

Kritische Ausgabe
Zeitschrift für Literatur
im Dialog

22. Jahrgang 2018

ISSN 1617-1357
ISBN 978-3-96242-034-5

9,- €

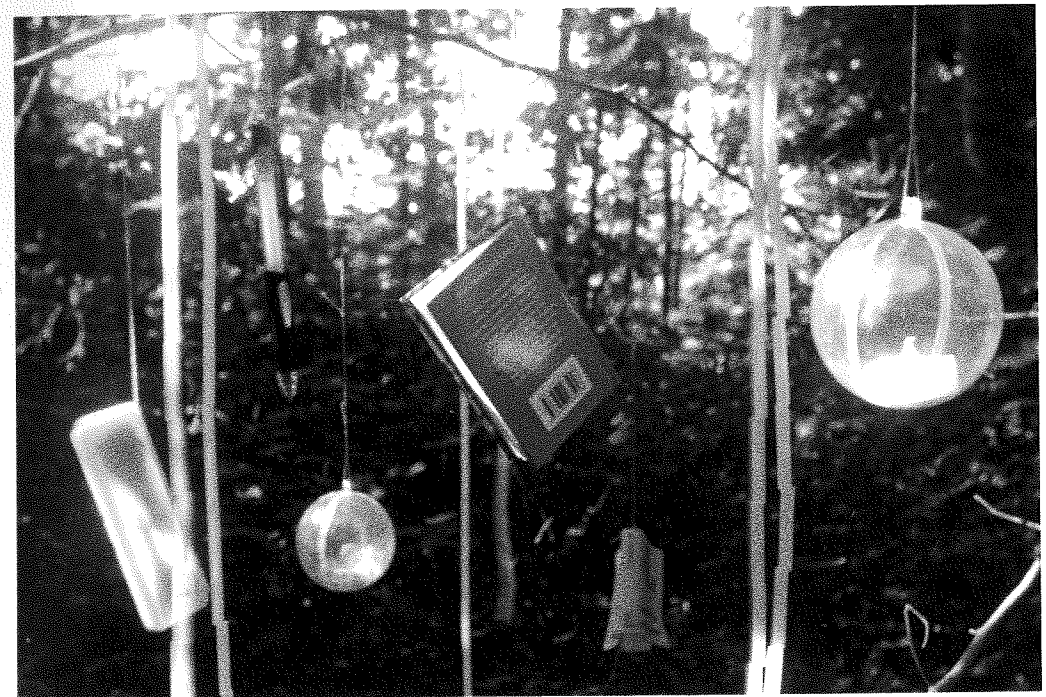
www.kritische-ausgabe.de

Kritische Ausgabe
Zeitschrift für Literatur
im Dialog

34
Jugend

K A

Kritische Ausgabe



Jugend



Liebe Leserinnen und Leser,

mit dem Thema Jugendliteratur hat sich eigentlich jede*r schon einmal beschäftigt, sei es in der eigenen Jugend als Rezipient*in oder als Erwachsene*r mit jugendlichen Kindern. Trotzdem ist dieses Thema ein Desiderat der germanistischen Forschung.

Bereits im 19. Jahrhundert gibt es das Phänomen der Jugendliteratur, es wird aber nicht als solches bezeichnet. Erst in den 1950er Jahren kommt der Begriff »Jugendliteratur« auf. Aber wie definiert sich Jugendliteratur? Bis heute scheint es keine befriedigende Antwort auf diese Frage zu geben. Prof. Dr. Dr. Hans-Heino Ewers, ehemaliger Direktor des Instituts für Jugendbuchforschung der Universität Frankfurt, meint, dass es keine Definition von Jugendliteratur geben kann und dass es auch nicht sinnvoll sei, danach zu suchen.¹ Die Zielgruppe ist klar definiert, daher müssen wir nach den Themen suchen, mit denen sich Jugendliteratur auseinander setzt.

Was bewegt die Protagonist*innen dieser Gattung? Welche Themen werden in der Jugendliteratur behandelt? Jugendliteratur greift häufig aktuelle politische Themen auf und verarbeitet sie für ihre Zielgruppe. Flucht ist ein zentrales Thema der letzten Jahre, etwa die Hälfte aller Geflüchteten sind Kinder und Jugendliche unter 18 Jahre. Wie kann man als Autor*in Flucht und Fluchtursachen jugendgerecht aufarbeiten? In den letzten Jahren sind zahlreiche Werke erschienen, vom Comic bis zum Roman, die genau dies machen.

Homosexualität war lange ein tabuisiertes Thema, nicht nur in der Literatur. In der heutigen Zeit hat es an Relevanz gewonnen, und im letzten Jahr wurde die »Ehe für alle« vom Bundestag gesetzlich verabschiedet. Die Jugend ist eine Zeit der Identitätsfindung, daher ist Homosexualität auch hier ein wichtiges Thema.

Das Thema Jugendliteratur soll aber nicht nur inhaltlich, sondern auch im Laufe der Geschichte beleuchtet werden. Daher werfen wir auch einen Blick über den Tellerrand und schauen uns die Jugendliteratur Österreichs und der DDR an.

Im letzten Jahr durften wir 20 Jahre Kritische Ausgabe feiern, dazu haben wir in einem Adventskalender in unserem Onlinemagazin alle 33 bisher erschienenen Hefte Revue passieren lassen. Falls Sie dies noch nicht gelesen haben, schauen Sie einmal hinein und stöbern Sie in allen bisherigen Themen.

Das vorliegende Heft wurde durch eine Förderung des Kulturreferats des Allgemeinen Studierendenausschusses der Universität Bonn möglich gemacht.

Wir wünschen Ihnen im Namen der gesamten Redaktion eine spannende und anregende Lektüre!

Ö
A

Clarissa Benning und Annkathrin Hohl

¹ Hans-Heino Ewers (2012): Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart: UTB.

Thema

Erkan Osmanovic
Von den Kleinen und Großen
Zur Kinder- und Jugendliteratur Österreichs nach 1945 7

Dr. Caroline Frank & Christine Ansari
Jugend auf der Flucht
Oszillation zwischen Nähe- und Distanzevokation in
zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur 13

Markus Reitzenstein & Michael Steinmetz
»We all float down here!«
Bedrohte Jugend und gescheiterte Initiation in Stephen Kings *Es* 25

Dr. Anna Sawko von Massow
Die Jugend und ihr subversives Potential
in ausgewählten Texten der DDR- und Post-DDR-Literatur 31

Dr. Sabine Planka
»...die Erwachsenen werden sofort eliminiert...«
Wolfgang Herrndorfs *Tschick* 37

Veronika Schuchter
Immer noch zwischen den Stühlen
Die Jugendliteraturkritik harrt ihrer Emanzipation 49

Michael Fassel
»Ist doch egal, oder, wen man küsst«
Affirmative Darstellungen von Homosexualität bei Andreas
Steinhöfel und Tamara Bach 57

Portrait & Interview

Clarissa Benning
Cornelia Funke und ihre Held*innen
Ein Porträt zu ihrem 60. Geburtstag und dem 15-jährigen
Erscheinen von *Tintenherz* 64

Rezensionen

Miguel Peromingo
Belgischer Surrealismus im geschneiderten Gewand
Warum das Format der Graphic Novel sich gut für die
Darstellung René Magrittes eignet 72

Frederike Schäfer
Wenn Bekanntes auf Unbekanntes trifft
Alexandra Kleeman kombiniert in ihrer Kurz-
geschichtensammlung *Kunstblut* alltägliche Lebenswelten mit
vermeintlich Unwägbarem 74

Isabelle Meyer-Thamer
Süße Lügen
Über die Macht der Worte 76

Vergessene Autoren

Anton Kuh
Der Hochverrat an der Dummheit 79

Markus Müller
»Ein Ausnahmefall von renitentem Geist«
Anton Kuh verliert das Stigma der leichten Unterhaltung 83

Markus Müller
»Ich bereue die zehn Jahre meines Lebens nicht, die ich Anton
Kuh gewidmet habe.«
Ein Gespräch mit Walter Schübler über Anton Kuh und die
Entstehung der Werkausgabe 89

Literatur

Robin Baller
Portobello Road 98

Gundula Schiffer
Tischtausch 101

Sonja Frenzel
Früher und Später 103

Aus der Redaktion

Isabell Mellert
Galaxien im Wasserglas
Gedanken über die Fotografie 107

Ausblick

Heft 35: Fantasie 109

Jugend auf der Flucht

Oszillation zwischen Nähe- und Distanzevokation in zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur



Heinrich Zille (Berlin, 1858–1929): »Kinder und Kinderspielplätze, Kinder auf der Knobelsdorff-Brücke«

Schneller als bei früheren einschneidenden historischen Ereignissen leisten Autor*innen der Gegenwart zahlreiche literarische Beiträge zum aktuellen Diskurs über Flucht und Vertreibung. Ein Befund ist dabei besonders auffällig: Viele Texte wählen einen kindlichen oder jugendlichen Erlebnis- und Erfahrungshorizont und lassen sich zudem auch dezidiert als intentionale Kinder- und Jugendliteratur¹ klassifizieren. Ein Grund für die Wahl von jugendlichen Reflektorfiguren beziehungsweise jugendlichen Erzählinstanzen mag darin liegen, dass laut Angaben der UN-Flüchtlingshilfe 51 Prozent der circa 61 Millionen Menschen, die sich auf der Flucht oder in fluchtähnlichen Situationen befinden, jünger als 18 Jahre ist.² Zudem berichten die Medien verhältnismäßig häufig über allein reisende jugendliche Flüchtlinge, da deren Schicksal einerseits besonderer Aufmerksamkeit bedarf, andererseits aber zugleich die öffentliche Diskussion auf die vielfältigen Problemlagen zu richten vermag, die im Zuge der großen Fluchtbewegungen der letzten Jahre entstehen.

Ein weiterer möglicher Grund für die Affinität zum Genre der KJL jenseits der Tatsache, dass sich prozentual so viele Kinder und Jugendliche auf der Flucht befinden, ist vielleicht darin zu sehen, dass zentrale Topoi und Erzählmuster von kinder- und jugendliterarischen Texten mit Fluchtnarrativen synthetisiert werden können: »plötzliches« Erwachsenwerden, Prozesse der Individuation und Selbstfindung, Suche nach Orientierung, Erleben von Unsicherheiten und Abenteuern, stationenhaftes Erzählen, (Des-)Illusionierung etc. Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Flucht greift somit einerseits realweltliche Fakten auf, indem sie Schicksale von minderjährigen Flüchtlingen thematisiert; sie übernimmt damit im gesamtgesellschaftlichen und kulturellen Diskurs zum Thema neben einer Informationsfunktion auch die Aufgabe, die (jugendlichen) Leser*innen für die Probleme von jugendlichen Flüchtlingen zu sensibilisieren sowie Perspektivübernahmen zu erleichtern. Darüber hinaus legt die Synthese von Fluchtgeschichten mit traditionellen narrativen Mustern und Topoi der Kinder- und Jugendliteratur in Kombination mit den verschiedenen Formen der Spannungsevokation und den durchaus als stereotyp zu bezeichnenden Figurenrollen und Konstellationen nahe, dass die Texte auch unterhalten möchten – oder anders gedacht, dass sie vermittels ihres Unterhaltungswerts zum »Weiterlesen« und damit auch zum weiteren Reflektieren über die Fluchtgeschichten sowie über mögliche, mitunter in den Texten selbst bereits implizit angedachte Lösungsangebote anregen möchten.

Ausgehend von dieser These werden wir drei kinder- und jugendliterarische Texte – von kürzeren Erzählungen bis zum Comic – zum Thema Flucht vergleichend untersuchen, die in den letzten Jahren erschienen sind: Janne Tellers *Krieg, stell dir vor, er wäre hier* (2011), Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar* (2015), und Kirsten Boies *Bestimmt wird alles gut* (2016).³

Dabei interessieren uns im Besonderen Fragen nach der zwischen Nähe und Distanz zu den Figuren oszillierenden narrativen Perspektivierung sowie dem »Erzählverhalten« und dem Wirkungspotenzial, dessen Spektrum von empathie- und sympathieerzeugenden bis hin zu spannungsevozierenden Verfahren reicht. Da alle Erzählungen Bildelemente mit Textpassagen kombinieren, soll bei der vergleichenden Untersuchung auch – zumindest exemplarisch – nach den Funktionen der Bildelemente für die Narrative sowie nach den von

¹ Ewers 2000, 18.

² www.uno-fluechtlingshilfe.de/fluechtlinge/fluechtlingsschutz/fluechtlingskinder.html (Stand: 24.10.2017).

³ Die Liste lässt sich selbstredend um eine Vielzahl anderer Text erweitern.

ihnen initiierten Semiotisierungs- sowie Semantisierungsprozessen gefragt werden.

Du-Erzählen - Janne Tellers *Krieg. Stell dir vor, er wäre hier*

Janne Tellers *Krieg, stell dir vor, er wäre hier* ist ein Erzählprojekt, das aus dem Dänischen in diverse Sprachen übersetzt wurde. Statt jedoch den Text lediglich im Wortlaut in eine andere Sprache zu übertragen, hat die Autorin die Geschichte an die jeweiligen soziokulturellen und soziohistorischen Bedingungen in den Ländern, in denen die Erzählung in Übersetzung veröffentlicht wurde, angepasst. In einem kurzen poetologischen Statement in Form eines Nachworts schreibt Teller, dass sie für Deutschland als narrativen Ausgangspunkt einen Zusammenbruch der Wirtschaft und des Sozialwesens der Europäischen Union gewählt hat, verbunden mit einem erstarkenden Nationalsozialismus.⁴ Durch die Berücksichtigung der (Kultur-)Geschichte Deutschlands schafft sie einen narrativen Rahmen, der allein ob der fiktiven Ausgangssituation ein emotionales Wirkungspotenzial für jugendliche Leser birgt. Hinzu kommt, dass der Text in der bei Hanser erschienenen gebundenen Ausgabe einige zentrale Merkmale von Reisepass-Dokumenten imitiert:⁵



Covergestaltung in Form eines Reisepassdokuments

Diese Form der paratextuellen Informationsvergabe inhäriert bereits ein bestimmtes Wirkungspotenzial: Sowohl die materielle Beschaffenheit des Buchdeckels als auch die Farbgestaltung sowie die Anordnung der Schrift referieren als Zeichenkomplex auf den ›Archetyp‹ eines europäischen Reisepasses. Auf diese Weise sollen, das ist zu vermuten, jugendliche wie erwachsene Leser*innen bereits vor dem Lesen emotional auf die erzählte Fluchtgeschichte eingestimmt und zugleich unmittelbar angesprochen werden: Sie halten das Imitat eines Passdokuments in Händen, und um Pässe, Herkunft, (vermeintliche) nationale Identitäten sowie eine erzwungene Fluchtreise geht es dann auch in der Geschichte, die mit den Sätzen beginnt: »Wenn bei uns Krieg wäre. Wohin würdest du gehen?«⁶

Die fiktive Erzählinstanz bittet ein fiktives Leser-Du sich das eigene Land - in diesem Fall Deutschland - als im Krieg befindlich vorzustellen. Es schließen sich drei weitere, mit »wenn« eingeleitete elliptische Fragen an, die die Situation des angesprochenen DUS mithilfe affektiv besetzter Beschreibungen des Lebensraums weiter konkretisieren, wobei sich der Fokus des vorzustellenden räumlichen Umfelds immer weiter verengt:

Wenn durch die Bomben der größte Teil des Landes, der größte Teil der Stadt in Ruinen läge? Wenn das Haus, in dem du mit deiner Familie lebst, Löcher in den Wänden hätte? Wenn alle Fensterscheiben zerbrochen, das Dach weggerissen wäre?⁷

4 Teller 2016, 54.

5 Quelle der Cover-Abbildung:
https://files.hanser.de/hanser/pics/978-3-446-23689-9_215111119354-46.jpg

6 Teller 2016, 5.

7 Ebd.

Auf diese Weise wird das angesprochene Du in der kontrafaktischen Erzählung langsam in die Diegese eines zerstörten Deutschland eingeführt und mit nur wenigen Sätzen wird das Bild einer im Großen wie im Kleinen unwirtlichen ›Heimat‹ aufgerufen. Erst nach dieser kurzen Beschreibung des Settings erhält das Du Informationen über seine weiteren Lebensumstände: Es ist jugendlich, männlich, die Mutter ist erkrankt, die Schwester von Granatsplittern verletzt, der Bruder kämpft für die Untergrundmiliz gegen andere europäische Länder, mit denen Deutschland sich aufgrund von wiedererwachtem Nationalismus und antieuropäischen Ressentiments im Krieg befindet. Die ganze Familie lebt in Angst und eine Flucht nach Ägypten erscheint der einzig mögliche Ausweg zu sein. Dort allerdings ist die Flucht lediglich im Sinne einer Bewegung durch den Raum beendet, denn der Flüchtlingsstatus und alle damit verbundenen Schwierigkeiten bleiben bestehen: Die Familie muss mit dem Vorurteil kämpfen, dass »dekadente Menschen aus dem Norden« nicht arbeitswillig sind, kein Arabisch sprechen und sich zudem als »Freidenker«⁸ nicht an die moralisch-religiösen Lebensbedingungen anpassen können. Zwar gelingt es der Familie, nach zwei Jahren das Flüchtlingslager zu verlassen und befristetes Asyl zu erhalten. Aber auch, als das angesprochene erzählte Du eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis bekommt, seine Kinder Arabisch sprechen und er selbst Freundschaften schließt, bleibt das Gefühl des Fremdseins bestehen, mit dessen Beschreibung der Text endet:

Trotzdem bist du ein Fremder. Trotzdem denkst du jeden Tag daran, wann du nach Hause zurückkehren kannst. Nach Hause. Nach Hause?⁹

Janne Tellers Fluchterzählung ist ein Gedankenexperiment, das »junge Leser quasi zur Identifikation zwingt«¹⁰ und sie damit zugleich - in einem nächsten Schritt - dazu anregt, über ihre eigenen Haltungen zu Flucht, Flüchtlingen und Integration nachzudenken. Dabei scheint Teller sowohl Nähe als auch Distanz evozieren zu wollen: Eine Nähe zum Geschehen entsteht durch die in der (deutschsprachigen) Literatur nur selten verwendete Form des Du-Erzählens, da der*die Leser*in schon in den Anfangssätzen in der zweiten Person Singular direkt angesprochen wird; er*sie weiß aber zugleich, dass er*sie sich selbst als einen männlichen Jugendlichen auf der Flucht nach Ägypten vorstellen bzw. sich mit diesem identifizieren soll. Man könnte diese doppelte Funktionalisierung der zweiten Person Singular als eine Form der narrativen Metalepse betrachten, da eine Leser*innenfigur entworfen wird, bei der die Grenze zwischen der extradiegetischen und intradiegetischen Position zunehmend verwischt.¹¹

Trotz der direkten Ansprache des*der Lesers*in, die eine Nähe evozierendes Potenzial hat, erzeugt diese narrative Vermittlungsform jedoch auch zugleich Distanz, weil der*die angesprochene Jugendliche auf der Flucht in jener Form des »Halb-Dialogs«¹² nicht selbst zu Wort kommt und die Romanwelt dem*der Leser*in *nicht* durch den figuralen Wahrnehmungs- und Erlebnisfilter - etwa in Form von narrativen Verfahren der Unmittelbarkeitsevo-kation wie erlebter Rede oder innerem Monolog - vermittelt wird. Durch die permanente Wiederholung des Personalpronomens Du wird weiterhin die appellative Botschaft an den*die Leser*in deutlich: Das Du fungiert so zugleich als eine Form des kollektiven ›man‹, das explizit dazu aufgefordert wird, über das Schicksal des angesprochenen Jugendlichen auf der Flucht nachzudenken und über die eigene Einstellung zu Flucht, Migration und Immigration zu reflektieren. Im Unterschied etwa zu Boies *Bestimmt wird alles gut* (2016) setzt *Krieg* somit weniger auf unmittelbare Verfahren der Empathie- und Sympathieerzeugung und mehr auf die Gedankenbewegung der Projektion, denn die Leser*innen stellen sich aus einem Reflexionsabstand heraus vor, sie selbst müssten im Hier und Jetzt und damit aus ihrer eigenen Lebenssituation heraus fliehen. Zur Reflexion animierende Distanz wird weiterhin durch den Erzählstil erzeugt: Der Erzählton ist durchgängig nüchtern, adjektivarm und faktenorientiert. Syntaktisch dominieren kurze Hauptsätze, die

8 Teller 2016, 13.

9 Teller 2016, 49.

10 Schwab 2011.

11 Martinez/Scheffel 2007, 88.

12 Vgl. zur Beschreibung der Du-Form als Halb-Dialog Petersen 1993, 64 f.

in unregelmäßigen Abständen von direkt an das Du gerichteten Fragesätzen sowie von elliptischen Ausrufungssätzen unterbrochen werden. Ziel ist nicht eine ausführliche und detailreiche Schilderung einzelner Fluchtsituationen, es geht vielmehr um die skizzenhafte Zuspitzung einer Fluchtgeschichte auf wichtige Stationen sowie zentrale Problemkonstellationen und Themen wie Asyl, Lagerleben, kulturelle Unterschiede und Diskriminierung.¹³ Eben jene Tendenz zur Verallgemeinerung und Abstraktion wird symbolisch von den mitunter ganze Seiten umfassenden Abbildungen aufgegriffen, in denen die Illustratorin Helle Vibeke Jensen schematisch gezeichnete Figuren zu grafischen Mustern anordnet, wodurch die einzelnen figuralen Ikons miteinander verbunden und verloren zugleich wirken.

Flucht in Bildern – Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia*

Im Unterschied dazu sind die Bilder in Reinhard Kleists Graphic Novel *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar* (2015)¹⁴ die eigentlichen Informationsträger. Der Comic erzählt die auf reale Ereignisse referierende Geschichte der jungen somalischen Sprinterin Samia Omar, die nach einer Teilnahme bei den Olympischen Spielen 2008 in Peking auch in London antreten wollte. Aufgrund der Bedrohungen durch die Islamische Miliz, denen sie in Somalia ausgesetzt war, entschließt sie sich zur Flucht nach Europa, die sie zunächst über den Sudan in ein Lager in Libyen führt; Samia stirbt schließlich in einem überfüllten Schlauchboot vor der Küste Maltas beim Rettungsversuch eines größeren Schiffes.

Ebenso wie in Tellers *Krieg* lassen sich auch in Kleists Comic verschiedene narrative Techniken der Evokation von Nähe identifizieren, die beim* bei der Leser*in Emotionen auslösen sollen: So sind etwa immer wieder einzelne Blockkommentare eingeschoben, in denen Samia während ihrer Flucht Facebooknachrichten an ihre zu Hause gebliebene Familie schreibt. Dadurch nimmt der Comic explizit Bezug zum medialen Alltag der (jugendlichen) Leser*innen und erzeugt dadurch trotz der kulturellen und lebensweltlichen Unterschiede eine gewisse Nähe zur Figur. Obwohl Samia die Nachrichten an ihre Freunde und einzelne Familienmitglieder adressiert, lassen sie sich ebenfalls als Ansprachen an den*die Leser*in interpretieren, in denen Samia ihre Gefühle während der Flucht beschreibt und Informationen zu ihrer Lebensgeschichte in kurzen Analepsen nachreicht. Weiterhin werden die Rezipient*innen auch durch die Fokalisierungsvariante zur Einnahme der Perspektive Samias animiert, denn viele Sequenzen enthalten »halbsubjektive« Bilder, in denen Samia als wahrnehmende und erlebende Figur im Wechsel mit den Objekten ihrer Wahrnehmung gezeigt wird.¹⁵ Mitunter dient dieses Verfahren zudem auch zur Evokation von Spannung, etwa in jener Sequenz, in der dargestellt wird, wie Samia auf der Flucht durch die libysche Wüste von einem überfüllten Pick-Up fällt: Auf ein rahmenloses Panel in Halbtotale, das sie aus der Rücksicht im aufgewirbelten Sand zeigt, folgt ein geframetes Panel, das den weiterfahrenden Pick-Up, ebenfalls in Halbtotale, zeigt.¹⁶ An dieser und ähnlichen zentralen Stellen des Fluchtplots nehmen die (jugendlichen) Leser*innen die visuelle Perspektive von Samia ein, was als ein narratives Angebot an sie gedeutet werden kann, sich im geschützten fiktionalen Rahmen des Comics mit den von der Figur erlebten Ereignissen auf der Flucht zu beschäftigen und damit zugleich – wie Michael Scheffel es mit Blick auf die anthropologischen Funktionen von Erzählungen ausdrückt – den Möglichkeitssinn zu trainieren und sich zumindest vorzustellen, welchen emotionalen und körperlichen Strapazen insbesondere jugendliche Flüchtlinge ausgesetzt sind.¹⁷

Reinhard Kleist schreibt im Vorwort, dass viele der Vorkommnisse auf Samias Flucht, von denen er in seinem Comic erzählt, für einen »behüteten aufgewachsenen Europäer« wie ihn nur schwer zu begreifen seien.¹⁸ Weiterhin habe er zu Beginn der Arbeit am Comic wiederholt gezweifelt, ob es ihm möglich sein würde, die Perspektive einer jungen Somalierin einzunehmen, beziehungsweise ob er dies, als »Mann, weiß, Mitte 40, ein Comiczeichner aus

13 Kagele 2011.

14 Zunächst hat Kleist die Geschichte von Samia als Fortsetzungscomic in der FAZ publiziert und sie erst anschließend zu einem Comicbuch umgearbeitet. Der Zeichenarbeit ging eine umfangreiche Recherche voraus: So hat Kleist sich mit Somaliern getroffen, die selbst geflüchtet sind, und sie zu ihren Fluchterfahrungen befragt. Zudem hat er Kontakt mit der Schwester von Samia Yusuf aufgenommen, die ihm letztlich auch ihr Einverständnis für das Comic-Projekt gab (vgl. Breyer 2016).

15 Zur Unterscheidung verschiedener Verfahren der internen Fokalisierung im Comic siehe Schüwer, 220 f. und Blank 2015, 111 f.

16 Siehe Kleist 2015, 87.

17 Zu dieser und weiteren Funktionen von Literatur wie etwa Training des Möglichkeitssinns, Informationsvermittlung, Konstruktion von Identität etc. siehe Scheffel 2004.

18 Kleist 2015, 5.

Deutschland« überhaupt dürfe.¹⁹ Ebene jene Skrupel finden ihren Ausdruck in narrativen Verfahren, die – im Unterschied zu den soeben beschriebenen – einen Abstand zur Figur evozieren. Besonders auffällig sind in diesem Zusammenhang die immer wieder eingeschobenen ganzseitigen Panels, auf denen Figuren entweder gar nicht oder nur schemenhaft zu erkennen sind. Den größten Zeichenraum nimmt in diesen Panels die Umgebung der Figuren ein, so etwa auch gegen Ende der gerade thematisierten Sequenz, die von der Flucht durch die libysche Wüste erzählt: Nachdem es Samia durch einen Sprint gelungen ist, den wegfahrenden Pick-Up zu erreichen, wird dieser in einem ganzseitigen Panel als kleiner Punkt in der Wüste gezeigt.²⁰ Dieser Zoom-Out lässt sich zum einen als eine Form der Distanzierung von den Flüchtlingen lesen, zum anderen fungiert die Weite des Raums hier wie in den vergleichbaren Panels als Symbol für die Unübersichtlichkeit und zugleich auch Ungewissheit der für Samia als junges Mädchen nicht zu kontrollierenden Fluchtsituation. Diese ganzseitigen Panels, auf denen der Blick des*r Lesers*in etwas länger verweilt, erzeugen außerdem einen, die Handlung retardierenden Effekt, da sie oftmals in Momenten großer (Bedrohungs-)Spannung während der einzelnen Fluchtepisoden eingeschaltet sind und damit zugleich als Cliffhanger dienen.

Jene Form der »respektvollen« Distanzierung zu Samia wird auch durch eine andere Technik evident: Immer wieder sind nämlich ganze Seiten eingeschoben, die aus kleineren, rechteckigen Panels bestehen und in denen Schriftelemente gänzlich fehlen, die Gedanken beziehungsweise Rede von Samia oder anderen Figuren wiedergeben.

19 Breyer 2016.

20 Zwei direkt vergleichbare Panels zeigen das Schlauchboot, auf dem Samia hofft, nach Malta zu gelangen, auf zwei Seiten als immer kleiner werdenden Punkt, der auf dem letzten Bild fast nicht mehr zu erkennen ist (Vgl. Kleist 2015, 124 f.).



Samia im Gefängnis und im Flüchtlingscamp²¹

Besonders eindrücklich ist eine Sequenz, die auf zwei Seiten und in 36 Panels Samias Inhaftierung in ein libysches Gefängnis im Anschluss an einen gescheiterten Fluchtversuch über das Mittelmeer zeigt. Die kleinen, geometrischen Panels, deren rechteckige Frames von den Gitterstäben des gezeichneten

21 Quelle: Reinhard Kleist, *Der Traum von Olympia* © Carlsen Verlag GmbH, Hamburg 2015

Gefängnisses aufgegriffen werden, evozieren dabei einen Eindruck von Ausweglosigkeit: In dieser Situation »versagen« Worte, der*die Leser*in muss sich Samias Emotionen somit über die dargestellte Handlung und die besondere Form der Seitengestaltung implizit erschließen.²²

Der Comic endet mit drei schwarz gerahmten Seiten, die die Internetrecherche einer unbekannten Figur nach Samia darstellen. Abgebildet ist dabei lediglich der Computerbildschirm, auf dem ein Video des somalischen Sportlers Abdi Bile »gezeigt« wird, wie er an Samia und ihr Schicksal erinnert. Sie selbst ist auf diesen Seiten nicht mehr Reflektorfigur des Comics, da sie zum Zeitpunkt der Recherche bereits tödlich verunglückt ist.



Mindscreen Samias kurz vor dem Bootsunglück²³

Das letzte Panel, in dem sie selbst noch »gezeichnet« Reflektorfigur ist, zeigt sie ganzseitig bei einem ihrer Sprints, die Gegnerinnen hinter sich lassend. Es handelt sich bei diesem rahmenlosen Panel²⁴ um einen Mindscreen, denn in der Szene zuvor befindet sie sich noch auf dem Schlauchboot und versucht ein kleines Kind zu beruhigen, indem sie ihm von ihrer eigenen Leidenschaft, dem Laufen, erzählt.

Dabei erinnert sie sich, in einem Moment der größten Gefahr, zurück an das, was ihr selbst am meisten Freude bereitet hat und was sie letztlich auch zur Flucht aus Somalia animiert hat. Damit sind die Leser*innen Samia und ihren Sehnsüchten und Hoffnungen zwar erneut besonders nah, verlieren sie jedoch als Opfer des in der erzählten Zeit unmittelbar anschließenden, aber nicht mehr erzählten Bootsunglücks zugleich auch aus dem Fokus. Flucht als zweisprachiges Erzählprojekt – Kirsten Boies *Bestimmt wird alles gut*

Kirsten Boie erzählt in ihrem Kinderbuch *Bestimmt wird alles gut* (2016) retrospectiv die Flucht einer Familie von Syrien nach Deutschland. Das Buch zeichnet sich neben anderen kinderliterarischen Texten dieses Genres insbesondere durch die Zweisprachigkeit aus. Auf jeder Textseite ist eine Passage auf Deutsch sowie auf Arabisch abgedruckt; bereits durch diese Zweisprachigkeit und damit durch das Nebeneinander von »eigener« und »fremder«

22 Vgl. zum Verhältnis des Rezipienten zu Samias Emotionen: Breyer 2016.

23 Quelle: Reinhard Kleist, *Der Traum von Olympia* © Carlsen Verlag GmbH, Hamburg 2015, 135.

24 Dass das Panel keinen Rahmen besitzt, akzentuiert diese Szene natürlich und weist sie auch grafisch als Mindscreen aus (vgl. zur Panelrahmung im Comic: Blank 2015, 88).



Schlauchboot vor Havarie; Samia beruhigt ein kleines Kind²⁵

25 Quelle: Reinhard Kleist, *Der Traum von Olympia* © Carlsen Verlag GmbH, Hamburg 2015, 136.

Sprache werden bei den (jugendlichen/kindlichen) Leser*innen Nähe und Distanz gleichermaßen evoziert. Zudem ist neben dem stillen Lesen und dem Vorlesen des Textes ein paralleles, zweisprachiges Lesen gleicher Textbausteine möglich.

Die zentrale Figur der Geschichte ist Rahaf, die älteste Tochter der Familie, aus deren subjektiven Wahrnehmungsfilter die Erzählung dargeboten wird. Dem*Der Rezipienten*in wird bereits zu Beginn durch die extradiegetische Erzählinstanz deutlich gemacht, dass es sich um eine Geschichte realer Begebenheiten²⁶ handelt:

Dies ist die wahre Geschichte von Rahaf, die ist jetzt zehn Jahre alt. Und von ihrem Bruder Hassan, der ist jetzt neun. Rahaf und Hassan wohnen mit Mama und Papa in einem kleinen deutschen Ort. Und natürlich wohnen auch ihre beiden kleinen Schwestern da, Amal und Haia. Die sind aber erst drei und vier. Mit Amal und Haia kann man nicht gut spielen. Früher haben Rahaf und Hassan in einer anderen Stadt gewohnt.²⁷

26 Kirsten Boie gestaltet die tatsächliche Fluchterfahrung einer syrischen Familie literarisch aus. Die darin beschriebenen Ereignisse beruhen alle auf dem Erlebnisbericht der Familie.

27 Boie/Birck 2016, 3.

Darauffolgend entwickelt Boie chronologisch die Geschichte der Flucht, indem sie die Lebensumstände in der zurückgelassenen Heimat Homs und die sich daran anschließende Flucht mit Flugzeug, Boot und Zug in einer sich steigernden Dramaturgie aus den Augen eines Kindes beschreibt. Anders als in Tellers *Krieg* wird keine direkt-appellative Botschaft an den*die Leser*in gesendet, vielmehr werden durch das narrative Verfahren indirekt eine Auseinandersetzung mit den Geschehnissen und eine Empathie mit den Hauptcharakteren erzeugt, ohne dabei, wie bei Kleist, innerhalb der Geschichte in die visuelle Perspektive der Protagonistin zu wechseln.

Die figurale Ausgestaltung und damit die Bezugnahme zum kindlichen Erfahrungshorizont durch das Beschreiben kindlich vertrauter Situationen ermöglichen dem*der Leser*in, eine Nähe zu dem Erleben der Figuren auszubilden und Empathie mit den Figuren zu entwickeln. Darüber hinaus wird dem*der Rezipienten*in im Fortlauf der Geschichte durch den Nähe erzeugenden figuralen Wahrnehmungsfilter Identifikationspotenzial mit Erlebnissen angeboten und eine Perspektivübernahme ermöglicht. Durch die narrative Ausgestaltung alltagsferner Erlebnisse, die nicht dem kindlichen Erfahrungshorizont entsprechen, bietet sich dem*der Leser*in zugleich jedoch auch die Möglichkeit einer Distanzierung zur Erzählung und damit die Möglichkeit, einen Eindruck davon zu erhalten, was Krieg für Kinder bedeuten kann.²⁸

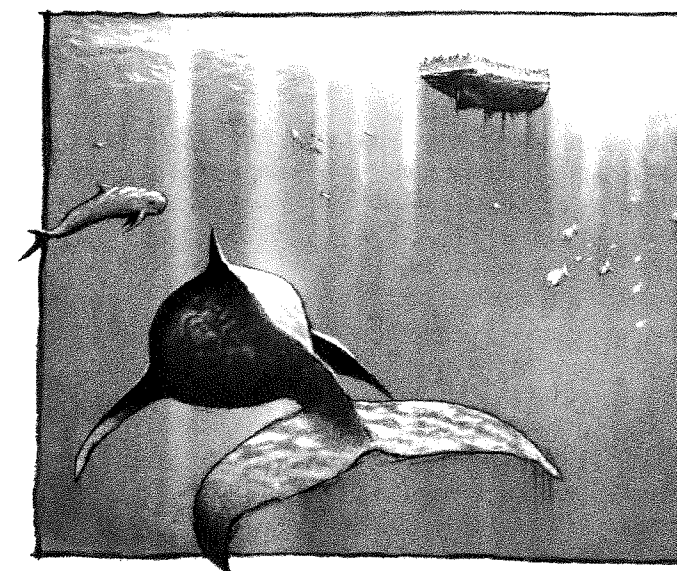
28 Sayhi 2016.

Der syntaktische Stil ist durchgehend einfach gehalten. Die Erlebnisse werden in kurzen Hauptsätzen beschrieben und es gibt eine Häufung direkter Rede. Fremdwörter oder schwierige Begriffe wie »Schleuser« werden in kindgerechte Erklärungen eingebunden. Um bestimmten Situationen Nachdruck zu verleihen, werden Elemente der Wiederholung eingesetzt. So drückt etwa relativ zu Beginn der Geschichte der syntaktisch einfache Satz »Immerzu sind Flugzeuge gekommen, immerzu!« die Ausweglosigkeit in der alten Heimat aus. Zuvor werden alltägliche Situationen wie der Besuch der Schule, das Spielen und das Herumalbern mit Freunden oder auch ein Jahrmarktbesuch dem*der Rezipienten*in aus der kindlichen Erinnerung geschildert; in Anbetracht des Krieges erscheinen diese Situationen jedoch geradezu absurd. Entwickelt wird hier die Geschichte des verzweiferten Versuchs der Menschen, trotz des Krieges so etwas wie Normalität zu erzeugen.²⁹

29 Geissner 2016.

Die Erzählung ist mit insgesamt zehn kindgerechten Illustrationen von Jan Birk ausgestattet, welche in ihrer Ausgestaltung eine Entwicklung innerhalb der Geschichte zum Ausdruck bringen; die Illustrationen sind nah an dem Erleben der Figuren zu verorten, bieten aber zugleich auch eine Außenperspektive auf die Erlebnisse. Insbesondere die Farbgestaltung kann als ein Indiz für die Erzeugung von Anonymität einerseits und als Darstellungsfunktion von Vertrautem andererseits verstanden und ausgedeutet werden. Insgesamt bringt die farbliche Gestaltung der Illustrationen die Antonyme *Gefahr und Sicherheit*, sowie *Vertrautes und Fremdes* zum Ausdruck. Somit erscheinen in den weichen pastellfarbenen Illustrationen, die als Emotionsträger der Geschichte fungieren, vertraute Situationen oder Personen farbig, während fremde nur schemenhaft zu erkennen und überwiegend in schwarz-weiß Tönen ausgestaltet sind. Ausschließlich die erste, die eine vertraute Situation in der zurückgelassenen Heimat darstellt, und die letzte Illustration, die einer vermeintlichen Vertrautheit in der neuen Heimat Ausdruck verleiht, sind vollständig farbig gestaltet. In der zweiten Illustration sind die Personen und das um sie befindliche vertraute Umfeld farbig, während die fremden, angreifenden Flugzeuge sowie der Luftraum ohne farbliche Ausgestaltung auskommen. Die nächste Illustration zeigt die Überfahrt von Ägypten nach Italien. Zu sehen sind ausschließlich der Bootsrumph und die Gefahr suggerierenden Haie, die aus der Meerestiefe aufsteigen.

Diese Illustration ist die düsterste, bringt aber auch die gefährlichste Situation der Fluchtgeschichte zum Ausdruck und erzeugt damit eine Stimmung, die als nahezu hoffnungslos ausgedeutet werden kann. Die sich daran anschließende stärkt diesen Eindruck: Zu sehen ist die Familie eng zusammengekauert auf dem Schleuserboot im Fokus, in satten Farben und detailgenau ausgestaltet, während die sie umgebenden Figuren schemenhaft angedeutet als dunkle Randmasse der Darstellung verbleiben. Auch bei der Ankunft an Land sowie innerhalb der weiteren Illustrationen der Flucht werden schemenhafte, anonyme Gestalten in Abgrenzung zu der Familie gezeichnet. Zunehmend prägen, nach der Ankunft in ihrem vermeintlich neuen Wohnort in Deutschland, farbliche Elemente die Illustrationen, die vertraute Aspekte kennzeichnen, welche immer im unmittelbaren Radius der Hauptfiguren zu verorten sind. So verweist eine Illustration auf einen schulischen Kontext, in welchem Rahaf die Umwelt vertrauter zu werden scheint. Die neue Freundin Emma ist ebenso wie Rahaf und die Schultensilien farbig ausge-



Haie steigen aus der Tiefe auf (im Original in Blau-Grün-Tönen)³⁰

30 Quelle: Boie, Birk 2016, 15.
Wir danken dem Klett-Kinderbuchverlag, eine Abbildung in diesem Beitrag abdrucken zu dürfen.

staltet, während die anderen Schüler*innen und das entsprechende Umfeld in schwarz-weiß Tönen dargestellt sind. Die letzte zeigt eine Situation, in welcher das allen Rezipient*innen vermutlich vertraute Handeln des Vaters als Arzt gezeigt wird. Alle Personen erscheinen hier farbig und das Gesamtbild verleiht im Sinne eines Ausblicks zum Ende des Buches die Hoffnung, dass sich alles zum Positiven entwickeln wird. In den Illustrationen eröffnet sich dem*der (kindlichen/jugendlichen) Leser*in und Zuhörer*in somit auch auf bildhafter Ebene eine Geschichte des Gehens und Ankommens.

Insgesamt ermöglicht die Erzählung eine starke Identifikation mit den Figuren, deren Fokus ausschließlich auf die Geschichte der Familie gerichtet ist. Die Sprache ist kindgerecht gehalten und evoziert Nähe, u.a. indem zentrale Figuren nicht anonym verbleiben, sondern namentlich benannt werden. Einige, wie die Schleuser oder der Schaffner hingegen, werden in ihrer Funktion innerhalb der Geschichte benannt, ohne eine explizite Personifizierung zu erfahren. Sie erscheinen stellvertretend für moralische und gesellschaftliche Standards und ermöglichen eine Distanzierung in Form von Ablehnung oder Zustimmung des jeweiligen Verhaltens.

Im Verlauf der gesamten Geschichte bieten sprachliche Formen der internen Fokalisierung dem*der Leser*in ein Angebot zur Perspektivübernahme und zum gedanklichen Nachvollzug der Erlebnisse der Figuren, die Illustrationen hingegen bieten den Blick von außen auf die Fluchtgeschichte. Der*Die Leser*in von Rahafs Geschichte nimmt somit zugleich die Rolle des*der Zuschauers*in ein, wodurch sich die Möglichkeit der Distanzierung, Reflexion sowie des weiteren Nachdenkens über Flucht und Flüchtlinge, über Verlust, Abschied und Neuankommen bietet.

In Anbetracht der Tatsache, dass das Buch eine Altersempfehlung ab sechs Jahren erhalten hat, kann davon ausgegangen werden, dass einige Kinder noch nicht hinreichend die Schriftsprache beherrschen, um sich den Text alleine erschließen zu können. Dies betrifft die Kinder mit der Muttersprache Deutsch ebenso wie die Kinder mit der Muttersprache Arabisch. Demnach nehmen die Illustrationen einen besonderen Stellenwert für die Erschließung der Geschichte ein. Für Kinder, welche die Erzählung in arabischer Schrift lesen und eventuell die Geschichte der Flucht selbst erlebt haben, gilt das Nähe und Distanz evozierende narrative Verfahren geradezu umgekehrt. Gleichsam bietet das Buch diesen Rezipient*innen die Möglichkeit, eine Geschichte der Flucht zu erzählen und ihre Geschichte der Flucht zu reflektieren, ohne während der Erzählung auf sich selbst referieren zu müssen.

Während alle drei Fluchterzählungen auf das narrative Muster des episodenhaften Erzählens entlang verschiedener Fluchtstationen zurückgreifen, unterscheiden sie sich hinsichtlich der Rollen, die den jugendlichen Figuren im Verlauf der Plots zugeschrieben werden: Während Samia in Kleists Comic auf der zu einer *quest* gewordenen Flucht »plötzlich«³¹ erwachsen werden und für andere Figuren die Rolle der »heldenhaften«³¹ Fluchthelferin übernehmen muss, scheinen die Figuren in *Krieg* und *Bestimmt wird alles gut* von der Eigendynamik der Fluchtgeschichte kontrolliert zu werden.

Die narrativen Mittel, mit denen in den Texten die Perspektive von Kindern und Jugendlichen auf der Flucht entworfen wird, unterscheiden sich ebenso wie die in der Textstruktur sowie im *discours* angelegten Perspektivübernahmen: Während in Janne Tellers Erzähltext eine (emotionale) Nähe zu dem flüchtenden Jugendlichen durch die Wahl der Du-Perspektive erzeugt wird, die den*die Leser*in über ein narratives Gedankenexperiment mit der Figur »ineinsetzt«, nutzt die Erzählinstanz in Reinhard Kleists Comic verschiedene Formen der bildlich evozierten Fokalisierung, um Nähe und Distanz zu der flüchtenden Figur herzustellen. Die narrativen Verfahren, die Boie zur Oszillation zwischen Nähe und Distanz zu den Figuren und Ereignissen einsetzt, basieren dem auf kindgerechtem Sprachstil einerseits und der zur Distanznahme animierenden Form der Illustrationen andererseits.

Alle drei Erzählungen animieren die Rezipient*innen deshalb in unterschiedlichem Maße dazu, das konstruierte fiktionale Medienangebot anzunehmen und zu imaginieren, den Figuren (emotional) nahe zu sein. Inwiefern dies gelingt, ist natürlich davon abhängig, wie stark die narrativ entwickelte fiktive Welt der Alltagsrealität der Rezipient*innen entspricht, oder auch inwiefern eine reflexive Distanz zu dieser möglich ist.³¹

Literaturverzeichnis

Blank, Juliane (2015): Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell. Berlin: Bachmann.

Boie, Kirsten/Birck, Jan (2016): Bestimmt wird alles gut. Zweisprachige Originalausgabe. Leipzig: Klett Kinderbuch Verlag.

Breyer, Ariane (2016): »Der Traum von Olympia«. Helden in Grautönen. In: Zeit online vom 3. März 2016. www.zeit.de/2016/13/der-traum-von-olympia-graphic-novel-reinhard-kleist-luchs-des-jahres-2016 (Stand: 4. November 2017).

Currie, Gregory/Ravenscroft, Ian (2002): *Recreative Minds*. Oxford: Oxford UP.

Ewers, Heinz-Heino (2000): *Literatur für Kinder und Jugendliche - Eine Einführung*. Paderborn: Fink.

Geissner, Cornelia (2016): Eine Geschichte vom Warten. In: Frankfurter Rundschau online (22. Januar 2016). www.fr.de/kultur/literatur/kirsten-boie-bestimmt-wird-alles-gut-eine-geschichte-vom-warten-a-390549 (Stand: 21. November 2017).

Kagelmann, Andre (2011): Perspektivwechsel. Janne Teller: *Krieg*. Stell dir vor, er wäre hier. In: www.lesebar.uni-koeln.de/index.php?id=16&{}rec=465 (Stand: 3. November 2017).

Kleist, Reinhard (2015): *Der Traum von Olympia*. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar. Hamburg: Carlsen.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.

Petersen, Jürgen H. (1993): *Erzählsysteme*. Stuttgart: Metzler.

Piehler, Moritz (2015): »Der Traum von Olympia«. Die Läuferin, die im Mittelmeer ertrank. In: Spiegel online vom 3. Februar 2015. www.spiegel.de/kultur/literatur/reinhard-kleist-der-traum-von-olympia-ueber-samia-yusuf-omar-a-1014739.html (Stand: 3. November 2017).

Sayhi, Yasmina (2016): Boie, Kirsten/Birck, Jan: Bestimmt wird alles gut. www.kinderundjugendmedien.de/index.php/bilderbuchkritiken/1630-boie-kirsten-birck-jan-bestimmt-wird-alles-gut (Stand: 19. November 2017)

Scheffel, Michael (2004): Erzählen als anthropologische Universalie. In: Manfred Engel/Rüdiger Zymner (Hg.): *Anthropologie der Literatur*. Paderborn: mentis, 121-138.

Schlüter, Christian (2015): »Der Traum von Olympia«. Ein beschämend schöner Traum. In: Frankfurter Rundschau online vom 23. Februar 2017. www.fr.de/kultur/literatur/reinhard-kleist-der-traum-von-olympia-ein-beschaemend-schoener-traum-a-499980 (Stand: 3. November 2017).

Schüwer, Martin (2002): Erzählen in Comics. Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT, 185-216.

Schwab, Sylvia (2011): Stell Dir vor, es ist Krieg. www.deutschlandfunkkultur.de/stell-dir-vor-es-ist-krieg.950.de.html?dram:article_id=139775 (Stand: 3. November 2017).

Teller, Janne (2016): *Krieg*. Stell dir vor, er wäre hier. Aus dem Dänischen von Sigrid Engeler. Mit Illustrationen von Helle Vibeke Jensen. München: dtv.

Ö

Christine Ansari, Jg. 1982, studierte Deutsche und Englische Philologie und promovierte über eine Werbekampagne der 1950er Jahre. Derzeit ist sie am Institut für Germanistik der Universität Kassel tätig.

Dr. Caroline Frank, Jg. 1982, studierte Germanistik und Geographie auf Lehramt und wurde mit einer Arbeit zum Thema Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps »Der Turm«³¹ an der Universität des Saarlandes promoviert. Zurzeit ist sie als Postdoktorandin am Institut für Germanistik der Universität Kassel beschäftigt und arbeitet an einer Habilitation zum Thema Heilung seelischer Störungen in Literatur und Film.

³¹ Nach Currie/Ravenscroft 2002 können dabei die in der Vorstellung entwickelten nähererzeugenden Emotionen ähnlich stark ausgeprägt sein und ähnliche Reaktionen hervorrufen wie Emotionen der Nähe zu realen Personen.