipientInnen u. a. alle an der Vermittlung Beteiligten antizipiert. Dies auch als Gelegenheit zu begreifen, Vorstellungen bilden zu können, ermöglicht gerade in Bezug auf die Leseförderung neue Perspektiven. In »Environmental Picture Books« widmet sich Nathalie op de Beeck der Verortung der kindlichen Figur in seiner Umwelt im Bilderbuch. Ökokritisch und rezeptionsästhetisch erörtert sie vor dem Hintergrund von Nachhaltigkeit und Neugier für die Natur Repräsentationen des Ökosystems in Bilderbüchern. Torsten Janson fragt nach visuellen Darstellungen von Werten in islamischer Kinderliteratur. Dabei wird neben historischen Entwicklungen in der Veröffentlichung in Großbritannien seit den 1970er-Jahren u. a. die religiöse Rahmung von Märchen wie Cinderella oder Schneewittchen unter die Lupe genommen. In »Between Picture Book and Graphic Novel« plädiert Nina Christensen mit Blick auf herausfordernde zeitgenössische visuelle Narrationen dafür, gängige Definitionen und Konzepte in der Kinder- und Jugendliteraturforschung zu ergänzen. Die veränderten visuellen Strategien im Bilderbuch erforderten, sich bei den analytischen Methoden angrenzender Forschungsfelder wie der Comic- oder der Medienforschung bedienen zu müssen, so die Autorin (159). Die in diesem Band versammelten Positionen könnten unterschiedlicher nicht sein, und wenn Andrea Schwenke Wyle die Darstellung von Lyrik im Bilderbuch anhand von Erzählräumen wie auch der Konzeption der Seite analysiert oder Joseph T. Thomas Jr. in seinem Beitrag »Be Kind or Stupid« die Gelegenheit nutzt, das Prinzip des Copyrights

in Frage zu stellen, wird die als »shamelessly eclectic« bezeichnete Sammlung einmal mehr ihrer Labelung gerecht. Der Sammelband knüpft so gesehen aktualisierend an das von Perry Nodelman 1988 herausgebrachte Grundlagenwerk an und macht damit weitere Verbindungslinien – wie zur Bildenden Kunst, zu Graphic Novels und Bilderbuch-Apps – sichtbar, ohne dabei die Rezeptionsebene zu vergessen. Die thematische und theoretische Vielfalt demonstriert ein gesteigertes Interesse am Untersuchungsgegenstand und bietet damit verschiedene Einblicke in die Rezeptions-, Literatur- und Medienforschung rund um visuelle/verbale Texte. Ein Gesamtüberblick über die aktuelle Forschung hierzu wird mit dem vorliegenden Sammelband zwar nicht erreicht, war aber sicherlich auch nicht beabsichtigt.

FARRIBA SCHULZ



Hoffmann, Lena: *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*. Zürich: Chronos, 2018 (Populäre Literaturen und Medien; 12). 380 S.

Harry Potter – ein Phänomen. All Age – ein Phänomen. Immer dann, wenn ein Diskurs gezielt an der Literatur selbst vorbei geführt wird, dient der

wunderbar indifferente Begriff des Phänomens der Benennung von Entwicklungen, die nicht ignoriert, aber auch nicht recht erklärt werden können. Also werden grenzüberschreitende Auffälligkeiten präsentiert – gespeist aus individueller Überraschung, aus Sensationslust oder aus der falsch verstandenen Notwendigkeit heraus, das Abendland vor seriellen Untergangsszenarien im (angeblichen) Fantasy-Format zu retten.

Die Grenzen, die mit dem Phänomen überschritten werden, sind jene des Marktüblichen, insbesondere aber jene der Kinder- und Jugendliteratur selbst; oder genauer gesagt, jene einer Vorstellung von Kinder- und Jugendliteratur, die sich – bedingt durch deren unterschiedliche Funktionszusammenhänge – über Jahrhunderte hinweg festgesetzt hat. Die Marktpräsenz eines Angebotes, das als Jugendliteratur markiert ist, aber auch von Erwachsenen freudig rezipiert wird, scheint dabei nicht Erzähl-Qualitäten der Romane zu bestätigen, sondern die Infantilisierung einer Gesellschaft, die sich mit literarischen Schwundstufen zufrieden gibt. Dies alles könnte beklagt werden. Lena Hoffmann aber wählt einen sehr viel konstruktiveren Weg und implementiert diese Aspekte von Markt und Diskurs in ihr Vorhaben, Crossover als strukturelles Genre auszuweisen. Sie geht dabei von einer expliziten Mehrfachadressierung aus, also von einem »Prinzip der Gleichzeitigkeit« (28) in der Adressierung des entsprechenden literarischen Angebotes an jugendliche und erwachsene RezipientInnen; und zeigt dessen Bestätigung durch Textstrategien der dem Genre Crossover zugehörigen Romane. Sie folgt damit einem Genrebegriff, der nicht nur über textinterne Aspekte (Motive, Darstellungsgegenstand, Binnenstruktur etc.) ausgewiesen wird, sondern durch ein Miteinander aus handlungsorientierten und poetologischen Kennzeichnungen. Ihren Ausgangspunkt findet Lena Hoffmanns Theoriebildung dabei in einer Genrediskussion um den Klassiker der Kinderliteratur, dessen Herausbildung in der Monographie *Pippi, Pan und Potter* (2003) basierend auf einem populären Kanon, aber dennoch geprägt durch eine spezifische Motivkonstellation charakterisiert wurde.

Die Stärke der ursprünglich als Dissertation vorgelegten Arbeit zeigt sich von Beginn an in der Genauigkeit, mit der die Bedeutungshorizonte ein-

zelner Begrifflichkeiten aufgefächert und gegeneinander abgewogen werden – um in eine jeweils bewusste Entscheidung für die kontextrelevanten Begriffe zu münden (und zwar ohne dafür Begriffskaskaden zu bilden). So wird bereits zu Beginn All Age als marktorientierter Begriff ausgewiesen und Crossover als der entsprechende Genrebegriff etabliert, der explizit auf die »Idee einer Grenzüberschreitung zwischen Systemen« (55) verweist. Ebenso avanciert sind die Textauswahl und die damit verbundene klare Begrenzung auf einen schmalen exemplarischen Korpus von sechs Texten, die dafür umso genauer in den Blick genommen werden. Die Auswahl wirkt bewusst jenen Markierungen entgegen, durch die Markt und Diskurs All Age als Phänomen lancieren wollen: dem seriellen Charakter und der Zuschreibung zum (im Allgemeindiskurs unreflektiert verwendeten) Genrebegriff der Fantasy. Vielmehr wird mit *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) von Mark Twain, *Treasure Island* (1880) von Robert Lewis Stevenson, *Krabat* (1971) von Otfried Preußler, *Die unendliche Geschichte* (1979) von Michael Ende, *The Book Thief* (2005) von Markus Zusack und *Tschick* (2010) von Wolfgang Herrndorf sowohl ein historischer Bogen geschlagen, der sich einer Zeitgeistigkeit von Crossover widersetzt, als auch die Genre-Erwartung an Crossover-Literatur unterlaufen. Einziger Wermutstropfen: Die ausschließlich männliche Autorschaft der gewählten Werke. Sie könnte allerdings per se auf produktionsästhetische Aspekte der Crossover-Literatur verweisen. Auch die Tatsache, dass es sich bei Harry Potter, jenem globalen Bestseller, den Lena Hoffmann in zwei der drei Hauptkapitel (Mehrfachadressierung im Diskurs und Mehrfachadressierung im Markt) als zentralen Referenztext heranzieht, um Romane einer Autorin handelt, wurde zu Publikationsbeginn ja paratextuell bewusst verschleiert.

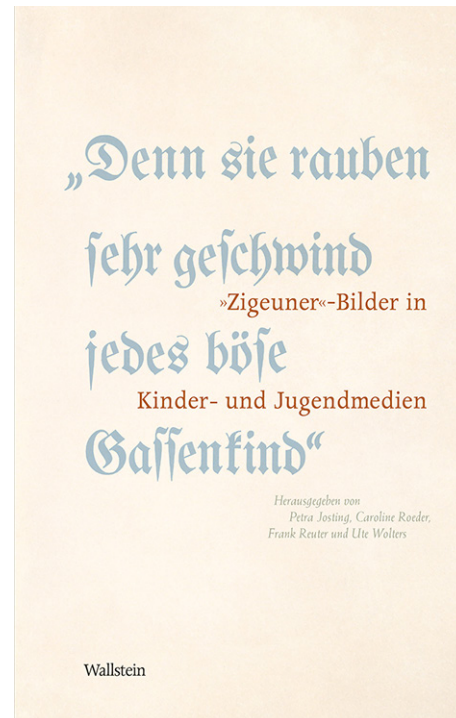
Auf Grundlage dieses Textkorpus zeigt Lena Hoffmann, dass Mehrfachadressierung auf unterschiedlichen Ebenen strukturell angelegt ist und sich daher auch auf unterschiedlichen Ebenen spiegelt. Hintergrund bleibt dabei immer eine scheinbare Opposition von Jugend- und Erwachsenenliteratur. Gerade die scheinbare Auflösung dieser Opposition zeigt umso deutlicher die entsprechenden Grenzziehungen, die auf der Ebene des

Diskurses nachhaltig herausgestellt, auf der Ebene des Marktes als aufgehoben zelebriert und auf der Ebene des Textes durch die Nutzung spezifischer Strategien bewusst in die Romane eingeschrieben werden.

Mit genauem Blick und erheblichem Rechercheaufwand folgt Lena Hoffmann diesen Strategien (und Infragestellungen) der Mehrfachadressierung, indem sie die Angebote von Verlagen und Buchhandlungen in den Blick nimmt, journalistisches Material sichtet und auswertet, Selbstinszenierungsstrategien der Autoren aufzeigt und Immersion als leserInnenlenkendes Lektüreangebot entlang der Roman-Einstiege nachzeichnet. Zum zentralen Moment einer Genrehybridität, die im Hauptkapitel (»Mehrfachadressierung im Text«) den Untersuchungsschwerpunkt bildet, wird das Moment des Coming of Age. Dieses Narrativ erweist sich als genrebildendes Moment, durch das sich erzählerisch variantenreich ausdifferenzierte Elemente der Abenteuerliteratur, der Phantastik, des historischen Romans oder der Road Novel in ein Crossover-Genre überführen lassen. Literarische Dignität resultiert im Kontext dieser Hybridisierung aus bewusst angelegten Brechungen und Ironisierungen, aus »einem spielerischen Umgang mit Genrekonventionen« (267), in den Anleihen an die Satire des 19. Jahrhunderts ebenso integriert werden wie moderne intermediale Referenzsysteme.

Der bewussten Mehrfachadressierung im Produktions- und Distributionsprozess entspricht auf textimmanenter Ebene eine vielfache Thematisierung von Lese- und Schreibprozessen. Sie werden durch die Einbindung lyrischer Passagen, durch die Integration unterschiedlicher Textsorten und grafischer Elemente, aber auch durch metafiktionale Komponenten angereichert und dieserart textuell ausgestellt, sodass eben jenes Konzept einer Gleichzeitigkeit schlagend wird, durch das Crossover in diesem bei aller Komplexität doch wunderbar kurzweilig zu lesenden Band etabliert wird: Der durch Markt und Diskurs abgebildete kommerzielle Erfolg und die Eingängigkeit des Lektüreangebotes finden bei gleichzeitiger, bewusster Adressierung an die Instanzen der Literaturkritik statt.

HEIDI LEXE



Josting, Petra / Roeder, Caroline / Reuter, Frank / Wolters, Ute (Hrsg.): »Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind.« »Zigeuner«-Bilder in Kinder- und Jugendmedien. Göttingen: Wallstein, 2017. 428 S.

Der Sammelband beruht auf den Referaten einer 2016 von der AJuM, der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaften in Kooperation mit dem Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma sowie der Gesellschaft für Antiziganismusforschung veranstalteten Tagung. Im Editorial wird komprimiert auf die noch bestehenden Defizite in diesem Forschungsbereich, auf die bisherigen Bemühungen einzelner WissenschaftlerInnen und die Ergebnisse einiger früherer Tagungen hingewiesen.

Den Grußworten, u. a. von Romani Rose, dem Vorsitzenden des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, folgen vier Beiträge, in denen der Entstehung des »Zigeuner«-Bildes aus verschiedenen Blickwinkeln nachgegangen wird. Julia-Karin Patrut fragt, warum sich der »Zigeuner« so gut als literarische Figur eignet und warum seine Exklusion so beständig ist, was sie vor allem darauf zurückführt, dass er als »Grenzfigur« nationaler Identitätsfindung dient. Das nicht nur im Zusammenhang mit »Zigeunerfiguren« tradierte Motiv

des Kindsraubs greift Hans Richard Brittnacher auf und kommt zu dem Ergebnis, dass die Zählbarkeit derartiger Vorurteile auf der Popularität solcher Motive beruhe und sie deshalb in der Literatur als feststehendes ›Zigeuner‹-Charakteristikum perpetuiert werden. Auf ein bekanntes Werk der Weimarer Republik und dessen Rezeptionsgeschichte konzentriert sich Petra Jostings Beitrag über das ›Zigeuner‹-Motiv im Medienverbund *Ede und Unku*. Auch wenn in diesem Buch und seinen medialen Adaptionen die Lösung von negativen Stereotypisierungen ein Hauptanliegen ist, gelingt dies letztlich doch nicht ganz in Bezug auf ›positive‹ Klischees, etwa die Romantisierung des Zigeunerlebens. Im Beitrag »Strategien der visuellen ›Zigeuner‹-Konstruktion« weist Frank Reuter anhand von Bildanalysen in Kinder- und Schulbüchern der Weimarer Republik und der NS-Zeit nach, wie wenig sie von »den zugrunde liegenden Wertesystemen und Machtstrukturen« zu trennen sind (138).

Die 13 Beiträge des Hauptteils sind diachron angeordnet und erfassen die Zeit vom 17. bis ins 21. Jahrhundert, wobei der Schwerpunkt auf unterschiedlichen literarischen Gattungen und Medien liegt. Einen großen Zeitraum erschließt Carola Pohlmann in ihrem Beitrag über Bilder und Texte in Kindersachbüchern vom 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ausgehend von Comenius' *Orbis sensualium pictus* zeichnet sie den Weg nach, wie sich über Enzyklopädien, Elementarwerke und Sachbilderbücher für Kinder das Bild des ›Zigeuners‹ verändert hat und sich die Zuschreibung negativer Eigenschaften kontinuierlich verfestigt. Sebastian Schmideler konzentriert sich auf die ›Zigeuner‹-Darstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts und zeigt auf, wie neben den tradierten negativen Bildern auch positiv konnotierte stehen, gerade in der Abenteuerliteratur, und wie sehr die gesinnungsbildenden und religiösen Erzählungen der Moralerziehung dienen.

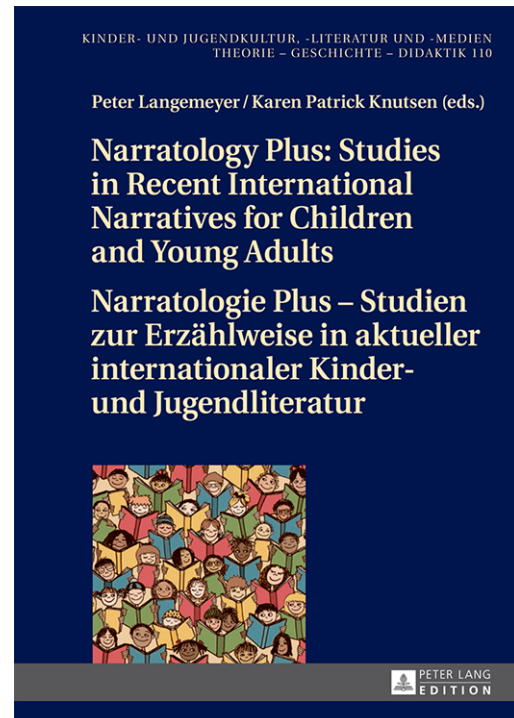
Gundel Mattenklott spürt dem ›Zigeuner‹-Bild »in Gedichten und Liedern für Kinder des 19. Jahrhunderts« nach. Dabei liegt der Fokus auf u. a. auf der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, Nikolaus Lenaus Gedichten und Kinderlyrikern wie Friedrich Güll oder Wilhelm Hey, die allerdings kaum the-

menrelevant sind, was erstaunlicherweise für die Kindergedichte dieses Zeitraums insgesamt gilt. Da wäre der Hinweis auf ein in mehreren Varianten schon im 19. Jahrhundert volkstümliches Lied wie *Lustig ist das Zigeunerleben* interessant, denn es zählt bis heute zu den am häufigsten gesungenen Liedern.

Julia Benner widmet sich den ›Zigeuner‹-Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur zur Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus und zeigt anhand von Beispielen die Allgegenwärtigkeit antiziganistischer Stereotypen, da ›Zigeuner‹ vielfach eine Art Gegengesellschaft und »pseudoentwicklungsstufige Rückständigkeit« (242) repräsentieren. Gina Weinkauff untersucht die Bilder autochthoner Minderheiten in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945 und bezieht neben Sinti und Roma auch jüdische und sorbische Figuren mit ein. Maria Becker zeichnet in ihrem auf die Kinder- und Jugendliteratur der DDR bezogenen Beitrag die Entwicklung von ›Zigeunerfiguren‹ vom Außenseiter »zum Mitglied und Vorbild des Sozialismus« nach und hier insbesondere den aufschlussreichen Prozess der Adaption und Übersetzung von Werken. Mit der bis heute populären Kinderbuchreihe *Fünf Freunde* von Enid Blyton beschäftigen sich zwei AutorInnen, nämlich Maria Söllner, die schon im Titel »Sorglos und schmutzig, großzügig und unüberlegt und vor allen Dingen faul« die den ›Zigeunern‹ zugeschriebenen Hauptcharakteristika aufscheinen lässt und nachweist, dass dieses Bild trotz mehrfacher Texteingriffe in den Kinderromanen letztlich erhalten blieb, und Sebastian Lotto-Kusche mit seinem Beitrag »›Zigeuner‹-Bilder in den Kinderhörspielen. Zu Enid Blytons Kinderbuchreihen«, in dem er abschließend zu Recht fordert, dass es mit Ersetzen des Begriffs ›Zigeuner‹ durch Sinti und Roma allein nicht getan ist. Ute Wolters zeichnet in *Katarina Taikon: »Katitzi«* die Rezeption der 13bändigen schwedischen Kinderbuchreihe in Schweden und Deutschland nach. Peter Bell untersucht die »›Zigeuner‹-Figuren in Disneys *Glöckner von Notre Dame* und zeigt, dass trotz der Vermeidung traditioneller Stereotypen auch im Film kein klischeefreies Bild der ›Zigeuner‹ gelingt. Den »›Zigeuner‹-Imagines im Kinder- und Jugendfilm« geht Tobias Kurwinkel nach. Anhand konkreter

Beispiele kommt er zu dem Ergebnis, dass in den Filmen seit den 1980er Jahren die negativen Imagines »problemorientiert, aufklärerisch funktionalisiert« erscheinen, »indem sie Stereotypen gezielt entlarven oder sogar ironisch brechen« (379). Markus Roth richtet sein Hauptaugenmerk auf eines der bemerkenswertesten Werke biografisch-dokumentarischer Art, Anja Tuckermanns *Lebensgeschichte des Sinto Hugo Höllenreiner*. Auch in die sechsbändige Comicserie *Gipsy* fließen historische Fakten mit ein, doch weist Dirk Suckow in seinem Beitrag nach, dass auch das ›Zigeuner‹-Bild in einem größeren Kontext nationaler und ethnischer Stereotypie und sowie einer »bewusst angelegte[n] Mehrdeutigkeit« (415) zu sehen ist. Sich einzelnen Beiträgen näher zu widmen, ist in diesem Rahmen nicht möglich, festgehalten werden kann jedoch, dass alle trotz oder gerade wegen ihrer thematischen und zeitlichen Spezifizierung unbedingte Relevanz haben und durchgehend großes Interesse erwecken. So hat der umfangreiche Sammelband, der die Thematik auf dem neuesten wissenschaftlichen Stand verhandelt, seine volle Berechtigung, schließen die Beiträge teilweise doch gravierende Forschungslücken und geben vor allem Grundlage und Anregung für die weitere Beschäftigung mit einem noch lange nicht abgeschlossenen Diskurs.

KURT FRANZ



Langemeyer, Peter / Knutsen, Karen Patrick (Hrsg.): *Narratology Plus: Studies in Recent International Narratives for Children and Young Adults. Narratologie Plus – Studien zur Erzählweise in aktueller internationaler Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 110). 388 S.

»Children and young people need narratives from foreign countries in order to build their intercultural competence in our globalized world.« (Langemeyer/Knutsen 2017, 27) Aufbauend auf dieser These haben Langemeyer und Knutsen den vorliegenden Band herausgegeben, der nicht nur inhaltlich ein breites Spektrum internationaler Forschung im Bereich Kinder- und Jugendliteratur abdeckt, sondern die oben genannte These ebenfalls durch den Entstehungsprozess, die beteiligten WissenschaftlerInnen und die Zweisprachigkeit des Bandes selbst (es gibt sowohl deutsch- als auch englischsprachige Beiträge) untermauert: Vier in Norwegen angesiedelte Institute haben internationale ForscherInnen seit 2011 zu zahlreichen Seminaren und Tagungen eingeladen, die sich thematisch der Kinder- und Jugendliteratur gewidmet haben. Die sich in diesen Kontexten ergebenden Ausführungen und Ergebnisse haben die Heraus-

geberInnen zu diesem Band zusammengetragen. Neben der internationalen Vielfalt ergibt sich des Weiteren Pluralität durch unterschiedliche methodische und disziplinäre Zugänge; die ForscherInnen kommen aus verschiedenen Fachrichtungen wie zum Beispiel aus der Linguistik, der Komparatistik oder aus genuin didaktischen Bereichen. Alle BeiträgerInnen fokussieren jedoch aktuelle Kinder- und Jugendliteratur, was in diesem Kontext ab 1950 meint. Vielfalt wiederum findet sich in den besprochenen Genres, darunter Romane, Bilderbücher, Protokolle und Märchen. In Betracht gezogen werden aber auch weitere Medien wie etwa Film, Musik und das Internet. Der Band weist damit einen aus mehreren Perspektiven umfassenden Blick auf Kinder- und Jugendliteratur auf, was als ein erster Mehrwert hervorgehoben wird. Neben der Fokussierung auf Kinder- und Jugendliteratur ist ein weiteres gemeinsames Merkmal aller Aufsätze ihre narratologische Perspektivierung. Welches Narratologieverständnis dem Band zugrunde liegt, wird von den HerausgeberInnen in der Einleitung »Reading CYAL within a Narratological Framework« dargelegt, und diese Einleitung muss als ein weiterer Mehrwert herausgestellt werden. Sie fungiert nämlich als theoretischer und historischer Überblick sowohl über englischsprachige als auch deutschsprachige Forschungsliteratur und deren Geschichte im Bereich der Narratologie im Feld der Kinder- und Jugendliteratur. Es folgt ein Überblick über zentrale narratologische Positionen »From Classical to Postclassical« (18) und schließlich daraus resultierende Ausführungen über die Verwendung und das Verständnis von Narratologie in diesem Band: Narratologie wird hier verwendet als ein Werkzeug, »narratology is not a goal in itself« (24). Die HerausgeberInnen heben hervor, dass die Beiträge nicht interessiert sind an theoretisch-narratologischen Fragestellungen und auch keine narratologischen Strukturen und/oder Kategorien durch die Analyse von Kinder- und Jugendliteratur herausgearbeitet werden. Sie setzen den jeweiligen Text zentral, nicht die narratologischen Strukturen, und dies ist der einzige, aber durchaus gewichtige Kritikpunkt an dem Band. Die HerausgeberInnen nehmen sich dadurch nämlich die Möglichkeit, übergreifende Strukturen herauszuarbeiten, die zum einen nicht nur die

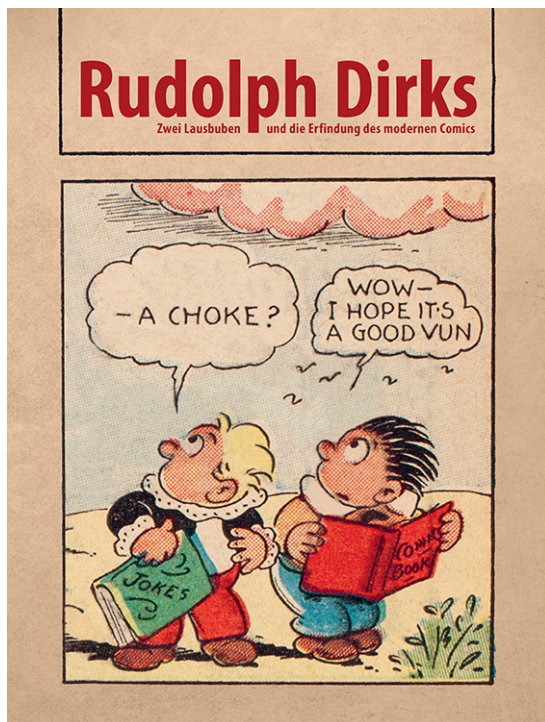
Gleichheit in vermeintlicher Unterschiedlichkeit anzeigen könnten, sondern das Augenmerk neben dem Inhalt noch einmal deutlicher auf die Struktur des Textes zu legen, was einen – gerade im didaktischen Bereich – dankbaren Zugang für die Vermittlung von Literatur böte.

Die acht Beiträge des ersten Teils widmen sich alle dem Themenbereich »Narrative Strategies and Identity/Narrative Strategien und Identität«, die acht des zweiten Teils dem Themenbereich »Narrative Transformations/Narrative Transformationen«. Dabei ist jedoch anzumerken, dass »[t]hese titles indicate a tendency in the articles rather than a precise description of their content« (24), wobei die Offenheit der Bereiche bereits an der Überschrift des ersten Themenbereichs abzulesen ist. Irritation entsteht diesbezüglich, weil die Verbindung zwischen narrativen Strategien und Identität nicht direkt plausibel erscheint, viel mehr jedoch, weil der zuvor abgelehnte übergeordnete Fokus auf Narratologie nun doch wenigstens im Titel und in der Erörterung der Beiträge durch beispielsweise Analogien zu Propp angedeutet wird – ein entsprechender Beitrag im Band kommt von Konstantinos Katsiaros und trägt den Titel: »Transformationen des Erzähltyps ATU 710 im griechischen Volksmärchen. Die narrative Struktur als Rahmen des Magischen«.

Die Beiträge des zweiten Themenbereichs lassen sich konkludieren unter dem Stichwort der Intermedialität. Dabei finden sich beispielsweise eine Analyse, die den Weg vom Roman zum Film bespricht (Eva Lambertsson Björk und Jutta Eschenbach: »Narrative Voices and Maori Identities in *(The) Whale Rider: From Novel to Film*«), oder eine weitere, die sich der Frage nach Genreübergängen widmet (Corina Löwe: »Genau wie im Märchen« – Genreübergänge in Texten für junge Leser«).

Insgesamt bietet der Band einen spannenden Über- und Einblick in – auf unterschiedlichen Ebenen – sehr divergente narratologische Zugänge zur Kinder- und Jugendliteratur. Er vergibt nur leider die Chance auf eine übergreifende Kinder- und Jugendliteratur-Narratologie, für die die Anlange des Bandes hervorragend geeignet gewesen wäre.

NADINE BIEKER



Museumsinsel Lüttenheid (Hrsg.): *Rudolph Dirks. Zwei Lausbuben und die Erfindung des modernen Comics*. Konzept und Redaktion: Benedikt Brebeck. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2018. 136 S.

»**S**omething like Max and Moritz« zu kreieren, soll 1897 ein Redakteur im Dienst des New Yorker Zeitungsverlegers William Randolph Hearst dem damals zwanzigjährigen deutsch-amerikanischen Cartoonisten Rudolph Dirks aufgetragen haben. Noch im selben Jahr erschien in der Sonntagsbeilage des New York Journal die erste Episode seiner bis heute fortgesetzten Comic-Serie *The Katzenjammer Kids*. Für seinen Funny-Strip über aufsässige Kinder und deren erwachsene Gegenspieler orientierte sich Dirks an der Konstellation von Wilhelm Buschs Bubenstreicherzählungen und verband bereits zuvor vereinzelt vorhandene Darstellungs- und Erzählweisen wie die Sprechblasenrede, Panelsequenzen, Bildmetaphern und Soundwords allmählich zu einer genuinen Comic-Sprache, die für die Gattung seither fortwährend verbindlich ist.

Während Dirks in den USA seit langem als ein Comic-Pionier gewürdigt wird, war der im holsteinischen Heide geborene Zeichner in Deutschland hingegen bis vor wenigen Jahren kaum bekannt. Nach einigen Abdrucken in hiesigen Magazinen

und der einmaligen Buchveröffentlichung ausgewählter *Katzenjammer Kids*-Folgen in deutscher Übersetzung (Darmstadt, 1972) war Dirks hierzulande weitgehend unbeachtet geblieben, bis die von Alexander Braun kuratierte Ausstellung *Jahrhundert der Comics* (Bielefeld, 2008) die Zeitungs-Strips der Wende zum 20. Jahrhundert wieder in den Fokus rückte und Tim Eckhorst eine beachtliche Monographie über Leben und Werk des Zeichners publizierte (Wewelsfleth, 2012). Bereits zuvor war eine Forschergruppe um Eckhart Bauer von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig in den Besitz von Dirks' Nachlass gelangt. Dieses Material hat die Museumsinsel Lüttenheid in Rudolph Dirks' Geburtsstadt nun erstmals der Öffentlichkeit präsentiert und damit ein weiteres Schlaglicht auf die Frühgeschichte des Comics geworfen.

Der Ausstellungskatalog enthält neben Gruß- und Vorworten acht reich mit Fotografien, Gemälden und Zeichnungen bebilderte Beiträge von Historikern, Kunstwissenschaftlern und ausgewiesenen Dirks-Experten. Zwischen den Beiträgen finden sich großformatige Reproduktionen von farbigen Sonntagsseiten, Postkarten und originalen Tuschezeichnungen, die hauptsächlich von Rudolph Dirks, seinem Bruder Gus und seinem Sohn John – beide ebenfalls Comic-Zeichner – stammen. In mehreren Beiträgen werden Dirks' norddeutsche Herkunft und seine Inspiration durch die Busch-Geschichten der *Münchener Bilderbogen* besonders hervorgehoben, was in Anbetracht des Ausstellungsorts verständlich ist und der Intention Rechnung trägt, einen verlorenen »Sohn der Stadt« heimzuholen und sein Werk einem deutschen Publikum zu vermitteln. In diesem regionalen Kontext besonders erhellend ist Dirk Meiers historisch kundiger Abriss der schleswig-holsteinischen Massenauswanderung nach Amerika im 19. Jahrhundert.

Über die lokale Bedeutung von Dirks hinaus weist vor allem Alexander Brauns Beitrag über die Brüder Dirks als »Geburthelfer eines Massenmediums« (23). Braun referiert zunächst die grafisch-narrativen Vorläufer des modernen Comics wie den Bänkelsang oder die Bildgeschichte, um anschließend seine These zu entfalten, dass sich der originäre Comic erst in den USA und nur in

Verbindung mit dem Trägermedium Zeitung entwickelt hat. In Millionenaufgabe produziert, stellte der Comic in den Augen der konkurrierenden Zeitungsverlage vor allem einen Kaufanreiz für die teilweise nicht sprachfertige Kundschaft dar. Die LeserInnenbindung festigen sollte das neu etablierte Serienprinzip, das die stete Wiederkehr der gleichen Figuren versprach. Zu den KonsumentInnen der damaligen New Yorker *Yellow Press* zählten vielfach ImmigrantInnen, unter denen Deutschstämmige seinerzeit den zweitgrößten Anteil stellten. Deren Alltagserfahrung entsprang das radebrechende ›Denglisch‹, das die *Katzenjammer Kids* sprechen. Die Präsentation anarchisch-unbändiger Kinder, wie sie in vielen zeittypischen Serien auftraten, entsprach dabei ganz dem Unterhaltungsbedürfnis der arbeitenden Bevölkerung, die werktags einem immensen Disziplinierungsdruck ausgesetzt war. Die mithilfe der Sprechblasenrede dramatisierte Form der Bilderzählung ermöglichte ihnen zudem eine zuvor ungekannte Unmittelbarkeit des Leseerlebnisses, die durch die Kombination mit anderen bildsprachlichen Elementen noch verstärkt wurde. Dirks' eigentümliche Synthese verschiedener erzählerischer Innovationen würdigt Braun dementsprechend als großen Verdienst. Seine Stilisierung als genialen Erfinder des Comics (wie sie der Untertitel des Bands suggeriert) relativiert er allerdings mit Blick auf andere zeitgenössische Publikationen, aber auch indem er Dirks' früh durch Selbstmord zu Tode gekommenen Bruder Gus überzeugend als das größere Talent der Familie charakterisiert.

Eine Fokuserweiterung über Rudolph Dirks hinaus bietet auch Tim Eckhorsts ausführlicher (werk-)biografischer Beitrag, der nicht nur den *Bugville*-Schöpfer Gus Dirks einbezieht, sondern auch Rudolphs Sohn John, der ab den späten 1950er Jahren die infolge eines Rechtsstreits mittlerweile unter dem Titel *The Captain and the Kids* laufende Serie fortgesetzt hat. Zudem war ab 1914 parallel zu Dirks' Geschichten ein von Harold H. Knerr gezeichneter Strip unter dem ursprünglichen Titel veröffentlicht worden. Ein weiterer, Knerr gewidmeter Beitrag Alexander Brauns erinnert an dessen gelungene Version der »Katzies«. In Tim Eckhorsts oben genanntem Beitrag behandelt dieser auch den Erfolg der *Katzenjammer Kids*

im (vor allem skandinavischen) Ausland und weist außerdem popkulturelle Reminiszenzen an Dirks' Figuren zum Beispiel in *American Dad*-Trickfilmen und *Spongebob*-Comics aus. Vielfältigen Zitaten und Anspielungen auf den Comic-Strip, unter anderem in Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* (2009) und Art Spiegelmans *In the Shadow of No Towers* (New York, 2004), geht auch der Mitherausgeber Benedikt Brebeck in seinem Beitrag »Durch Streiche zum Ruhm« nach. Darin untersucht er überdies die Wandlungen des Dirks'schen Figurenensembles im Verlauf der Serie. Die über die Jahre entwickelte Vielfalt nicht nur des Zeichenrepertoires, sondern auch des Serienpersonals und der Erzählschemata dürfte ein weiteres Argument dafür liefern, Dirks aus dem Schatten Wilhelm Buschs zu holen – was wiederum zur möglicherweise unangenehmen Erkenntnis nötigt, dass Dirks nur begrenzt als Abkömmling einer deutschen Tradition zu verstehen ist, sondern vielmehr als Mitbegründer einer genuin amerikanischen Bildersprache. Auch diese Einsicht lässt der Katalog zu, trotz der stellenweise beabsichtigten Wiederverwurzelung des New Yorkers Rudolph Dirks in der norddeutschen Provinz.

LUKAS SARVARI



Oeste, Bettina / Preußner, Ulrike (Hrsg.): *Neuvermessung deutschsprachiger Erinnerungsstrategien in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1990*.

Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2017. 160 S.

In den späten 1980er Jahren gab es einen wichtigen Anstoß zu der Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur durch die sogenannten Dahrendorf-Shavit-Debatte. Die israelische Kulturwissenschaftlerin Zohar Shavit kritisierte – vor allem im Hinblick auf den deutschen Klassiker *Damals war es Friedrich* von Hans-Peter Richter – die deutsche Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Nationalsozialismus. Sie verharmlose das Dritte Reich und tue so, als seien alle Deutschen auf der Seite der verfolgten Juden gewesen. Der deutsche Literaturdidaktiker Malte Dahrendorf, der sich schon lange intensiv mit dem Thema befasst hatte, nahm die frühen Texte in Schutz und hob hervor, dass sich die Kinder- und Jugendliteratur in einer Zeit der Verdrängung überhaupt mit diesem Thema auseinandergesetzt hatte.

Der vorliegende Band nimmt diese Debatte als Ausgangspunkt für eine eingehende Beschäftigung mit Texten, die ab Anfang der 1990er-Jahre entstanden sind und die befruchtet waren von

einer sehr viel offeneren Umgangsweise mit dem Holocaust in der deutschen Gesellschaft. Die Dahrendorf-Shavit-Debatte taucht denn auch in fast allen Texten noch einmal auf (vielleicht hätte man hier etwas kürzen können, um Doppelungen zu vermeiden).

Clemens Kammler kritisiert Shavits naturalistischen Blick auf kinderliterarische Fiktion: Ihre – in Bezug auf die frühe Kinder- und Jugendliteratur über den Holocaust sicher berechnete – Kritik an der fehlenden ›Wahrheit‹ des Dargestellten entspreche letztlich einem naiven Mimesis-Verständnis. Natürlich diene Erzählen immer der Konstruktion von Geschichte, exemplarisch macht er dies an dem Roman *etwas bleibt* (2004) von Inge Barth-Grözinger deutlich. In besonderer Weise weiterführend ist in diesem Zusammenhang der Beitrag von Gabriele von Glasenapp, die Kammlers Poetik-Vorstellung aber deutlicher auf den kinderliterarischen Kontext bezieht. Am Beispiel der kinderliterarischen Verarbeitung von Janusz Korczaks Biographie, u. a. in den Werken von Pelz (1985) oder Stoffels (1998), zeigt auch sie, dass Erzählen immer aus der Gegenwart und für die Zukunft stattfindet, immer also eine Konstruktion ist, die der Sinnstiftung dient und nicht einer wie auch immer gearteten Wiedergabe einer ›Realität‹. Welche sinnstiftenden Eingriffe werden dann aber vorgenommen, wenn es nicht nur darum geht, dem Holocaust einen Sinn für die jugendlichen LeserInnen zu geben? Wie akzeptabel ist es, wenn – aus Schutz für diese LeserInnen – auch noch Korczaks Sterben im KZ ein »positiver Wert« beigemessen werden muss? Dieser Reflexionsgrad findet sich nicht bei allen AutorInnen dieses Bandes: So ist etwa Michael Reichelts Untersuchung »auto- und heterostereotyper Beschreibungen jüdischer Figuren in der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur« in seiner unkritischen Reproduktion der Stereotypen wenig hilfreich: Er untersucht einen Textkorpus von drei jüdischen bzw. dem Judentum nahestehenden Autoren und stellt es Werken von drei Autoren nichtjüdischer Herkunft gegenüber. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass die jüdischen Autoren weniger stereotyp schrieben als nichtjüdische Autoren. Besonders problematisch ist dies, wenn er *Daniel halber Mensch* von David Chotjewitz (als Nicht-Jude) kritisiert. In die-

sem Roman geht es ja gerade darum, dass Daniel die antisemitischen Stereotype über sich selbst internalisiert hat. Dem Autor Stereotypen vorzuwerfen, geht also völlig an dem Kern des Romans vorbei und vermischt Fiktion und Realität. Ein weiteres Thema, das bei Glasenapp angedeutet ist, bedarf genauerer Prüfung: Welchen besonderen Regeln folgt eigentlich Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Holocaust im Gegensatz zu der Literatur für Erwachsene? Diese Frage stellt sich auch Bettina Oeste in einem spannenden Beitrag, der sich der »Genderfrage in zeitgeschichtlicher Kinder- und Jugendliteratur« widmet: Wenn sie Gudrun Pausewangs *Reise im August* und die Romane *Zeit der schlafenden Hunde* sowie *Ein Buch für Hannah* von Miriam Pressler auf Verschränkungen von jüdischer und weiblicher Identität untersucht und dabei vor allem den Opferstatus der AkteurInnen in den Blick nimmt, so handelt es sich hier wirklich um kinder- und jugendliterarische Werke. Ob aber das autobiographisch basierte Werk *Kindheiten. Wie unsere Mutter uns vor den Nazis rettete* von Peggy Parnass und Tita do Rego Silva wirklich dieser Literatur zuzurechnen ist, ist eher fraglich, auch wenn es sich um ein Buch aus der Perspektive eines Kindes und zudem um ein Bilderbuch handelt. Oestes Argumentation, die die autobiographische Auseinandersetzung von Parnass/Silva den anderen Büchern positiv gegenüberstellt und seine »All-Age-Funktion« herausstellt, entbehrt hier mitunter einer gewissen Stringenz. Aber auch der Beitrag von Maciej Jędrzejewski wirft die Frage nach der den intendierten RezipientInnen auf: So bezeichnet der Autor indirekt die von ihm untersuchten popliterarischen Texte von Andreas Mand, Christian Kracht und Florian Illies als Kinder- und Jugendliteratur, indem er seine Ausführungen mit der Frage einleitet: »Welche literarischen Texte lesen Jugendliche?« (63) und die Auffassung vertritt, die von ihm untersuchten Werke entsprächen den Erwartungen von Jugendlichen, weil sie auf Unterhaltung ausgerichtet seien. Dass alle drei Autoren das Thema Nationalsozialismus thematisieren, dass sie dabei den Blick vor allem auf die Nachkriegsgesellschaft und die Reaktionen der dritten Generation lenken, sei dahingestellt, aber welcher Jugendliche (nicht junge

Erwachsene) liest sie heute? Ebenso fragwürdig ist, ob der von Cornelius Herz untersuchte Film *Am Ende kommen die Touristen* (2007) von Robert Thalheim als Jugendfilm bezeichnet werden kann, auch wenn er mittlerweile Eingang in den Unterricht gefunden hat und Generationskonflikte und die Frage der Erinnerungskultur in überzeugender Weise umsetzt.

Zwei Beiträge sollen das didaktische Potenzial des Themas aufzeigen: Torsten Mergen zeigt am Beispiel von drei aktuellen Romanen, wie Lehrkräfte der Trivialisierung und Simplifizierung in diesen Romanen eher hilflos gegenüberstehen und sich in die Aufarbeitung der historischen Fakten retten. Genau hier müsste aber eine didaktische Auseinandersetzung beginnen: Wie kann der Deutschunterricht kritisch auf Fragen der literarischen Umsetzung der Shoah reagieren, ohne in vereinfachte Rezeptionsmuster zu verfallen, durch die Fiktion und Realität nicht auseinanderzuhalten sind? Auf diese Frage gibt leider auch der abschließende Beitrag von Monika Rox-Helmer keine wirklichen Antworten: Auch sie nimmt aus didaktischer Perspektive das Phänomen der Edelweißpiraten und ihre literarische Repräsentation in Romanen von Dirk Reinhardt und Elisabeth Zöller in den Blick. Das Problem ist aber hier, dass sie beide Romane eher mit einer geschichtsdidaktischen Brille betrachtet und den Fokus damit zwar auf den Prozess des historischen Lernens legt, aber nicht genug den literarisch-ästhetischen Charakter der Romane.

Alle Beiträge des Bandes machen auf jeden Fall Lust, sich genauer mit dem Thema auseinanderzusetzen. Er geht auf eine Tagung an der Universität Duisburg-Essen aus dem Jahr 2015 zurück; im selben Jahr ist mit *Der Junge auf dem Berg* von John Boyne ein weiterer Jugendroman auf den Markt gekommen, der ebenfalls gewinnbringend auf die Dahrendorf-Shavit-Debatte zu beziehen wäre.

ANNETTE KLIEWER



Planka, Sabine (Hrsg.): *Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 484 S.

Berlin. Mit Blick auf das Buchcover, den in großen Lettern gehaltenen Stadtnamen, ist es möglich, dass sich assoziativ wie unbewusst die zugleich provokative wie durchaus ernst gemeinte Liedzeile »Ich will nicht nach Berlin« abspult. Die Band Kraftklub wehrte sich vor wenigen Jahren mit dem gleichnamigem Songtitel energisch gegen den Hype um die ›hippe‹ Hauptstadt und sorgte damit für allgemeine Irritation. Denn Berlin gilt als in, »auch in der Literatur« (Kumschlies 173). Spätestens seit der Weimarer Republik wurde das Thema der Großstadt auch als ein Sujet der Kinder- und Jugendliteratur entdeckt. Bis heute ist die deutsche Hauptstadt als die deutsche Metropole literarisch äußerst präsent; Entwicklungen und veränderte Wahrnehmungen der Stadt und deren Atmosphäre haben Eingang in zahlreiche Narrative gefunden. Dementsprechend vermisst Sabine Planka in dem vorliegenden Sammelband die Großstadt Berlin als ein »Zeugnis von Geschichte und Geschichten, [...] [a]ls politisches Zentrum der Macht und zugleich kulturelles Trendbarometer« (10). Der Titel, vor allem aber der Untertitel, zitiert gewollt oder unge-

wollt zahlreiche in den letzten Jahren erschienene Darstellungen über Berlin (keineswegs nur in der Kinder- und Jugendliteratur) und greift zu Beginn die seinerzeit von Weinkauff in ihrem Aufsatz »Die Großstadt Berlin in der Kinder- und Jugendliteratur« (1999) geäußerte Aussage auf, dass es offenbar kaum denkbar sei, Berlin jenseits von ›mental maps‹ zu (be-)schreiben (vgl. 24). Dieser Äußerung wird mit detaillierten Analysen älterer wie zeitgenössischer Werke – vom Roman über den Comic und das Bilderbuch bis hin zum Film – dem Offenlegen intertextueller Verweise sowie mit Stimmen von in Berlin lebenden AutorInnen wirkungsvoll begegnet. Die Bedeutung und die feste Verankerung der Stadt in den Medien wird mit Plankas Veröffentlichung facettenreich bestätigt und ergänzt. Getreu dem Motto »Jedes Buch hat sein Berlin« (Frenzel 136) wird der Stellenwert der Stadt »topographisch, biographisch oder kulturell« (Strübe 235) anschaulich herausgearbeitet und durch zahlreiche Zitate und Bilder gestützt.

Die Publikation ist nach einem einleitenden Kapitel, das Berlin kulturhistorisch, politisch und als Gegenstand der Kinder- und Jugendliteraturforschung verortet, in zwei Teile untergliedert. Der erste und umfassendere Part vereint insgesamt 17 Beiträge, die von detaillierten und zugleich ausschnitthaften Analysen zeugen. Die Beiträge sind in ihrem thematischen Fokus überaus divers und greifen in Anlehnung an den *spatial turn* oftmals raumtheoretische Betrachtungen auf. Sie beschreiben Berlin weniger als einen geographischen, denn als einen kulturell und medial geformten Ort. So bezieht sich der Aufsatz »Abschied von und mit den Bildern einer Stadt: Petra Kaschs *Bye-Bye, Berlin* (2009)« in Anlehnung an theoretische Überlegungen von Nitsch auf ein zeichenhaft verdichtetes räumliches Potential der Stadt, das »einen eigenständigen Status beanspruchen [darf], aus dem die soziokulturellen Folgen der Wiedervereinigung ableitbar werden« (Dall'Armi 192). Dall'Armi stellt heraus, dass Ost- und Westberlin für verschiedene Lebensabschnitte der Protagonistin stehen und es die räumliche Grenze zwischen beiden Teilen der Stadt zu überschreiten gilt, um dem Erwachsenenalter begegnen zu können. Anachronistisch anmutende Raumstrukturen der Vorwendezeit prägen demnach die Raumsys-

tematik und vereiteln »die durch die Wiedervereinigung entstehende Besonderheit eines ›neuen‹ Raumes mit eigenen Werten und Normen« (208). Zugleich wird jedoch das den gesamten Band durchziehende Thema von Identität und Lebensumständen deutlich. Beziehungen des Ichs zum Ort werden aufgegriffen, auch im Zusammenhang mit Aspekten von Fremdheit und Migration. Der Stadtraum fungiert als Projektionsfläche für die eigene Auseinandersetzung mit Aspekten von Fremdheit und Teilhabe. Budde führt in diesem Zusammenhang in ihrem Beitrag über Berlin in Dilek Zaptçioğlus *Der Mond isst die Sterne auf* (1998) die Schwierigkeit einer solchen Reflexion an, denn »Berlin erscheint als ein Ort, der über keine eigene Identität zu verfügen scheint« (Budde 228). Thematisiert sie Berlin im Sinne Augés als Nicht-Ort, identifiziert sie ihn zugleich als einen »Archiv- und Gedächtnisraum der (deutschen) Geschichte« (Budde 225). Damit wird das Erinnern als ein weiterer Schwerpunkt des Bandes offensichtlich. Die Diskussion um Erinnerungsräume in der Literatur in Anlehnung an Aleida Assmann wird mit Kumschlies' Aufsatz über das Berlin-Bild in aktueller Kinder- und Jugendliteratur über den Mauerfall erweitert. Sie hinterfragt mit einem Blick auf Berlin als eine imaginär in der Literatur entstehende Stadt, wie Orte inszeniert werden und Eingang in das kommunikative wie kulturelle Gedächtnis finden. Weitere im ersten Teil des Sammelbandes verhandelte Aspekte sind u. a. zeitgeschichtliche Zäsuren wie die Wende, Zootierbücher, jüdische Autorschaft, *Urban fantasy* und Dämonen, Dystopien, Superheldencomics, Frauen im wilhelminischen Kaiserreich.

Der nur sieben Beiträge umfassende zweite Teil bildet eine Erweiterung und zugleich einen Gegenpart zum distanziert-analytischen Blick des ersten Teils. Autorinnen und Autoren, die in der Metropole leben, kommen zu Wort und berichten von ihren Berlinerfahrungen und Arbeitsprozessen bzw. werden dazu interviewt. So entwickelt Fuchs in ihrem Beitrag poetisch anmutende Analogien ihres Aufwachsens in einer Plattenbausiedlung zu ihrem Arbeiten und stellt fest: »Mein Schreiben ist ganz und gar wie Hellersdorf. Der Versuch zu bauen, klare Struktur [...]. Aber dann beginnt das Wuchern, der Urwald überschwappt die angelegten

Wege und alles wird schöner als gedacht« (Fuchs 422). Eva Lezzi, die Berlin ebenfalls als Inspirationsquelle betrachtet äußert: »Berlin ist mir vertraut [...], zugleich ist mir die Stadt [...] wohltuend fremd geblieben: Eine ständige Herausforderung und Inspiration, ein Ort, in dem ich mich nach wie vor gerne verirre und verlaufe« (Lezzi 445). Diese Beziehung zur Stadt gleicht dem Eindruck beim Lesen dieses thematisch sehr dichten Sammelbandes. Er gibt einen tiefen Einblick in die literarische Inszenierung Berlins, lässt jedoch zugleich Leerstellen, vor allem, da er eines abschließenden und verknüpfenden Schlusswortes entbehrt. In dieser Art erscheint er gerade nicht wie Berlin, das mehrfach als Palimpsest (vgl. Planka 12) beschrieben wird, sondern gleicht eher einem schillernden Kaleidoskop, in dem sich die unterschiedlichen Aspekte der Stadt immer wieder neu sortieren und zum Verweilen einladen. Ein Kaleidoskop, durch das man schauen kann, wenn man vor sich hinstummt, dass man doch gern nach Berlin will. Auf literarischem Wege.

KATHARINA EGERER



Press, Alexander: *Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld: transcript, 2018. 198 S.

Der Titel des Buches führt ein wenig in die Irre, da es keineswegs nur um *Die Bilder des Comics* und ihre Funktionsweisen geht, sondern der Autor sein Thema historisch und erzähltheoretisch breit einbettet. So geht er aus von der historischen Entwicklung vom Schriftband über das Spruchband zur Sprechblase, um dann von ihrem Vorhandensein auf die Frage nach einem comicspezifischen, phänomenologischen Bildverständnis überzuleiten, demzufolge das Bild nicht zur symbolischen Repräsentation, sondern zur Herstellung artifizieller Präsenz dient (18). Dem Autor geht es letztlich um die Frage, wie Comics mit ihrer Synthese aus Wörtern, Bildern und resultierenden Narrationselementen überhaupt gelesen werden können – was ja in der Rezeption ein anspruchsvolles Verständnis von Narration, Empathie, Repräsentation, Induktion und Stilbewusstsein voraussetze. Sein Ziel ist es, diese Konzepte und Begriffe zu untersuchen, um die kunst- und bildwissenschaftlichen Dimensionen von Comics zu erschließen. Im zweiten Teil des Buches geht es dann um einen historischen Überblick zur Herkunft des Comics, der – anders

als die bereits vorliegenden Untersuchungen zur Comicgeschichte – die historischen Bedingungen zu skizzieren versucht, unter denen das besondere Bildverständnis und die Erzählweise des Comics entstanden sind (8 f.).

Dazu werden zunächst Funktionsweisen des grafischen Stils an Beispielen aus der Kunst- und Bildgeschichte (z. B. Dürers Hase) untersucht, um daran anschließend am Comic zu zeigen, dass mittels grafischen Stils auch auf die Narration wesentlich und in spezifischer Weise Einfluss genommen werden kann, was der Methode einer kunstwissenschaftlichen Stilkunde fremd sei. Dem grafischen Stil im Comic kommen dabei verschiedene Funktionen zu: Die Darstellung eines Bewusstseinszustandes, die Darstellung der diegetischen Welt, Stil als Zeichen, Stil als Darstellung von mentalen Zuständen und Stil als grafische Spur des Künstlers. Des Weiteren geht es um den Integrationseffekt durch Narration, der sich am einfachsten am Ausbleiben einer Integration erklären lässt, wenn nämlich im Bilderfluss ein Bild auftaucht, das für die Narration keine weitere Bedeutung beisteuert und nicht-konstruktive Irritationen auslöst. Der Normalfall des Comics ist freilich die erfolgreiche Integration neuer Bildtypen, die immer dann an ihre Grenzen stoße, wenn das Wissen um die Funktionsweise des Bildes die Bildkompetenz des Betrachters übersteige.

Im Rahmen der modernen Narrationstheorie diskutiert der Autor verschiedene Ansätze wie Genettes Unterscheidung und Ingardens vorgetäuschten Ernst, Wolfgang Isters Begriff der Leerstelle und Brigitte Raths Konzept des narrativen Schemas sowie im Kontext Bild und Narration dementsprechende Konzepte von Wittkower, Panofsky, Kemp und Jonas. Dabei geht es einleitend um die Frage, warum es – wie der Autor meint – augenscheinlich so leichtfällt, einen Comic zu lesen/betrachten/verstehen (82). Hier ließe sich einwenden, dass dies nur bei leichten Comics leichtfällt (ein Beispiel im Buch ist etwa *Calvin und Hobbes*, also ein kurzer, massenkompatibler Comicstrip) und auch nur in Kulturen, in denen diese Form des Bilderzählens geläufig ist. Der Autor verweist hier nur darauf, dass die Kompetenz, Geschichten zu verstehen, in unserer kognitiven Konstitution angelegt sei. Es bedarf allerdings auch einer entsprechenden

Wahrnehmungsbildung. Wenn sich beispielsweise in einem Manga mehrere Zeitpunkte einer Bewegung in ein und demselben Bild überlagern (wie in manchen Kampfszenen in *Dragonball*), dann ist die zeitliche Abfolge dieser Handlungen keineswegs einfach zu entschlüsseln. Auch transmediale Bezüge erfordern ein erhebliches Vorwissen wie beispielsweise beim Comic ... *Zu schau die Sterne* des italienischen Comic-Künstlers Milo Manara. Dieser ist voller Referenzen auf Meisterwerke der Malerei und Literatur – der Titel ist übrigens ein Zitat aus Dante Alighieris *Göttlicher Komödie*, auf die der Comic auch inhaltlich Bezug nimmt. Leicht zu verstehen ist das ohne Bildungshintergrund gewiss nicht, auch wenn man sich selbstverständlich einfach nur an Bildern und der Oberfläche der Geschichte erfreuen kann.

Die beiden abschließenden Kapitel – wenn man vom kurzen Fazit zum Comichildverständnis am Ende absieht – wenden sich noch einmal der Geschichte und Vorgeschichte des Comics zu. Ob man dabei wirklich bis zur Bildpraxis antiker griechischer Vasen ausholen muss, sei einmal dahingestellt. Etwas willkürlich herausgegriffen erscheint auch das nächste Kapitel, das mit dem Titel »New York um 1900« Entstehungszeit und -ort des Comics markieren soll, und quasi das entstehende Bildverständnis des Comics aus seinen historischen Produktionsbedingungen erklären will. Das bleibt freilich skizzenhaft und man fragt sich zudem, ob sich danach nichts Nennenswertes mehr getan hat.

Das Buch ist die Veröffentlichung einer Dissertation an der Universität Bremen und stilistisch angenehm zu lesen. Ansprechen dürfte es vor allem Literatur-, Narrations- und Bildwissenschaftler, während die Angehörigen der vom Autor benannten weiteren Disziplinen, die Comics zum Untersuchungsgegenstand haben – wie Medienwissenschaften, Philologie, Geschichte, Phänomenologie, Filmwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und (ergänzend) Medienpädagogik – durch die spezifische Schwerpunktsetzung schon ein entsprechendes Vorwissen oder zumindest ein starkes Interesse an den Diskursen der Narrations- und Bildwissenschaften mitbringen sollten.

RALF VOLLBRECHT



Schenk, Klaus / Zeisberger, Ingold (Hrsg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017. 280 S.

Nicht alles, was man mit ›spatial turn‹ bezeichnen kann, hat unbedingt etwas mit Interkulturalität zu tun. Von daher ist der Titel des Bandes etwas irreführend, denn das verbindende Element der zwölf hier versammelten Beiträge ist eigentlich nur, dass es immer um Orte in phantastischer Literatur geht. Sie reichen von E.T.A. Hoffmann bis zu Hanns Heinz Ewers, von Tod Browning bis zu Kafka und gehen zurück auf ein Kolloquium im November 2013 am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Technischen Universität Dortmund. Für den hier relevanten Kontext sind lediglich die beiden letzten Beiträge von Bedeutung, denn nur sie beziehen sich explizit auf Kinder- und Jugendliteratur. Sie zeigen zwei völlig verschiedene Herangehensweisen: Ulf Abraham betont in »Verlust der Mitte. Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur seit dem frühen 20. Jahrhundert«, dass Texte dieser Gattung vor allem zur »Sozialisation und Identitätsbildung« (229) dienen. Phantastische Räume sind deshalb immer zu lesen in ihrer Bedeutung, die sie unbewusst für die kindlichen oder jugendlichen LeserInnen

haben. Im Kinderbuch wird der »Verlust der Mitte«, also eines geordneten, geborgenen Raums, als Krise erlebt, aus der das Kind wieder zurückkehren möchte. Abraham argumentiert hier vor allem ausgehend von Maurice Sendaks *Wo die wilden Kerle wohnen* und Michael Staigers Raum-Analyse über den gleichnamigen Film aus dem Jahr 2002. Abraham stellt diesem Heimatraum »feindliche Räume und gefährliche Wege« gegenüber, die dann vor allem für Jugendliche zu »Orte[n] der Bewährung« (235) und des »Selbständig-Werdens« (237) werden. In diesem Zusammenhang ist das Verlassen des Ruhepols wichtig für die eigene Selbstfindung, was Abraham an Selznicks Roman *Die Entdeckung des Hugo Cabret* zeigt, der seinen Bahnhof, den er gut kennt, verlassen muss, um herauszufinden, wer sein Vater war. Diese fremden Räume sind gekennzeichnet durch ihren expliziten Kontrast zu dem verlassenen Kindheitsort, manchmal, indem geheime Gegenwelten aufgebaut werden (Abraham nennt hier exemplarisch Allendes *Die Stadt der wilden Götter*). Zu diesen fremden Räumen kommen dann auch fantastische Fortbewegungsmittel, wie sie etwa Rowling in ihren *Harry-Potter*-Romanen überbordend darstellt. Abrahams Beitrag liefert eine große Bandbreite an Beispielen aus der Kinder- und Jugendliteratur – zu viele vielleicht, um wirklich im einzelnen gewürdigt zu werden. Insgesamt ist seiner Grundthese sicher zuzustimmen, die er auch literaturdidaktisch schon ausgearbeitet hatte: Fantastische Literatur ist immer eine Reise in das Unbewusste des Lesers und fantastische Kinder- und Jugendliteratur erlaubt dabei eine Reise in seine kindliche und adoleszente Entwicklung. Wer also Fantastik und Problemorientierung trenne, gehe von einem falschen Realitätskonzept aus. Abraham geht in seinem Beitrag auch ansatzweise auf interkulturelle Fragen ein – etwa, wenn er Homi K. Bhabas postkoloniales Konzept des ›Dritten Raums‹ auf die Kinder- und Jugendliteratur überträgt. Sehr viel weniger passend ist hier der andere Beitrag zur Kinder- und Jugendliteratur: Maren Bohnacker, die selbst in der Fantastischen Bibliothek in Wetzlar arbeitet, untersucht mit »Bücher(t)räume« die Rolle, die »Bibliotheken als phantastische Räume in der Kinder- und Jugendliteratur« spielen. Ausgehend von der Darstellung von Bibliotheken bei

Borges und Eco, gibt sie einen (ernüchternden) Forschungsüberblick und definiert dann den Begriff der Bibliothek, wobei sie sich im Unterschied zu Abraham fast nur auf reale Räume bezieht. Schließlich bietet sie mit Beispielen, vor allem aus der fantastischen Kinderliteratur, Einblicke in die Darstellung von Bibliotheken (ihre Lage, ihre Einrichtung, ihre Struktur als Labyrinth und ihre Funktion als »Orte des Wissens«). Insgesamt wird deutlich, dass Bibliotheken in diesem Kontext oft als versteckte, antiquierte Orte des geheimen Wissenstransfers erscheinen, was im Gegensatz zu realen Bibliotheken und auch zu der realen Bedeutung des Buches in der Welt der Kinder steht, wo doch eher Digitalisierung und Telekommunikation eine Rolle spielen. Bohnacker geht meines Erachtens in der Deutung dieses Phänomens aber nicht weit genug, ließe sich doch – besonders im Kinderbuch – diese überhöhte Darstellung des magischen Bibliotheksorts allein mit den didaktischen Zielen der AutorInnen erklären, die glauben, die Kinder zum Lesen bringen zu müssen. Wie schon gesagt: Der Bezug zur Interkulturalität findet sich in ihrem Beitrag kaum – ähnlich übrigens wie in den meisten Beiträgen des Bandes.

ANNETTE KLIEWER



Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM: *Atlas der Schweizer Kinderliteratur. Expeditionen & Panoramen*. Zürich: Chronos Verlag, 2018. 244 S.

»Die Schweizer Kinderliteratur ist an vielen Orten zu Hause« (9), heißt es programmatisch im von Anita Müller verfassten Vorwort des prachtvoll ausgestatteten Bandes, den das Schweizerische Institut für Kinder- und Jugendmedien (SIKJM) zu seinem fünfzigjährigen Jubiläum vorgelegt hat. Inspiriert von Ansätzen der Literaturgeografie fragt sie danach, »welche Zugänge sich eröffnen, wenn wir uns der Schweizer Kinder- und Jugendliteratur in einem topologischen Sinne nähern« (ebd.) und die in Text und Bild bespielten Räume in den Fokus rücken: reale Orte ebenso wie fiktive, erträumte oder verfremdete Schauplätze; Sprach- und Klangräume ebenso wie Verlags- und andere Landschaften. Entstanden ist dabei ein »Atlas der etwas ›anderen Art«, der mit zwanzig Texten und zwanzig Karten zu einer »Entdeckungsreise abseits der Trampelpfade« (ebd.) einlädt. Im Zentrum stehen dabei die Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre – wobei vielfach auch Klassiker und historische Vorläufer mit in den Blick geraten. Bereits von außen ist das großformatige, knapp 250 Seiten starke Buch ein bibliophiles Glanzstück:

Der edle Leineneinband leuchtet in schönstem Königsblau; drei ausgestanzte Gucklöcher geben den Blick auf Ausschnitte der Kartenbilder frei, die von Schweizer BilderbuchkünstlerInnen eigens für den Atlas geschaffen wurden. Diese imaginären Karten bilden doppelseitig den Auftakt zu den zwanzig Texten und spiegeln bzw. interpretieren deren Themen auf ihre je eigene, unverwechselbare Weise. Zugleich zeigen sie eindrucksvoll die Vielfalt an Stilen und Techniken, die das gegenwärtige Illustrationsschaffen in der Schweiz kennzeichnet, und machen mit wichtigen ProtagonistInnen der Schweizer IllustratorInnenszene vertraut – darunter, anders als bei den AutorInnen der im Buch diskutierten Werke, zahlreiche WestschweizerInnen. Auch in Grafik und Layout bleibt das Buch dem Spiel mit Räumen und Karten treu, z. B. wenn die Beiträge des Bandes einleitend in einem geografischen Koordinatensystem zwischen den Polen »Zoom«, »Rundsicht«, »unterwegs« und »daheim« verortet werden. Die Seitengestaltung des Buches lässt zum einen bewusst »Frei-Räume« und vermerkt zudem auf jeder Seite am Rande stets auch die Koordinaten des fraglichen Textes. Die Texte selbst entstammen der Feder von AutorInnen höchst unterschiedlicher Provenienz und sind auch in Form und Duktus sehr verschieden. Neben wissenschaftlichen Aufsätzen stehen essayistische und vereinzelt auch literarisch anmutende experimentell-spielerische Texte; zur breit angelegten Rundschau auf Motive, Gattungen und Formen der Schweizer Kinderliteratur gesellen sich fokussierende Nahaufnahmen ausgewählter Einzelaspekte, und neben Beiträgen zu spezifisch ›schweizerischen‹ Aspekten finden sich solche, die zugleich übergreifende Entwicklungen der neueren Kinder- und Jugendliteratur sichtbar machen. Auffällig sei, so heißt es im Vorwort, »wie oft das Ausbrechen in fantastische Räume und das Eindringen von Figuren aus fremden Welten in dieser Literatur im Zentrum steht« (10). Dementsprechend sind den »ausgedachten Wirklichkeiten« (Christine Lötscher), den »Schlupfwinkeln und Fantasieräumen« (Gundel Mattenklott) und dem Kreis der »Eindringlinge, Ausgeburten und Andersweltbewohner« (Gina Weinkauff) je eigene Beiträge gewidmet. Zwei der eindrucklichsten Beiträge des Bandes erkunden die Besonderheiten des Um-

gangs mit Sprache in der Schweizer Kinderliteratur: Beat Mazenauer betont die poetisch-sinnliche Kraft, die »eine derart schöne und saftige Sprache« wie das Schweizerdeutsche in (Hör-)Texten, Liedern und Songs für Kinder zu entfalten vermag, und zeichnet nach, wie sich die Mundart in der Kinderliteratur zunehmend neue Frei- und Hör-räume erobert. Stefan Zweifel hingegen entführt die LeserInnen wortgewaltig ins »Lallall« der Sprach- und Denkspiele: Ausgehend von zwei Klassikern der Schweizer Kinderliteratur – der Erzählung *Ein Tisch ist ein Tisch* von Peter Bichsel und dem Gedicht *Totemügerli* von Franz Hohler – zeigt er auf, wie unterschiedlich es die Dichter mit der Sprache halten und wie die den Texten eingeschriebenen Sprachkonzeptionen »unser Denken über Sprache, Dinge, Welt und Wort« (72) erweitern. Dass Hohlers *Totemügerli* in beiden Beiträgen eine prominente Rolle spielt, ist dabei sicher kein Zufall: denn die welt- und sprachschöpferische Kraft, die Zweifel im »Hall- und Schallraum« dieses Textes modellhaft vorgeführt findet, ist der Mundart zweifellos näher als der bei Bichsel wehende »kalte Hauch des Nominalismus« (ebd.). Der mit Abstand originellste Beitrag des Atlas verdient noch gesondert Erwähnung: Unter dem Titel »Bestiarum helveticum« haben Franz Lettner (Text) und Adrienne Barman (Illustration) »eine fast empirische Studie zum Tier im Bilderbuch« beigesteuert, in der Text und vorangestellte Karte so eng wie in kaum einem anderen Beitrag aufeinander bezogen sind. Die Karte zeigt 77 Tiere in fünfzehn Gehegen, die gemäß der Häufigkeit ihres Vorkommens im helvetischen Bilderbuch in unterschiedlicher Größe und einer höchst unorthodoxen Ordnung präsentiert werden: »Tiere, die gleich oft gesichtet wurden, teilen sich ein Gehege. Ob sie wollen oder nicht.« (137) So sind zum Beispiel Schnecke, Krokodil, Wolf und Rindvieh, die gemeinsam den achten Platz im Gesamtranking belegen, friedlich im selben Gehege vereint; erkennbar weniger friedlich geht es hingegen im Gehege von Schwein und Wolf zu, das nicht von ungefähr mit dem Schild »Falsche Freunde« versehen ist. Aber auch der Text des »Bestiarium helveticum« hat es faustdick hinter den Ohren – zum Beispiel, wenn unter der Überschrift »Allfällige Auffälligkeiten« über Vorkommenshäufigkeiten (von »Katze & chat,

Vogel & oiseau sowie Hund & chien«) diesseits und jenseits des »Röschtigrabens« räsoniert wird (ebd.). Die wenigen Schlaglichter sollten deutlich gemacht haben, dass einem der »Atlas der Schweizer Kinderliteratur« ein ganz außergewöhnliches Lese- und Sehvergnügen beschert, das – einem Atlas im allerbesten Sinne entsprechend – Lust auf ausgedehnte, Grenzen überschreitende literarische Entdeckungsreisen macht. Dass es sich dabei um anderes und weit mehr als um einen klassischen Sammelband handelt, machen Format und Ausstattung in herausragender Weise deutlich – ein schöneres Geschenk hätte das SIKJM sich und anderen zu seinem Jubiläum kaum machen können. Ob man dafür zugleich darauf verzichten muss, die Beiträge an Ort und Stelle mit einem Literaturverzeichnis zu versehen, sei dahingestellt; hier sind die interessierten LeserInnen zum beständigen Blättern und Umschlagen zum Gesamtverzeichnis am Ende des Bandes gezwungen. Der Freude über ein nicht nur außerordentlich schön gemachtes, sondern auch klug und sorgfältig konzipiertes Buch tut das selbstredend keinen Abbruch. In diesem Sinne: Herzlichen Glückwunsch zum Jubiläum!

SUSANNE RIEGLER

Sammelrezensionen



Heinemann, Caroline: *Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater*. Olms, 2016 (Medien und Theater; Neue Folge; 14). 348 S.

Die Kinder- und Jugendtheaterforschung, leider immer noch ein sowohl in der allgemeinen Theaterwissenschaft als auch Kinder- und Jugendmedienforschung eher marginalisierter Forschungsbereich, verhandelt in den letzten Jahren mit zunehmender Intensität ästhetische, produktionstheoretische und narratologische Themenfelder, auch unabhängig von didaktischen und pädagogischen Fragen.

Eine derjenigen, deren Arbeiten seit ihrer 1988 veröffentlichten Promotionsschrift *Kindertheater – Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität* immer auch die Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters in den Blick nehmen, ist Ingrid Hentschel, Professorin für Theater, Spiel und Kultur an der FH Bielefeld. Der 2016 erschienene Sammelband *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien – Praxis – Geschichte* versammelt Beiträge Hentschels, die zwischen 1989 und 2014



Hentschel, Ingrid: *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien – Praxis – Geschichte*. 2 Teile. Bielefeld: transcript, 2016. 274 S.

veröffentlicht wurden, und bietet damit nicht nur einen Überblick über ihre vielfältige Forschungspraxis in diesem Bereich, sondern ermöglicht es auch, die Entwicklung ihres Denkens exemplarisch nachzuvollziehen.

Die vier Makrokapitel des Bands fokussieren jeweils unterschiedliche Aspekte: Kindertheater und Jugendtheater in den ersten beiden Abschnitten, der Einfluss der neuen (digitalen) Medien auf kindlich-jugendliche Lebenswelten und das Theaterspiel im dritten Abschnitt sowie abschließend eher theaterpädagogische Aspekte, wobei besonders die Vermittlung zwischen Spielenden und Rezipierenden im Theater thematisiert wird.

Bereits der erste Beitrag, »Jeder sein eigener Kolumbus. Phantasie und Realität im Kindertheater«, kann dabei als exemplarisch sowohl für den Sammelband als auch für die Denkmuster Hentschels gelten: Erkennbar von den Diskursen der philosophischen Ästhetik beeinflusst, reflek-

tiert sie immer wieder die Möglichkeiten einer Ästhetik des Kinder- (und auch Jugend-)Theaters. Geradezu obsessiv erkundet sie die Grenzbereiche des Kinder- und auch Jugendtheaters – etwa denjenigen zwischen dem Theater als Kunstform und dem Theater als Vehikel pädagogischer Absichten, etwa denjenigen zwischen dem Theater als realistisch erzählendem Medium der Gesellschaftskritik und als vermeintlich phantastisch-illusionistischer Realitätsflucht. In den meisten Aufsätzen zeigt Hentschel, dass derlei dichotomisch erscheinende Gegensätze bei genauerem Hinsehen eher dialektischer Natur sind, dass sie einander bedingen, befruchten. Eingebettet sind Hentschels Aufsätze in grundsätzliche erzähltheoretische, philosophische, erziehungs- und theaterwissenschaftliche Diskurse, sodass sie zeigen, wie anschlussfähig an dominante geistes- und sozialwissenschaftliche Diskurse das Nachdenken über Theaterformen für Kinder und Jugendliche ist.

Während bereits die Großkapitel zum Kinder- und Jugendtheater geradezu vorbildlich den Spagat zwischen theoretischem Impetus und einem Blick für die Herausforderungen der Theaterpraxis balancieren, dürften gerade die Aufsätze des dritten Großkapitels »Netkids, Theater und Neue Medien« weitere Forschung zum Verhältnis des Theaters zur digitalen (Gaming-)Kultur inspirieren.

Während Hentschels Band nicht nur Bestandsaufnahme ist, sondern auch einen Rückblick auf eine lange Karriere darstellt, ist Caroline Heinemanns 2016 im Olms Verlag veröffentlichte Monographie *Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater* die Buchfassung ihrer Doktorarbeit an der Universität Hildesheim. In ihr erkundet sie die Gestaltungsräume des aktuellen Kinder- und Jugendtheaters aus einer raumtheoretischen Perspektive, wobei sie gekonnt theatertheoretische und -praktische Perspektivierungen kombiniert. Produktionsräume definiert Heinemann dabei als prozessuale Phänomene, als Produkt sozialer Handlungen, die zugleich Bedingung für die künstlerische Produktion sind (20 f.). Dies erlaubt ihr, (materielle) Räumlichkeiten von Theaterproduktionen ebenso in den Blick zu nehmen wie die immateriellen Bedingungen, im Rahmen derer diese entstehen. Es geht um die

»Bedingungen und Voraussetzungen der Hervorbringung von Theater für Kinder und Jugendliche – also [um einen] *Produktionsraum*, der das Zusammenspiel und die Positionierung aller Elemente umfasst, die an der Produktion von Theater für junge Menschen beteiligt sind, sei es auf der Ebene des Theaterbetriebs, der Inszenierungsarbeit oder der Aufführungen selbst.« (13)

Von diesem prozessualen Raumbegriff ausgehend, unternimmt Heinemann im ersten Teil ihrer Arbeit eine Rundreise durch einige der wichtigsten Spielstätten des Theaters für Kinder und Jugendliche in Deutschland – das Theater an der Parkaue sowie das GRIPS Theater in Berlin, das Junge Schauspielhaus am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, das Hammer Helios Theater sowie das aus studentischer Initiative in Hildesheim entstandene Theater Kormoran als freies Theater ohne eigene Spielstätte. In den entsprechenden Abschnitten untersucht sie, »wie die Ausrichtung auf ein junges Publikum in den Strukturen und Programmatiken der Theaterhäuser und -gruppen erkennbar ist und worin sich diese Publikumsspezifität ausdrückt. Ziel ist es, die charakteristischen Merkmale der einzelnen Produktionsmodelle herauszuarbeiten und zu schauen, welche Rolle das Publikum in den organisatorischen und materiellen Strukturen und in der Programmatik der Theater spielt.« (25 f.) Dementsprechend betrachtet Heinemann etwa Organisationsstrukturen und finanzielle Rahmenbedingungen ebenso wie genuin räumliche Gegebenheiten, Kindheitskonzepte und personelle Ausstattung, grundlegende Ausrichtung und etwaige Zusammenarbeit mit oder Abhängigkeit von anderen Abteilungen des Theaterhauses. Schade ist, dass der von Heinemann zusammengestellte Überblick sich vor allem auf Selbstdarstellungen sowie die Sichtung von Fachliteratur stützt; Heinemanns eigene empirische Anschauung vor Ort kommt demgegenüber zu kurz. Wunderbar sind hingegen die konzisen Zwischenresümees, in denen jeweils die wichtigsten Teilergebnisse zusammengeführt werden und die zugleich weitere das Kinder- und Jugendtheater betreffende Forschungsbereiche eröffnen. Deutlich wird in Heinemanns Untersuchungen das Zusammenspiel von Organisationsstrukturen und künstlerischen Freiräumen, über das sich auch die Unterschiede

zwischen öffentlichen Theaterhäusern und Freien Theatern aufschlüsseln lassen. Einsichtsvoll ist auch die Feststellung, dass die theaterpädagogische Kommunikation zwischen TheatermacherInnen und Publikum im Kinder- und Jugendtheater durchaus egalitärer und interaktiver ist als im Allgemeintheater. Heinemanns Analyse der »Produktionsräume von Aufführungen« (99) fußt auf einem differenzierten Dreierschema: so beinhaltet sie Inszenierungsaspekte – also geplante und gezielt vorhergebrachte Abläufe –, konkrete Auf-

führungsaspekte (die während einer Vorstellung generiert werden) sowie einen Blick auf vorgefundene Strukturen und materielle, architektonische Begebenheiten eines Aufführungsortes (vgl. 110). Die Kinder- und Jugendtheaterforschung ist, wie eingangs schon angemerkt, ein eher vernachlässigter Forschungsbereich – dass er dennoch bemerkenswerte Arbeiten hervorbringt, zeigen die hier besprochenen Publikationen Hentschels und Heinemanns.

PHILIPP SCHMERHEIM



Janka, Markus / Stierstorfer, Michael (Hrsg.): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*. Heidelberg: Winter, 2017 (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur; 5). 392 S.

Michael Stierstorfers Dissertation *Antike Mythologie in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart* sowie der Sammelband *Verjüngte Antike* von Markus Janka und Michael Stierstorfer weisen einen »classical reception turn« in der populären Kinder- und Jugendliteratur seit dem Jahr 2000 nach. Den Autoren und Herausgebern gelingt es eindrucklich, das weite Feld der Phan-



Stierstorfer, Michael: *Antike Mythologie in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Unsterbliche Götter- und Heldengeschichten?* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 107). 495 S.

tastik und Fantasy im Hinblick auf einen bislang wenig beachteten Aspekt hin analysiert und interpretiert zu haben. Stierstorfer untersucht differenziert in seiner materialreichen Dissertation 80 Romane und 20 Filme und zeigt, dass sich die Werke aus dem großen Fundus der griechisch-römischen Sagenwelt bedienen. Es werden ganze Mythen rezipiert

(z. B. Circe-Mythos), einzelne mythologische Figuren (z. B. Athene), Settings (z. B. der Olymp), Gegenstände (z. B. das Schild des Perseus) oder bestimmte Familienkonstellationen (z. B. die Familie des Herkules). Dabei werden, so Stierstorfers Analyseergebnisse, prototypische Motive aus der antiken Mythologie übernommen, Elemente aber auch aktualisiert und abgeändert sowie antike Mytheme auf neue Art zusammengesetzt (»Bricolage« [74]) oder mehrere mythologische Figuren miteinander »hybridisiert« (77), sodass »neue, mythologisch motivierte Identifikationsfiguren, Heldenfiguren, Antagonisten und Seherfiguren« (77 f.) entstehen. Stierstorfer problematisiert, dass durch diese Verfahren auch traditionelle Geschlechterrollen in die moderne Kinder- und Jugendliteratur gelangen, wenn beispielsweise alleinstehende und selbstständige Frauen als gefährliche Wesen (Medusen, Furien, Amazonen, Sirenen) dargestellt werden, und männliche Figuren wie Perseus oder Achill Probleme mit Gewalt lösen und als Identifikationsfiguren Vorbildcharakter für Kinder und Jugendliche einnehmen können. Weiterhin werde in den Werken der antike Mythos vielfach christlich umgedeutet oder das durchaus ambivalente antike Weltbild auf einen christlichen Gut-Böse-Konflikt reduziert und dem antiken Wertesystem ein konservativ-bürgerliches Modell übergestülpt, das Sexualität vor der Ehe dämonisiere, kleinbürgerliche Familienverhältnisse propagiere (408 f.) und eine »Intoleranz gegenüber andersartigen Lebensentwürfen« (404) zeige. Die Übernahme von Elementen aus der griechisch-römischen Mythologie diene letztlich dazu anhand eines antiken Werte- und Normensystems konservative Modelle zu stärken und zu legitimieren. Stierstorfer konstatiert abschließend, dass postmoderne Adaptionen antiker Mythen nur einen »geringen didaktischen Nutzen bringen« (401), zumal die Glossare, die sich häufig am Ende der Romane zu mythologischen Figuren und Orten finden, »pseudodidaktisch« (394) aufbereitet seien, darüber hinaus seien lückenhaft, fehlerhaft, oberflächlich und unwissenschaftlich (so wird u. a. nicht zwischen mythologischen Figuren und historischen Personen unterschieden). Doch als Motivation zu einer vertiefenden Beschäftigung mit mythologischen Stoffen seien die

Adaptionen geeignet sowie zu einer kritischen, reflektierenden Lektüre, da sie »zeitlose kulturelle Symbole beinhalten« (401) und vorgestellte Werte und Normen kritisch hinterfragt werden können. Stierstorfer gelingt es in seiner Dissertation, Ordnung in die große Zahl von Mythenadaptionen in der Kinder- und Jugendliteratur zu bringen und einen Überblick zu verschaffen und zwar sowohl durch Inhaltsangaben zu den untersuchten einhundert Werken sowie mit einer Aufstellung von »Merkmalbündeln« zu jedem besprochenen Motiv und dessen konkreter Funktion. Zugleich wirft er einen kritischen Blick auf die aktuelle Kinder- und Jugendliteratur im Bereich der Fantasy und Phantastik.

Der Sammelband *Verjüngte Antike* basiert auf Vorträgen der interdisziplinären Tagung *Medusa und Co. reloaded. Verjüngte Antike im Mediendialog*, die 2015 in München stattfand. Der Band enthält 17 Aufsätze von Forscherinnen und Forschern unterschiedlicher Disziplinen, die vier Rahmenthemen zugeordnet sind. Fünf Beiträge widmen sich dem Thema »Mythos, Geschichte und Didaktik« aus recht unterschiedlichen Blickwinkeln und bleiben zum Teil auf einer bloßen phänomenologischen Beschreibung der jeweiligen Mythenadaption stehen. Der emeritierte Altphilologe Wilfried Stroh analysiert Homers Scherzepos *Froschmäusekrieg* und stellt Überlegungen an, wie das Epos im Zuge der Fantasy-Welle reaktiviert werden könnte. Ernst Seibert gibt einen Überblick über mythoshaltige Werke in der österreichischen Literatur, wobei er mehr beschreibend als interpretierend feststellt, dass insbesondere mit der Telemach-Figur Vater-Sohn-Konflikte überblendet würden. Anita Schilcher und Michael Stierstorfer zeigen an Riordans *Diebe im Olymp*, dass formal-ästhetisch und sprachlich moderne Mythenadaptionen für das literarische Lernen wenig tauglich sind, sie aber durch Spannungsreichtum und eine moderne Interpretation mythologischer Elemente didaktisch überzeugen. Laura Zinn untersucht an der *Goddess Girls*-Serie, der *Percy-Jackson*-Pentalogie und *Starcrossed*-Trilogie, wie Schulen als Orte mythologischer Wissensvermittlung inszeniert werden. Sabine Anselm nimmt in ihrem Beitrag das Leitthema des Sammelbandes

auf und gibt zu bedenken, dass sich die Antike durch die gegenwärtige Rezeption zwar verjünge, allerdings die Autoren mit der Auswahl der Mytheme darüber entschieden, welche Texte oder Mythen überleben.

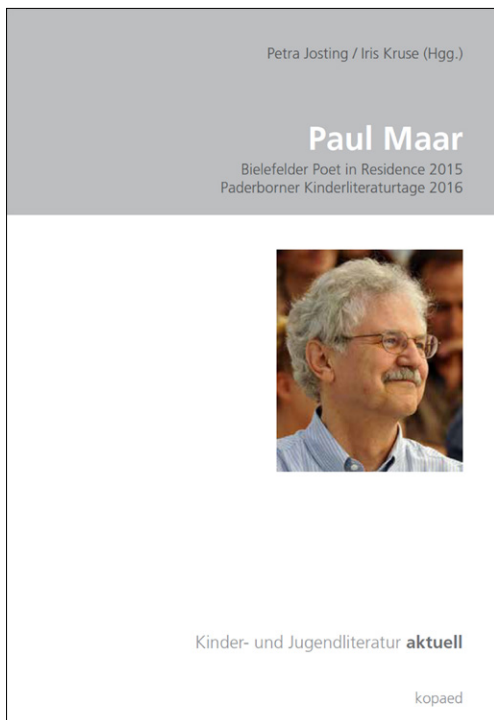
Der zweite Block vereint sechs Beiträge zu dem Thema »Postmoderne Mythenbricolagen als Arbeit am Mythos«. An Romanen, Bilderbüchern und Comics aus dem englischen, deutschen und romanischen Sprachraum werden die Funktionalisierung, Transformationen und Ästhetisierungen antiker Mythen als »Arbeit am Mythos« untersucht. Michael Janka und Michael Stierstorfer bemerken eine Umfunktionalisierung fragmentierter Familienverhältnisse von Heroen und Halbgöttern aus Ovids *Metamorphosen* zu Patchworkfamilien in postmodernen Kinder- und Jugendbüchern, wobei diese Art von Familienkonstellation aus neokonservativer Sicht in den Romanen in Zweifel gezogen werde. Bettina Kümmerling-Meibauer deckt versteckte Mythenanspielungen in drei englischsprachigen Werken auf, die ihrer Ansicht nach einen ästhetischen Mehrwert generieren, da sie, eingebunden in unzuverlässige Erzählverfahren, von den LeserInnen aufgedeckt und bewertet werden müssen. Petra Schrackmann und Aleta-Amirée von Holzen nehmen die Roman-Serien *The Cronus Chronicles* und *Percy Jackson* in den Blick und zeigen, dass die Mythenkorrekturen in den Romanen auch dazu dienen, antike Heldenkonzepte zu problematisieren. Ludger Scherer untersucht die Funktionalisierung der Helena-Figur in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien: Entweder werde der Mythos banalisiert oder um das fatale Potential von Helenas Schönheit verkürzt, so im Bilderbuch *Helena und Xenophon* und in den Kinderbüchern *L'antica Troia* und *Las tres mellizas (Die Drillinge)*, Helena als Opfer männlicher Gewalt dargestellt (*Il cavallo di Troia e i suoi cavalieri*), die Kämpfe um Troja als Befreiung Amerikas vom alten Europa instrumentalisiert (*Starcrossed-Trilogie*) oder zur Verfestigung von Genderstereotypen benutzt (*Nobody's Prize*). Felix Giesa und Karsten C. Ronnenberg zeigen – wenig überraschend –, dass sich auch in Comics Mythendarstellungen finden

lassen, und Saskia Heber und Michael Stierstorfer weisen nach, dass der *Tinten-Trilogie* von Cornelia Funke Ovids *Metamorphosen* als Basisnarrativ zugrunde liegen.

Drei Beiträge sind unter dem Rahmenthema »Mythos und Film« vereint. Reinhold Zwick zeigt, dass die antiken Götter in Filmen wie *Krieg der Götter* oder *Hercules* zwar Träger actionreicher Handlungen sind, aber in der Tiefenstruktur eine puritanische Tugendethik propagieren. Volker Müller beschäftigt sich in seinem Beitrag mit dem Atlantis-Mythos in der Populärkultur: Er werde weiter erzählt, variiert oder als bloßes Setting benutzt, letztlich als »prestigeträchtiger Steinbruch« (284) benutzt. Ein etwas ernüchternder Befund. Hanna Paulouskaya gibt einen diachronen Überblick über die Eigenarten des sowjetischen Umgangs mit der westlichen Mythen-tradition und arbeitet an verschiedenen sowjetischen Verfilmungen zum Herakles-Mythos tief und überzeugend heraus, wie dieser mit sowjetischer Ideologie aufgeladen wird.

Unter der Rubrik »Römische Geschichte reloaded« widmen sich zwei Aufsätze dem Staatsmann und Redner Cicero: Katarzyna Marciniak untersucht die ethischen, narrativen und didaktischen Strategien in englischsprachigen, deutschen, italienischen und polnischen Kinder- und Jugendbüchern, die Cicero häufig auf die Rolle eines Mentors reduziert, der die Leser in antike Kontexte einführen soll. Die letzten beiden Beiträge zeigen, wie die antike Geschichte als Anspielung auf aktuelle politische Ereignisse funktionalisiert wird. Rüdiger Bernek stellt Robert Harris' Romantrilogie *Imperium, Titan, Dictator* (2006) in Bezug zu aktuellen Ereignissen in den USA und legt die Strategien des Autors bei der Interpretation und Darstellung Ciceros offen. Der letzte Beitrag des Sammelbandes ist den Asterix-Comics gewidmet: Heinz-Peter Preußner deckt darin zahlreiche Anspielungen auf moderne politische Entwicklungen in Frankreich auf. Das Indexverzeichnis mit Begriffen und Namen am Ende des Sammelbandes ist hilfreich für eine schnelle Leseorientierung.

KARINA BECKER



Josting, Petra / Kruse, Iris (Hrsg.): *Paul Maar. Bielefelder Poet in Residence 2015 | Paderborner Kinderliterartage 2016*. München: kopaed, 2016 (Kinder- und Jugendliteratur aktuell; 6). 338 S.

Der von Petra Josting und Iris Kruse im Jahr 2016 veröffentlichte Sammelband zu Paul Maar steht im Kontext einer im *kopaed*-Verlag publizierten Reihe, die zeitgenössische Kinder- und JugendbuchautorInnen, -illustratorInnen, LyrikerInnen und ÜbersetzerInnen ins Zentrum rückt. Die Bände fußen in der Regel auf Poetikvorlesungen, Kinderliteraturtagen oder Autor Innengesprächen, die zuvor an den Universitäten Bielefeld, Paderborn und Oldenburg oder an der PH Heidelberg durchgeführt wurden. Die dort in der Kinderliteraturforschung und -didaktik engagierten Dozentinnen (neben den oben genannten Mareile Oetken, Karin Vach und Gina Weinkauff) zeichnen wechselweise für einen Band verantwortlich.

Zum ›Herzstück‹ der Bände zählt jeweils die schriftliche Fassung eines Interviews mit dem Autor bzw. der Autorin. Im vorliegenden Paul Maar-Band wurde das Gespräch von Bernd Maubach (Paderborn) geführt und am Ende des Bandes durch ein Interview der Bielefelder Studierenden Kristina Meintrup ergänzt.



Wicke, Andreas / Roßbach, Nikola (Hrsg.): *Paul Maar. Studien zum kinder- und jugendliterarischen Werk*. Königshausen und Neumann, 2017 (Kinder- und Jugendliteratur Intermedial; 5). 305 S.

Ein basaler Artikel des Bandes ist der Beitrag von Margarete Hopp, die Paul Maars bisheriges Gesamtwerk betrachtet und es u. a. von biographischen Aspekten, von literarischen Prinzipien und Motiven sowie von der Verwendung in der Schule her beleuchtet. Hopps Beitrag bietet darüber hinaus ein detailliertes und gut gegliedertes Werkverzeichnis sowie eine umfassende Forschungsbibliographie zu Paul Maar.

Iris Kruse (Paderborn) stellt die Vorbereitung von ZweitklässlerInnen auf eine Autorenbegegnung mit Paul Maar dar, deren Konzeption die SchülerInnen insbesondere dazu animieren sollte, ihre Imagination und Vorstellungsbildung zu literarisch schaffenden Personen anzuregen und sich selbst dazu in Beziehung zu setzen. Kruses Beitrag gibt Einblick in die verwendeten Materialien und in die dabei entstandenen SchülerInnenbeiträge. Er reflektiert und analysiert diese und präsentiert zudem die von den ZweitklässlerInnen entwickelten Fragen an Paul Maar sowie dessen Antworten. Weitere 15 BeiträgerInnen nähern sich dem Werk Maars mit motivgeschichtlichen und genrespezi-

fischen Ansätzen. So fokussiert Christoph Jantzen das Reisemotiv in den Bilderbüchern und Ricarda Freudenberg den Motivstrang von »(Ver)wandlung und Rollenwechsel«. Bettina Wild beleuchtet »Zeitlosigkeit und Aktualität – Traumwelt und Wirklichkeit« in *Lippels Traum*, Bernd Maubach Komik und Autoritäten und Jochen Heins Realistisches und Zeitgeschichtliches im Werk von Paul Maar. Lars Glindkamp schließlich analysiert anhand dreier Texte (*Andere Kinder wohnen auch bei ihren Eltern*, der *Sams-Reihe* und *Herr Bello und das blaue Wunder*) die dargestellten Familienbilder. Glindkamp kommt u. a. zu dem Schluss, dass in den untersuchten Texten das Thema Glück »mit dem Thema Zugehörigkeit und Funktionieren von Familie verquickt« werde (274 f.).

Gudrun Schulz ist (ebenso wie Bernd Maubach) mit zwei Beiträgen vertreten. Schulz untersucht zum einen im ersten Sams-Band das Motiv des fremden Kindes und konstatiert Weiterführungen des romantischen Motivs bei Maar. Zum anderen setzt sich Schulz mit Gedichten Maars auseinander.

Benjamin Uhl ergänzt diesen Bereich durch den Blick auf die Sprachspiele auf der Wortebene in der Lyrik und Prosa Maars, während Sebastian Schmiderer sich dem »ABC der Tiere im Werk Maars« widmet.

Auch die Erstlesereihen (Anna-Lena Föste) und die Kinderromane im Medienverbund (Marc Kudlowski) werden thematisiert. Mit den Beiträgen von Franz-Josef Payrhuber zum Theaterschaffen Maars, von Mareile Oetken zum Illustrator Maar und von Agnes Blümer zu Maar als Übersetzer Autor und Übersetzer werden bedeutende Bereiche im Schaffen Maars beleuchtet, die erstaunlicherweise in der Forschung bislang noch keine adäquate Beachtung gefunden haben.

Der von Andreas Wicke und Nikola Roßbach im Jahr 2017 publizierte Band zu Paul Maar erscheint in der von Tobias Kurwinkel, Philipp Schmerheim und Corinna Norrick-Rühl herausgegebenen wissenschaftlichen Buchreihe *Kinder- und Jugendliteratur Intermedial*. Er versammelt insgesamt 19 verschiedene Beiträge. Sechs Beiträge sind dezidiert didaktisch ausgerichtet, die übrigen 13 Aufsätze folgen unterschiedlichen literaturwissenschaftlichen Forschungsansätzen (insbesondere

aus der Intertextualitäts- und Medienadaptionsforschung) oder wählen thematische Zugänge. Zudem bietet der Band Paul Maars Antrittsvorlesung als Brüder-Grimm-Professor 2015 an der Universität Kassel zum Nachlesen. Maar selbst lenkt darin den Fokus auf den recht hohen Anteil an Märchenbezügen in seinem Werk, was durch den Beitrag von Mirjam Burkhard zu den intertextuellen Bezügen zu den Grimmschen Märchen in Maars kinderliterarischem Werk vertieft und durch die Analysen von Jana Mikota und Claudia Maria Pecher zu intertextuellen Zugängen im Gesamtwerk Maars ergänzt wird.

Sehr spannend sind zudem die Werkstatt-Dokumente, die Paul Maar Nikola Roßbach in Form von Notizen und Skizzen aus dem Entstehungsprozess des Romans *Kartoffelkäferzeiten* zum Abdruck zur Verfügung gestellt hat und die diese sensibel mit eigenen Überlegungen zum Realismus beim Schreiben kommentiert und ergänzt.

Vier Beiträge widmen sich den Geschichten um *Herrn Bello*. So beleuchtet Andreas Wicke die Mensch-Tier-Perspektive in Paul Maars *Herr-Bello-Triologie*, Stefanie Jakobi betrachtet das Verwandlungsmotiv als intratextuelles, intertextuelles und transmediales Phänomen. Kirsten Kumschlies untersucht aus didaktischer Perspektive sprach-sensible, literarästhetische und medienreflexive Zugänge zum Medienverbund zu *Herr Bello und das blaue Wunder* in der Grundschule und Florian Rietz widmet sich Aspekten einer Perspektivübernahmekompetenz anhand dieses Beispiels. Drei Beiträge stellen die Figur des Sams in den Mittelpunkt. Thomas Scholz untersucht Sprache, Macht und Konstruktion von Realität anhand des ersten Sams-Bandes. Philipp Schmerheim widmet sich dem ersten Sams-Film als »Paradebeispiel für narratoästhetische Komprimierungsstrategien« (197) und Gerrit Althüser nähert sich dem Phänomen des fremden Kindes im Rahmen des Motiv-Vergleichs. Er kontrastiert den Sams-Film von 2001 mit dem Film *E.T. The Extra-Terrestrial* aus dem Jahr 1982 für den Einsatz im Unterricht. Althüser liefert eine solide Motiv-Analyse sowie konkrete didaktische Vorschläge für den Film-Film-Vergleich, bleibt aber wage hinsichtlich der Alterszuordnung. Auch wird weder die Tatsache, dass E.T. heutigen Kindern kaum bekannt ist, noch

die Frage, ob und warum sich SchülerInnen im Grundschulalter für das Motiv des fremden Kindes interessieren könnten, thematisiert.

Zu anderen Kinder- und Jugendbuchtiteln Maars liegen weitere Einzelbeiträge vor. So untersucht Jannica Budde die Fremdheitserfahrungen in *Lippels Traum*, Nils Lehnert stellt das Pixibuch *Vorsicht Niesgefahr* ins Zentrum seiner Überlegungen, während sich Radwa Imam mit der Flüchtlingsproblematik in der Neuausgabe von *Neben dir ist auch noch Platz* aus dem Jahr 2016 beschäftigt und Matthias Ott u. a. die Darstellung von Technik und Fortschritt in *Der Galimat und ich* thematisiert. Britta Minges untersucht die Familienkonstellationen anhand von drei nicht realistischen Erzählungen Maars (*Lippels Traum*, *Herr Bello und das blaue Wunder*, *Der Galimat und ich*) und fragt – unter Bezugnahme auf die Publikationen von Hannelore Daubert, die sich vorwiegend auf den modernen, realistischen Kinderroman konzentriert hatten –, ob die gewählten Textbeispiele »zeitdiagnostische Qualität« (Daubert) besitzen. Minges beantwortet ihre Forschungsfrage mit einem »jein« und verweist bspw. auf Unterschiede in der Darstellung und der Funktion von Familienkonstellationen bei Autorinnen wie Boie, Nöstlinger oder Funke. Demgegenüber stünde die Familie bei Maar weniger im Fokus der Handlung (vgl. 80, 82) und sei »weniger Ursache der Herausforderungen, die von den Protagonisten zu bewältigen sind.« (81) Schließlich sind noch drei Autorinnen aus dem Feld der didaktischen Beiträge zu erwähnen. Christine-Marie Ansari fokussiert die Medienspezifität bei Paul Maar als Anlass des ästhetischen Ler-

nens, und Bettina Oeste fragt nach dem Potential der Maar'schen Komik für das literarische Lernen. Den für Maar so bedeutenden Bereich der Lyrik deckt nur der Beitrag von Lea Grimm ab. Sie wählt 17 Gedichte aus, fasst sie in drei Gruppen (Sprachspiele mit Silben und Komposita, Humor und Ernst im Reim, Sprachspiele mit Lauten und Buchstaben) zusammen und nimmt die Texte im Rahmen ihrer Analyse detailliert in den Blick. In der von Grimm vorgestellten Konzeption soll dieses Lyrik-Korpus in zwei höchst disparaten Zielgruppen, nämlich sowohl in der Literacy-Förderung im Elementarbereich als auch in Alphabetisierungskursen für Erwachsene, zum Einsatz kommen.

Trotz oder vielleicht wegen Maars Erfolg, seiner vielfältigen Begabungen und seiner Beliebtheit bei kindlichen und jugendlichen LeserInnen blieb die literaturwissenschaftliche und auch die didaktische Auseinandersetzung mit Maar bislang noch recht zurückhaltend. Die beiden hier vorgestellten Bände spiegeln die Vielseitigkeit des Autors und leisten einen Beitrag, die Forschung zu Maars umfassendem Werk weiter in Gang zu bringen. Beide Bände bemühen sich, der Bandbreite des Werks gerecht zu werden. Im Vergleich wirkt der Band von Josting und Kruse allgemeiner und breiter aufgestellt, während im Band von Wicke und Roßbach mitunter sehr spezifische Einzelbeiträge und sehr differenzierte Forschungsansätze geboten werden. Ergänzende Informationen über die BeiträgerInnen und über den Entstehungskontext des Bandes, wie sie Josting und Kruse liefern, wären auch bei Wicke und Roßbach wünschenswert gewesen.

SONJA MÜLLER-CARSTENS