

Die Darstellung von DDR und Mauerfall im zeitgenössischen deutschen Comic

Eine Analyse ausgewählter Beispiele

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung,
dem Landesprüfungsamt für Erste Staatsprüfungen für Lehrämter an Schulen
vorgelegt von:

Britta Keutgen
Köln, 13.12.2010
Prof. Dr. Otto Brunken
Institut für Deutsche Sprache und Literatur II

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Zum Untersuchungsgegenstand des Geschichtscomics	5
2.1 Der Begriff des Geschichtscomics.....	5
2.2 Eine kurze Historie des Geschichtscomics in Deutschland	7
3. Ein Analyseschema zum Erzählen im Comic	13
4. Analyse ausgewählter Beispiele	16
4.1 Simon Schwartz: drüben!	17
4.1.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe.....	17
4.1.2 Inhaltliche Analyse	19
4.1.3 Erzähltheoretische Analyse	27
4.1.4 Auswertung	40
4.2 claire Lenkova: Grenzgebiete. Eine Kindheit zwischen Ost und West	42
4.2.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe.....	42
4.2.2 Inhaltliche Analyse	44
4.2.3 Erzähltheoretische Analyse	49
4.2.4 Auswertung	64
4.3 Flix: Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben	66
4.3.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe.....	66
4.3.2 Inhaltliche Analyse	67
4.3.3 Erzähltheoretische Analyse	73
4.3.4 Auswertung	89

4.3 Nadia Budde: Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln	91
4.4.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe.....	91
4.4.2 Inhaltliche Analyse	92
4.4.3 Erzähltheoretische Analyse	101
4.4.4 Auswertung	112
5. Fazit.....	114
6. Ergänzungsmaterial.....	116
6.1 Begriffe der Erzähltextanalyse nach Martinez und Scheffel	116
6.2 Begriffe der comicspezifischen Erzähltheorie nach Schüwer	118
7. Literaturverzeichnis	131
8. Erklärung	133

1. Einleitung

Im Jahr 2009 feierte der Mauerfall sein zwanzigstes Jubiläum. Passend dazu erschienen in Deutschland einige Publikationen zur Thematik der DDR und der deutschen Einigung. Darunter befanden sich auch vier Werke aus dem Bereich des Comics, mit denen ich mich in der vorliegenden Arbeit beschäftigen möchte: SIMON SCHWARTZ' „drüben!“, CLAIRE LENKOVAS „Grenzgebiete. Eine Kindheit zwischen Ost und West“, „Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben“ von FLIX sowie NADIA BUDDES „Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln“. Alle vier Bücher beinhalten das Thema der DDR, gehen es jedoch auf völlig unterschiedlichen Wegen an.

Allgemein betrachtet ist die Geschichte des Comics in Deutschland nicht immer eine Erfolgsgeschichte gewesen. Insbesondere die „Schmutz- und Schundkampagnen“ der 1950er Jahre, die den Comic als jugendgefährdend, verderbend und unmoralisch darstellten, machten es dem Genre schwer, sich zu behaupten. Erst ab den 1970er Jahren erfuhren Comics eine Aufwertung in der Öffentlichkeit. Inzwischen werden sie als ernst zu nehmendes Medium anerkannt und sind Gegenstand einer immer umfassender werdenden Forschung. Comics haben eine umfangreiche Entwicklung durchgemacht. Neben bekannten Formen, wie z.B. Superheldencomics oder Mangas, weist das Genre inzwischen zahlreiche weitere Ausprägungen bezüglich der Thematik, Erscheinungsform (z.B. Heft- oder Buchform) und der künstlerischen Umsetzung auf. Als eine dieser Ausprägungen kann das Subgenre der Geschichtcomics genannt werden. In dieses lassen sich die vier Beispielwerke grob einordnen.

Im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit habe ich mich zum ersten Mal intensiv mit Comics beschäftigt. Auf die verschiedenen Werke zur DDR stieß ich eher zufällig bei einer Recherche zu historischen Romanen im Internet. Bis dahin hatte ich Comics weniger mit der Darstellung von (Alltags-)Geschichte in Verbindung gebracht. Sogleich inte-

ressierte mich, in welcher Form mit dem historischen Thema der DDR in Form eines Comics umgegangen werden kann. Allein die äußere Gestaltung der vier Bücher verriet bereits, dass hier offensichtlich sehr verschiedene Möglichkeiten genutzt wurden. Folglich entschied ich mich dazu, die Comics ausführlich zu untersuchen und die differenten Herangehensweisen herauszuarbeiten.

Die Arbeit gliedert sich folgendermaßen: Zunächst werde ich in Kapitel zwei den Begriff des Geschichtscomics und dessen Entwicklung in Deutschland in knapper Form erläutern. Anschließend stelle ich in Kapitel drei ein Analyseschema vor, das der erzähltheoretischen Untersuchung der Beispielwerke zu Grunde liegen wird. Kapitel vier stellt den Hauptteil der Arbeit dar. Hier werde ich die vier genannten Werke hintereinander jeweils zuerst auf ihren Inhalt und danach auf ihre Erzählweise analysieren. Bei der inhaltlichen Analyse richte ich mich nach zuvor erläuterten Leitfragen. Schließlich fasse ich für jedes Buch die Resultate zusammen und werte diese aus. In Kapitel fünf ziehe ich ein Gesamt-Fazit. Als Materialergänzung findet sich im Anschluss eine Zusammenstellung der fachlichen Begrifflichkeiten zur Erzähltheorie (vgl. Analyseschema).

2. Zum Untersuchungsgegenstand des Geschichtscomics

Dieses Kapitel soll dazu dienen, den Begriff und die Historie des Geschichtscomics kurz darzustellen und herauszufinden, wie sich die vier Beispielwerke in die Entwicklung einordnen lassen.

2.1 Der Begriff des Geschichtscomics

Bei einer Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Comics und Geschichte muss zunächst der Begriff des Geschichtscomics klar vom Begriff des Quellencomics abgegrenzt werden. Zwar geben beide Auskunft über Geschichte, jedoch auf unterschiedliche Weise. Der Geschichtscomic wählt *bewusst* die Darstellung einer historischen Thematik. Der Quellencomic hingegen kann thematisch beliebig orientiert sein, beinhaltet aber insofern historische Informationen, da er indirekt etwas über die Zeit aussagt, in der er entstanden ist. Streng genommen ist jeder Comic eine Quelle für seine Entstehungszeit, dabei gibt es allerdings „generell aussagekräftige und solche, die auch bei noch so kräftigem Pressen wenig hergeben“¹.

Die Begriffsbestimmung des Geschichtscomics lässt sich weiter ausarbeiten. Der Historiker MOUNAJED nennt folgende Definition:

„Geschichtscomics sind ein Subgenre der Kunstgattung Comics. Sie sind visuelle Geschichtserzählungen. Sie basieren auf den Geschichts-Imaginationen ihrer Künstlerinnen und Künstler. Von deren geschichtswissenschaftlichen Interessen und Kompetenzen hängt auch die Qualität des Produkts in Bezug auf die historische Triftigkeit ab.“²

¹ Pandel, Hans-Jürgen: Comics. Gezeichnete Narrativität und gedeutete Geschichte. In: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard: Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Schwalbach Ts: Wochenschau Verlag 1999, S. 351, nachfolgend zitiert als: Pandel, 1999.

² Mounajed, René: Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics. In: Grünwald, Dietrich (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bochum: Christine A. Bachmann Verlag 2010, S.130, nachfolgend zitiert als: Mounajed, 2010.

In dieser Definition bezieht MOUNAJED den Gesichtspunkt der historischen Triftigkeit mit ein. Vergleicht man bezüglich dessen die Darstellung von Geschichte in Form eines Comics mit der Form eines Textes, so lässt sich nach DOLLE-WEINKAUF ein bedeutender Unterschied herausstellen:

„So ist der schreibende Chronist eines historischen Ereignisses frei, nur solche Dinge zu berichten, die er für gesichert hält. Der Bildchronist jedoch ist einem Zwang zum Detail bzw. zur Vollständigkeit ausgesetzt, der ihn hochgradig angreifbar macht: Nicht nur zwingt ihn die Bildlichkeit der Darstellung als solche zur Erfindung zahlreicher Elemente, die er nicht weiß und oft gar nicht wissen kann; er ist darüber hinaus gezwungen, seine Erfindungen in der Verweiskette der erzählenden Bildfolge permanent zu bekräftigen, zu präzisieren und überzeugend zu machen.“³

Hinsichtlich des Aspekts der historischen Triftigkeit muss jedoch berücksichtigt werden, ob und in welchem Maße sich der Comickünstler ein Erreichen dieser überhaupt als Ziel gesetzt hat. So gibt es zahlreiche Comics, die zwar auf einer historischen Thematik aufbauen, bei denen aber z.B. die reine Unterhaltung im Vordergrund steht und nicht die fachgerechte Aufklärung über Vergangenes. Dadurch werden sie nicht zu objektiv schlechteren Comics als historisch triftige Comics, sie verfolgen nur andere Absichten. Wichtig hierbei ist jedoch, dass der jeweilige Comic seine Absichten in irgendeiner Weise erkennbar macht, sodass der Rezipient nicht in die Irre geführt wird.

Daraus folgend unterteilt MOUNAJED Geschichtscomics in verschiedene Kategorien, die unterschiedliche Intentionen verfolgen: Geschichts-Fantasiecomics, Geschichts-Sachcomics, Geschichts-Romancomics und Geschichts-Propagandacomics.⁴ Die Sachcomics seien hierbei diejenigen, die am meisten historische Triftigkeit anstreben. Sie ließen sich

³ Dolle-Weinkauf, Bernd: Geschichte zwischen Grandiosität und Gag. Historisches Erzählen in Bildgeschichte und Comic. In: Pohlmann, Carola; Steinlein, Rüdiger: Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2000, S. 301, nachfolgend zitiert als: Dolle-Weinkauf, 2000.

⁴ Vgl. Mounajed, 2010, S. 130. Es ließen sich sicherlich weitere Unterteilungen vornehmen, z.B. innerhalb der Geschichts-Romancomics eine Differenzierung nach Themengebieten.

demnach auch am ehesten zur Vermittlung historischer Sachverhalte einsetzen. Geschichts-Romancomics hingegen setzten ein Vorhandensein von Sachkompetenz voraus und böten sich deshalb für eine Vertiefung an.⁵ MOUNAJED hebt insbesondere die Möglichkeit hervor, durch Geschichtscomics den Konstruktcharakter von Geschichte vermittelbar zu machen und darauf folgend die Kompetenz zur De-Konstruktion zu fördern.⁶ Dies bedeutet, dass deutlich gemacht wird, dass es nicht *die eine* Geschichte gibt, sondern dass Geschichte immer wieder neu und anders geschrieben wird. Weiterführend können anhand der Comics die verschiedenen Geschichtskonstrukte analysiert werden (=De-Konstruktion). Auch der Historiker PANDEL und die Historikerin GUNDERMANN halten Comics für geeignet, um Geschichte zu vermitteln. So weisen sie diesen bestimmte Potenziale zu. PANDEL führt beispielsweise auf, dass Comics Perspektivenwechsel möglich machen und „Lebenswelten vor unseren Augen entstehen lassen, die der Historiker mit seinen Mitteln nicht rekonstruieren kann“⁷. GUNDERMANN schreibt dem Comic ein größeres Motivationspotenzial als Schulbuchtexten zu. Außerdem ist sie der Ansicht, dass Comics einen sinnlich-emotionalen Zugang zu Geschichte und eine Identifikation mit den Protagonisten ermöglichen. Dadurch werde das Geschichtsbewusstsein stimuliert.⁸

2.2 Eine kurze Historie des Geschichtscomics in Deutschland

Auf dem deutschen Markt begann die Geschichte der Geschichtscomics mit der bis heute erscheinenden Serie „Prinz Eisenherz“ von Hal Foster. Die Handlung ist im Mittelalter angesiedelt und dreht sich um die Abenteuer eines Ritterhelden. 1937 erschien die Serie in den USA das erste Mal unter dem Namen „Prince Valiant“, seit 1939 dann in Deutschland zunächst abgeändert und als Zeitschrift-Comicstrip unter

⁵ Vgl. Mounajed, 2010, S. 149-150.

⁶ Vgl. ebd., S. 150.

⁷ Pandel, 1999, S. 354-355.

⁸ Gundermann, Christine: Jenseits von Asterix. Comics im Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2007, S. 76, nachfolgend zitiert als: Gundermann, 2007.

dem Titel „Prinz Waldemar“. Ab 1951 schließlich startete eine Veröffentlichung in Albenform unter „Prinz Eisenherz“. MOUNAJED beurteilt die Serie, trotz ihres Rückgriffs auf geschichtliche Recherchen, als „Abenteuerstrip vor pseudo-historischem Hintergrund“⁹.

In den 1950er Jahren erlebte die historische Erzählung für Kinder und Jugendliche in Deutschland einen Aufschwung, was sich auch im Comicgenre niederschlug. Als deutsches Gegenstück zu „Prinz Eisenherz“ und als erster deutscher Geschichtscomic erscheint seit 1953 und bis heute Hansrudi Wäschers Serie „Sigurd“. Bei dieser wurde laut MOUNAJED die historische Triftigkeit nicht angestrebt, sondern Unterhaltung war das Hauptanliegen.¹⁰ In etwa zeitgleich begann die Publikation der Heftchenreihe „Abenteuer der Weltgeschichte“ (von 1953 bis 1958) und die der „Illustrierten Klassiker“ (von 1952 bis 1969) als Ableger der amerikanischen Serie „Classics Illustrated“. Letztere widmeten sich vorrangig der Adaption von Weltliteratur, aber auch geschichtlichen Themen. Von ihrer Form her ähnelten die „Abenteuer der Weltgeschichte“ oftmals eher einem illustrierten Text als einem Comic, denn auf Sprechblasen wurde verzichtet. Stattdessen wurden umfangreiche Blocktexte genutzt. Auch bei den „Illustrierten Klassikern“ übernahmen die Blockkommentare eine dominante Rolle.¹¹

Generell richtete sich das Interesse bei Comics mit Bezügen zu historischen Hintergründen in den 1950er- und 1960er-Jahren in Westdeutschland „in thematischer Hinsicht eher auf historisch fern liegende Ereignisse von der Antike bis hin zum Ende des 19. Jahrhunderts“¹². Comics genossen jedoch im Kontext der „Anti-Schund-und-Schmutz-Kampagne“¹³ ab den 1950er Jahren in der öffentlichen Diskussion keinen guten Ruf. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, änderte sich dies allerdings in den 1970er Jahren. Hier begann „eine erste Phase der

⁹ Mounajed, 2010, S. 133.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 133.

¹¹ Vgl. Dolle-Weinkauf, 2000, S. 304.

¹² Ebd., S. 305.

¹³ Gundermann, 2007, S. 26.

Aufwertung von Comics“¹⁴. Dies war vor allem dem Erfolg der aus Frankreich stammenden „Asterix“-Reihe zuzuschreiben, die 1968 das erste Mal in Deutschland erschien. Sie führte regelrecht einen Sinneswandel in Bezug auf Comics herbei.¹⁵ Obwohl die „Asterix“-Comics als „prototypische Geschichtscomic[s]“¹⁶ gelten und auch beinahe als einzige Comics in Schulgeschichtsbüchern verwendet werden, enthalten sie nach MOUNAJED nur anteilig verbürgte Historie. Vielmehr ginge es um eine Parodierung von Zeit- und Kunstgeschichte vor antikem Hintergrund, weshalb der „Asterix“-Reihe auch weniger die Absicht zu belehren, als die Absicht zu unterhalten zuzuschreiben sei.¹⁷

Es muss beachtet werden, dass ab den 1950er Jahren in der DDR eine Entwicklung stattfand, die von der in der BRD abwich. So war in der DDR nur eine geringe Produktion von Geschichtscomics auszumachen. Die wenigen, die z.B. in der Jugendzeitschrift „Atze“ vorzufinden waren, dienten oftmals staatlichen Indoktrinationszwecken. Deshalb wurden einige Comics auch für die Verwendung im Geschichtsunterricht empfohlen.¹⁸ Neben „Atze“ muss für die DDR die Comiczeitschrift „Mosaik“ herausgestellt werden, die seit 1955 und bis heute publiziert wird. Hierbei reisten die Protagonisten „Digidags“ und später die „Abrafaxe“ durch verschiedene Länder und Zeiten.¹⁹ HANNES HEGEN, Chef des Mosaik-Teams bis 1975, erklärte, „es sei schon immer das Bestreben von MOSAIK gewesen, trotz der in erster Linie angestrebten humoristischen Erzählung auch sehr viel Wissenswertes über die verschiedenen Völker und ihre Kulturen, über Länderkunde, Architektur und Kunst zu vermitteln“²⁰. „Mosaik“ stand dabei jedoch ebenfalls (wie „Atze“) „unter ideologischen Zwängen“²¹.

¹⁴ Gundermann, 2007, S. 30.

¹⁵ Vgl. Mounajed, 2010, S. 135.

¹⁶ Ebd., S. 135.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 136.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁹ Vgl. Gundermann, 2007, S. 38-40.

²⁰ Zitiert in: Dolle-Weinkauff, 2000, S. 313.

²¹ Gundermann, 2007, S. 40.

Die weiteren Entwicklungen nach den 1970er Jahren fasst MOUNAJED folgendermaßen zusammen:

„Zu Beginn der 1980er Jahre fand innerhalb des Subgenres ein bedeutsamer internationaler Paradigmenwechsel statt, der das inhaltliche wie formale Potenzial von Geschichtscomics deutlich erweiterte und zahlreiche weitere Produktionen anregte. Auf den Punkt gebracht kann man von einer Hinwendung zur Alltagsgeschichte von ‚kleinen Leuten‘ sprechen.“²²

Es ging demnach nicht mehr nur um berühmte Persönlichkeiten, wie Herrscher oder Krieger, sondern die sogenannte „Geschichte von unten“²³ rückte in den Mittelpunkt. Des Weiteren bemühten sich die Autoren häufiger um das Erreichen historischer Triftigkeit und konnten somit mehr geschichtswissenschaftlichen Kriterien standhalten. DOLLE-WEINKAUF ergänzt, dass die Orientierung an Zeitgeschichte²⁴ angestiegen sei und auch authentische Kindheitsgeschichten dabei eine Rolle spielten.²⁵

Als herausragende Beispiele von Geschichtscomics seit den 1970er bzw. 1980er Jahren führt MOUNAJED fünf Werke auf. Zunächst nennt er „A Contract with God“ (dt. „Ein Vertrag mit Gott“) von WILL EISNER. Der Comic erschien 1978 in den USA und zwei Jahre später in Deutschland. Er handelt vom Leben in der Bronx in den 1930er Jahren, wobei Rassismus, Sex, Kriminalität und Liebe als Unterthemen Einzug finden.²⁶ MOUNAJED ordnet EISNER als eine „der wichtigsten Persönlichkeiten des Subgenres“²⁷ in der heutigen Zeit ein. Als zweites Werk führt MOUNAJED „Le Passengers du vent“ (dt. „Reisende im Wind“) von FRANÇOIS BOURGEON auf. Es handelt sich um eine fünfbändige Serie,

²² Mounajed, 2010, S. 137.

²³ Ebd., S. 142.

²⁴ Die Behandlung zeitgeschichtlicher Themen kann sich von der Behandlung zeitlich weit entfernt liegender Themen stark absetzen, weil bei ersteren meist ein persönlicher Bezug besteht. Das heißt, dass die Autoren bzw. Comicmacher hierbei oftmals aus eigenen Erfahrungen schöpfen, da sie das Thematisierte selber miterlebt haben. Die Werke gewinnen somit einen anderen Charakter, als die Werke, deren historische Hintergründe allein aus Quellen, Sekundärliteratur etc. erlangt wurden.

²⁵ Vgl. Dolle-Weinkauff, 2000, S. 306.

²⁶ Vgl. Mounajed, 2010, S. 138.

²⁷ Ebd., S. 138.

die den Sklavenhandel am Ende des 18. Jahrhunderts thematisiert und dabei in eine fiktive Geschichte eingebettet ist. Die Serie wurde ab 1971 in Frankreich und zwei Jahre später in Deutschland publiziert.²⁸ BOURGEON führte detaillierte Recherchen durch, und der Comic löste „einen regelrechten Geschichtscomic-Boom aus“²⁹. Des Weiteren wird HERMANNNS „Les tours de Bois-Maury“ (dt. „Die Türme von Bois-Maury“) genannt, eine französische Serie, die in Deutschland ab 1986 erschien. Es geht um das mittelalterliche Alltagsleben im elften und zwölften Jahrhundert, wobei eine Vermittlung der Andersartigkeit im Mittelpunkt steht.³⁰ Das vierte Werk, „Hadaschi no gen“ (dt. „Barfuß durch Hiroshima“), des japanischen Comickünstlers KEIJKA NAKAZAWA ist ein seit 1982 auf dem deutschen Markt zu findender Manga. Er thematisiert den Abwurf der Atombombe 1945 sowie die Folgen der Verstrahlung für die Bevölkerung. Der Comic beruht zum Teil auf eigenen Erfahrungen NAKAZAWAS.³¹ Zuletzt wählt MOUNAJED das Werk „Maus, a survivors Tale“ von ART SPIEGELMANN aus, wovon der erste von zwei Bänden 1989 das erste Mal in Deutschland publiziert wurde. Thematisch handelt es sich um die authentische Lebensgeschichte von SPIEGELMANNNS Vater und dessen Frau, die gemeinsam das Vernichtungslager Auschwitz überlebten. Dies wird anhand mehrerer Erzählstränge zum Ausdruck gebracht.³² Als Besonderheit hebt MOUNAJED hervor:

„Indem er [Spiegelmann] nicht nur unterschiedliche Zeitstränge, sondern auch die Konstruktion von Geschichte durch die Darstellung selbst betont, gelingt ihm ein künstlerisches wie geschichtskulturelles Meisterwerk, für das er 1992 als erster Comickünstler den Pulitzer-Preis erhielt. [...] Art Spiegelmann hat mit seiner Arbeit maßgeblich zur gesellschaftlichen Aufwertung von Comic-Literatur beigetragen und zur Produktion zahlreicher Biographien bzw. Autobiographien angeregt.“³³

Der Geschichtscomic-Boom, den MOUNAJED hier anspricht, währte bis in die Mitte der 1990er Jahre. Doch auch danach kamen weitere Werke

²⁸ Vgl. Mounajed, 2010, S. 139.

²⁹ Ebd., S. 139.

³⁰ Vgl. ebd., S. 140.

³¹ Vgl. ebd., S. 142.

³² Vgl. ebd., S. 143.

³³ Ebd., S. 144.

aus diesem Subgenre auf den Markt. Sie wurden durch einschlägige Institutionen in Auftrag gegeben oder entstanden auf Eigeninitiative von Comickünstlern und -künstlerinnen. Als Beispiele können „Goethe“ (1999), „Ritterhaus Bubikon“ (1999), „Rendsburg Prinzenstraße“ (2001), „Ausschwitz“ (2002/2005), „Herbert Lewin“ (2004), „Schiller“ (2005), „Die Suche“ (2008) oder „Der Fotograf“ (2008/2009) aufgezählt werden.³⁴ Insbesondere im Zusammenhang mit der Thematik der DDR kann an dieser Stelle gesondert das Werk „Geht doch rüber! Fünf Jahrzehnte deutscher Geschichte“ benannt werden, das anhand der Lebenswege fiktiver Personen die deutsche Teilung thematisiert.³⁵ Der Comic entstand 1999 als Kooperationsprojekt des Hauses der Geschichte Baden-Württemberg und dem Ehapa-Verlag. Den Künstlern gelinge es hier nach MOUNAJED, „Geschichte sowohl interessant, historisch triftig als auch kritisch reflektiert zu erzählen“³⁶.

Trotz der oben beschriebenen Erkenntnisse bezüglich des guten Lernpotenzials von Geschichtscomics finden diese im Unterricht jedoch noch immer wenig Verwendung.³⁷ Bezüglich der Zielgruppe von Geschichtscomics stellt DOLLE-WEINKAUF generell heraus, „dass in der Gegenwart gerade im Bereich des Comic-Geschichtsabenteuers die Grenzen zwischen jugend- und allgemeinliterarischen Angeboten nicht scharf zu ziehen sind“³⁸.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die vier Beispielcomics die Tendenzen in der allgemeinen Geschichtscomic-Entwicklung gut widerspiegeln. So behandeln sie mit dem Thema der DDR ein zeitgeschichtliches Thema, welches zudem aus der Sicht der „normalen Leute“ angegangen wird. Ferner weisen alle einen autobiografischen Hintergrund auf (vgl. „Maus“), und ihre Zielgruppe lässt sich nicht allein auf Kinder oder Jugendliche festlegen.

³⁴ Vgl. Mounajed, 2010, S. 144-148.

³⁵ Vgl. ebd., S. 144.

³⁶ Ebd., S. 145.

³⁷ Vgl. Gundermann, 2007, S. 49.

³⁸ Dolle-Weinkauf, 2000, S. 310.

3. Ein Analyseschema zum Erzählen im Comic

Im vorliegenden Kapitel möchte ich aufzeigen, nach welchen erzähltheoretischen Kriterien ich die ausgewählten Comics im Anschluss untersuchen werde. Diese Kriterien ergeben sich zum einen aus den Erkenntnissen zur Erzähltextanalyse nach MATIAS MARTINEZ und MICHAEL SCHEFFEL³⁹, zum anderen aus der comicspezifischen Erzähltheorie nach MARTIN SCHÜWER⁴⁰ (inkl. kleinerer Ergänzungen nach SCOTT MCCLOUD⁴¹).

Die Erzähltheorie nach MARTINEZ/SCHEFFEL ist erstmals 1999 erschienen und beruht zu großen Teilen auf den Ergebnissen GÉRARD GENETTES zur Erzähltextanalyse. MARTINEZ/SCHEFFEL unterteilen ihre Ausführungen in ein „Wie“ (Wie wird erzählt?) und ein „Was“ (Was wird erzählt?). Für die vorliegende Arbeit werden die verschiedenen Bestandteile des „Wie“ genutzt. Innerhalb dieses Bereichs wird zwischen den Analysepunkten *Zeit*, *Modus* und *Stimme* differenziert, welche jeweils weitere Unterpunkte bzw. Leitfragen beinhalten.

SCHÜWER hat sich bei seiner Erzähltheorie speziell dem Comic gewidmet und sich damit einem Bereich zugewandt, der in der Vergangenheit nur wenige ausführliche Untersuchungen erfahren hat. 2002 veröffentlichte er zunächst einen Aufsatz zur Thematik, 2008 folgte schließlich eine umfassende Ausarbeitung in Buchform. SCHÜWER unterteilt seine Arbeit nach folgenden Gesichtspunkten: *Bewegungsdarstellung*, *Raumdarstellung*, *Zeitdarstellung* sowie *Interaktion zwischen Sprache und Bild*.

³⁹ Vgl. Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage, München: C.H. Beck Verlag 2007, nachfolgend zitiert als: Martinez/Scheffel, 2007.

⁴⁰ Vgl. Schüwer, Martin: Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 185-216, nachfolgend zitiert als: Schüwer, 2002.

⁴¹ Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. 4. Auflage, Hamburg: Carlsen Verlag 2007, nachfolgend zitiert als: McCloud, 2007.

Die genauen Ergebnisse der Arbeiten von MARTINEZ/SCHEFFEL und SCHÜWERT sollen an dieser Stelle nicht erläutert werden. Im Materialteil dieser Arbeit (Kapitel 6) befindet sich eine Übersicht über die verschiedenen gebrauchten Begrifflichkeiten.⁴² Dort kann die Bedeutung der Begriffe bei Bedarf nachgelesen werden. Hierbei werden die Ausführungen zu MARTINEZ/SCHEFFEL als bekannt vorausgesetzt und deshalb bewusst knapp gehalten. Auf die Ausarbeitungen SCHÜWERTS wird etwas ausführlicher eingegangen.

An dieser Stelle ist noch anzumerken, dass gewisse Aspekte der Erzähltheorie nach MARTINEZ/SCHEFFEL aus Comics weniger eindeutig herauszufiltern sind als aus Erzähltexten. Dies ist insbesondere dadurch zu begründen, dass der verbale Erzähler im Comic in der Regel eine kleinere Rolle einnimmt. Die Bilder übernehmen daneben einen großen Part des Erzählens. Folglich ist eine Übertragung der Erzähltextanalyse-Kriterien nicht immer eins zu eins auf die bildliche Erzählung möglich. Dennoch versuche ich mich weitestgehend an einer Anwendung dieser Analysepunkte, da ich denke, dass SCHÜWERTS Kriterien durch die von MARTINEZ/SCHEFFEL gut ergänzt werden.

⁴² Die spezifischen Begriffe werden in Kapitel 4 durch Kursivstellung hervorgehoben.

Folgendes Analyseschema habe ich aus einer Verknüpfung der beiden Arbeiten gewonnen:

Zeitdarstellung⁴³	<ul style="list-style-type: none"> • Ordnung • Dauer/Rhythmisierung • Frequenz • Panelform • Tabularische Gesamtstruktur • Intratextuelle Palimpseste
Modus	<ul style="list-style-type: none"> • Distanz • Fokalisierung
Stimme	<ul style="list-style-type: none"> • Zeitpunkt des Erzählens • Ort des Erzählens • Stellung des Erzählers zum Geschehen • Subjekt und Adressat des Erzählens
Bewegungs- darstellung	<ul style="list-style-type: none"> • Bewegungslinien • Körperpositionen • Panelübergänge in der Sequenz
Raumdarstellung	<ul style="list-style-type: none"> • Erzeugung von Dreidimensionalität • Verhältnis zwischen Körpern und Raum • Raumdarstellung im Rahmen der Sequenz • Raumdarstellung im Rahmen des Gesamtlayouts
Interaktion von Sprache und Bild	<ul style="list-style-type: none"> • Schriftgestaltung • Einsatz von Sprech- und Denkblasen • Einsatz von Blockcommentaren • Insert-Texte • Onomatopoetika • Konventionalisierte ikonische Symbole und Indizes • Verzahnung von Sprache und Bildinhalt • Unterstützung der Bewegungs-, Raum- und Zeitdarstellung durch Sprache

⁴³ Bezüglich der Kategorie der Zeitdarstellung wurden die Ergebnisse von MARTINEZ/SCHIEFFEL und SCHÜWER miteinander kombiniert.

4. Analyse ausgewählter Beispiele

In diesem Kapitel sollen vier Werke deutscher Autoren beispielhaft analysiert werden. Passend zum zwanzigsten Jubiläum des Mauerfalls sind alle Bücher im Jahr 2009 erschienen. Ebenso gemeinsam ist ihnen, dass jedes Werk persönliche, auf wahren Begebenheiten beruhende Erinnerungen an die DDR bzw. den Mauerfall beinhaltet. Es werden jedoch sehr unterschiedliche Zugänge zur Thematik gewählt, sowohl in künstlerischer als auch in inhaltlicher Hinsicht.

Die Untersuchung möchte ich folgendermaßen aufbauen: Nach einer knappen Autorenvorstellung und Inhaltsangabe widme ich mich zunächst einer inhaltlichen Analyse und werde dazu insbesondere folgenden Leitfragen nachgehen:

1. Welche inhaltlichen Schwerpunkte werden gesetzt?
2. Wie werden die DDR und der Mauerfall in dem jeweiligen Comic thematisiert? Was kann der Rezipient über die DDR erfahren?
3. Welche Figuren tragen die Handlung? Wie werden sie dargestellt und eingesetzt?

Im Anschluss widme ich mich der erzähltheoretischen Analyse, die die im Analyseschema (vgl. Kapitel 3) aufgeführten Kriterien beinhaltet. Dabei ist zu beachten, dass ich nicht grundsätzlich alle Punkte ansprechen, sondern Schwerpunkte je nach Vorkommen und Bedeutung der verschiedenen Bestandteile setzen werde. Zum besseren Verständnis füge ich einige Bildbeispiele aus den jeweiligen Comics ein. Zuletzt erfolgt für jedes Buch eine zusammenfassende Auswertung der Ergebnisse.

4.1 Simon Schwartz: drüben!

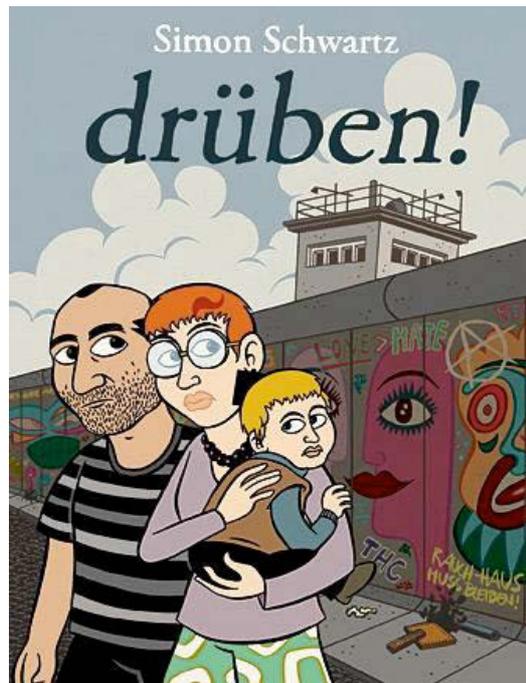


Abbildung 1: Titelseite „drüben!“, aus: Schwartz, Simon: drüben! Berlin: avant-verlag 2009, nachfolgend zitiert als: Schwartz, 2009.

4.1.1 Autorenavorstellung und Inhaltsangabe

Simon Schwartz wurde 1982 in Erfurt geboren, verbrachte jedoch einen Großteil seiner Kindheit in Westberlin. Von 2004 bis 2009 studierte er an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg, wo er mit „drüben!“ diplomierte. Aktuell arbeitet er als Illustrator für verschiedene Magazine, Zeitungen und Agenturen. SCHWARTZ ist beteiligt an den „Krickel-Krakel-Büchern“ sowie an der Comicanthologie „Aua! Aua! Heiß! Heiß!“.

Der Comic „drüben!“ ist 2009 beim Berliner avant-verlag erschienen und umfasst 112 Seiten. Er wurde 2010 mit dem Independent Comic Preis in der Kategorie „Herausragendes Szenario“ ausgezeichnet und für den deutschen Jugendliteraturpreis in der Kategorie „Sachbuch“ nominiert. Aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, beruhend auf autobiografischem Hintergrund, wird darin erzählt, wie und warum sich die aus Ostdeutschland stammenden Eltern des Erzählers im Jahr 1984

dazu entschließen, die DDR zu verlassen und welche Konsequenzen dies mit sich bringt.

Die Geschichte wird in einer anachronischen, komplexen Zeitstruktur erzählt.⁴⁴ Sie beinhaltet ausschnitthaft die Familienhintergründe und das Aufwachsen der Eltern in der DDR sowie deren Kennenlernen. Der Rezipient des Comics erfährt von verschiedenen negativen Erfahrungen und Erlebnissen der Eltern, die schließlich zu der schwerwiegenden Entscheidung führen, einen Ausreiseantrag zu stellen. Dies fällt insbesondere dem Vater schwer. Im Gegensatz zur Mutter, deren Eltern dem Westen offen gegenüber stehen, wächst er in einer "sozialistischen Musterfamilie"⁴⁵ auf. Er erlebt eine glückliche Kindheit, erfährt jedoch mit fortschreitendem Alter, welche Einschränkungen das Leben in der DDR mit sich bringen kann. So gerät er besonders bei seinem beruflichen Werdegang als Lehrkraft in Schule und Universität in moralische Konfliktsituationen, die er nicht mit seinem Gewissen in Einklang zu bringen weiß. Der offene Entschluss, die DDR verlassen zu wollen, bringt neben Überwachung und Schikanie durch den Staat, das Zerwürfnis mit den verständnislosen Eltern des Vaters mit sich. Diese erkennen „nicht, dass die Entscheidung [...] nicht gegen sie, sondern gegen das System gerichtet“⁴⁶ ist. Die Zeit bis zur Genehmigung des Antrags ist lang und einsam. In diesem Zeitraum wird der Sohn (der Erzähler) geboren. Nachdem die junge Familie endlich den Wechsel nach Westberlin geschafft hat, gestaltet sich auch der Neuanfang nicht einfach. Doch die Familie erhält Unterstützung von Freunden und baut sich ein neues Leben auf. Es gibt sogar ein Wiedersehen mit den Großeltern.

Bezüglich MOUNAJEDS Geschichtscomic-Kategorien kann „drüben!“ als Geschichts-Romancomic bezeichnet werden.

⁴⁴ Dieser Aspekt ist der erzähltheoretischen Analyse zuzuordnen, wird zum besseren Verständnis der Inhaltsangabe jedoch an dieser Stelle bereits aufgeführt. Vgl. dazu auch die Ausführungen bezüglich der *Zeitdarstellung (Ordnung)* in Kapitel 4.1.3.

⁴⁵ Schwartz, 2009, S. 15:1.

⁴⁶ Ebd., S. 77:4.

4.1.2 Inhaltliche Analyse

Grundsätzlich kann bei „drüben!“ zwischen zwei Handlungssträngen unterschieden werden. Zum einen werden die oben angedeuteten Erlebnisse der Eltern thematisiert, zum anderen werden innerhalb dieser die Kindheitseindrücke des Erzählers an mehreren Stellen hervorgehoben. Das heißt, der Erzähler (alias SCHWARTZ) schöpft hier sowohl aus Erinnerungen seiner (Groß-) Eltern, die er nur durch sie erfahren konnte, als auch aus seinen eigenen Erinnerungen. Letztere sind zwangsläufig bruchstückhaft, dafür aber sehr intensiv. Als besonders einprägsames Beispiel kann hier der Moment des Grenzübergangs vor dem Besuch der Großeltern in Ostdeutschland genannt werden.⁴⁷ Über acht Seiten verteilt sich die Darstellung dieser Situation, wobei fast vollständig auf verbale Sprache verzichtet wird. Dennoch wird hier sehr viel vermittelt, nicht nur zum Ablauf, insbesondere auch zur Gefühlslage, in der sich der Erzähler (hier als kleiner Junge) befindet (vgl. Abbildung 2). Auch andere Szenen sind derart umfassend ausgearbeitet, wie z.B. die Beunruhigung des Jungen, nachdem ihm im Kindergarten bewusst wird, dass er nur eines seiner Großelternpaare kennt.⁴⁸



⁴⁷ Vgl. Schwartz, 2009, S. 22-29.

⁴⁸ Vgl.ebd., S. 33-39.

Abbildung 2, aus: Schwartz, 2009, S. 25.

Der Rezipient kann aus „drüben!“ viel über das Leben in der DDR erfahren. Diese Informationen stehen jedoch nie für sich, sondern sind immer an die persönliche Familiengeschichte geknüpft. Nur in ein paar Einzelfällen werden gesondert Hinweise zum historischen Hintergrund gegeben, die sich von der Erzählung lösen, aber deren Verständnis dienen (vgl. Abbildung 3, die Hintergründe zum KSZE-Vertrag zeigt).



Abbildung 3, aus: Schwartz, 2009, S. 62:3, 62:4, 63:1.

Wie aus der Inhaltsangabe bereits ersichtlich wird, gibt der Comic Auskünfte darüber, wie kompliziert und mit welchen Konsequenzen sich der Ausreisewunsch aus der DDR nur erfüllen ließ. Die verschiedenen Schritte vom Wunsch bis zur eigentlichen Ausreise werden aufgezeigt. Außerdem schildert der Erzähler die schwierige Zeit nach dem Wechsel nach Westberlin und die dortigen Lebensumstände. Die Hauptthematik der Erzählung ist somit negativ behaftet. Was bei der gesamten Erzählung von „drüben!“ jedoch auffällt, ist, dass nicht nur die kritische Sicht auf das System gezeigt wird, sondern auch die Hoffnungen, die in die DDR gesetzt wurden, sowie die Aspekte des DDR-Alltags, die den Menschen gefielen und sie zufrieden machten. Dazu werden unterschiedliche Perspektiven eingenommen, und der Erzähler erklärt auch

Standpunkte, die zunächst weniger verständlich scheinen. An dieser Stelle muss insbesondere die Position der Großeltern väterlicherseits genannt werden. Der Großvater ist jüdischstämmig, und er hat durch die Nazidiktatur viele Familienmitglieder verloren. Für ihn und auch seine Frau stellt der neue Staat die Hoffnung auf eine bessere und friedliche Zukunft dar. SCHWARTZ vermittelt das nicht nur durch textliche Aussagen, sondern auch durch symbolträchtige Bilder (vgl. Abbildung 4, die das Symbol der aufgehenden Sonne für die Hoffnungen, die in den Staat gesteckt wurden, zeigt).



Abbildung 4, aus: Schwartz, 2009, S. 16:1.

Die Großeltern übertragen ihre Einstellung auf ihren Sohn, und dieser fühlt sich wohl im Umfeld seiner Kindheit (vgl. Abbildung 5 und 6).

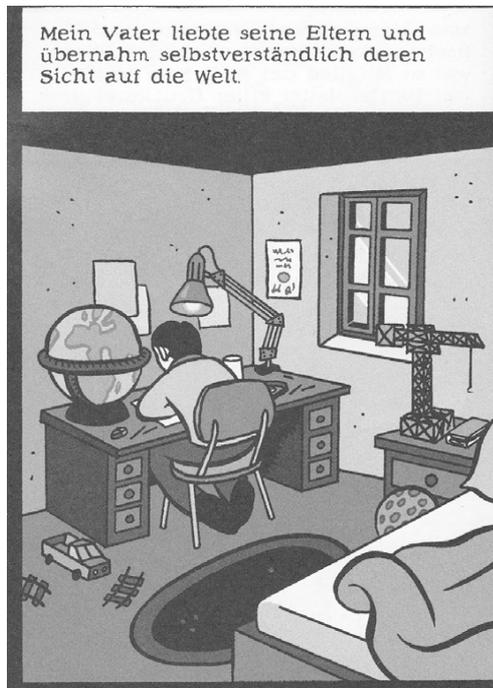


Abbildung 5 und 6, aus: Schwartz, 2009, S. 16:2 und 17:4.

Die Familie mütterlicherseits ist ideologisch offener orientiert. SCHWARTZ fügt Erläuterungen über deren Lebensumstände und -gewohnheiten direkt nach denen der väterlichen Seite ein, sodass ein direkter Vergleich der familiären Ausgangslagen angestellt wird (vgl. Abbildung 7).



Abbildung 7, aus: Schwartz, 2009, S. 19:1 und 19:2.

Als weitere Interessensgruppierungen werden Mitschüler und später vor allem die Studienkollegen der Eltern hinzugezogen. Innerhalb des studentischen Milieus entwickelt sich zunehmend eine kritische Denkweise gegenüber dem System (vgl. Abbildung 8).



Abbildung 8, aus: Schwartz, 2009, S. 44.

Demzufolge zeigt SCHWARTZ in seinem Werk ein rundes Bild der Meinungen und Denkprozesse verschiedener Figuren auf, von den begeisterten Anhängern der DDR über die eher Neutral-Eingestellten bis hin zu den Kritikern. Auf Anklage und Bewertung wird dabei weitestgehend verzichtet und stattdessen auf Einfühlung gesetzt.

Wie oben bereits bezüglich der Perspektiveneinnahme des Erzählers angedeutet, spielen Gefühlswelten und zwischenmenschliche Konflikte eine übergeordnete Rolle. Die Figuren müssen familiäre Widersprüche und Fragen des Vergleichs von Ost und West mit sich selber und auch untereinander ausmachen. SCHWARTZ lässt zur Vermittlung dessen vor allem die Mimik der Gesichter in Groß- und Detailaufnahmen sprechen. Sie zeigen Sorge, Angst, Verzweiflung, aber auch Freude und Erleichterung. Abbildung 9 beispielsweise vermittelt Teile des schwierigen Entscheidungsprozesses für oder gegen eine Ausreise zwischen den Eltern.



Abbildung 9, aus: Schwartz, 2009, S. 65:3 und 65:4.

Neben diesen inneren (Konflikt-)Prozessen, die das Leben in der DDR mit sich brachte, sowie der Thematik der Ausreise kommen jedoch auch zahlreiche weitere Aspekte der DDR in dem Comic zum Ausdruck. In sein Buch baut SCHWARTZ sachlich viele Details ein, die das DDR-Alltagsleben charakterisieren. Sehr häufig erscheinen Bilder der Stadt- und Landgestaltung, bei der typische Gebäude (z.B. der Plattenbau⁴⁹ oder der Erfurter Dom⁵⁰) gezeigt werden und oft die dominante Präsenz der Mauer in Berlin dargestellt wird (vgl. Abbildung 10)⁵¹. Ferner finden sich Eindrücke kultureller Art, wie zu Mode und Musik, zur Einrichtung der Wohnungen, zu Geschäften, Spielzeug und Freizeitbeschäftigungen (vgl. Abbildung 11). Auch Hinweise politischer Natur verteilen sich über den Comic, z.B. die Darstellung verschiedener Bräuche, (wie die der Ernst-Thälmann-Pioniere), staatlicher Festlichkeiten oder bekannter, einflussreicher Persönlichkeiten (vgl. Abbildung 8, oben links). Oft werden diese auch in direkten Vergleich zum Alltagsleben im Westen gesetzt. Abbildung 12 zeigt z.B. die Modekontraste zwischen Ost und West. Die Abbildungen 13 und 14 machen Unterschiede beim Einkaufen deutlich. Neben knappen Informationen über Blocktexte etc. wird der Großteil dieser Details rein durch die Bilder transportiert.



Abbildung 10, aus: Schwartz, 2009, S. 9:1.

⁴⁹ Vgl. Schwartz, 2009, S. 8:2 oder S. 32:1.

⁵⁰ Vgl. S. 13:1.

⁵¹ Vgl. außerdem ebd., S. 34:1, 34:3 und 34:4.



Abbildung 11, aus: Schwartz, 2009, S. 31:2.



Abbildung 12, aus: Schwartz, 2009, S. 19:3.



Abbildung 13, aus: Schwartz, 2009, S. 9:2.



Abbildung 14, aus: Schwartz, 2009, S. 31:3.

4.1.3 Erzähltheoretische Analyse

Zeitdarstellung:

Wie bereits in der Inhaltsangabe angesprochen, weist die Zeitdarstellung in „drüben!“ eine komplexe Struktur auf, insbesondere die *Ordnung* betreffend. Die Erzählung beginnt drei Jahre nachdem der Erzähler, als kleiner Junge, und seine Eltern die DDR verlassen haben. Nach einer Doppelseite erfolgt bereits eine *Analepse* in die weitere Vergangenheit in das Jahr 1984, in dem die Ausreise erfolgte. In Folge weiterer *Analepsen* wird das Kennenlernen der Eltern und noch weiter zurückliegend das Kennenlernen der Großeltern väterlicherseits geschildert. Von dieser Zeitebene aus begibt sich die Erzählung zeitlich wieder ein paar Jahre nach vorne, um im Wechsel vom Aufwachsen des Vaters und der Mutter zu erzählen. Im Anschluss kehrt der Comic nahezu in seine zeitliche Ausgangslage zurück: Der Erzähler ist ein kleines Kind und besucht die Eltern seiner Mutter in Ostdeutschland. Dieser komplexe Wechsel zwischen den verschiedenen Zeitebenen der Vergangenheit lässt sich für den weiteren Verlauf fortführen. Immer wieder springt die Handlung zwischen der Zeit in der DDR und der Zeit in Westberlin. Gleichwohl kann der Handlung nachvollziehbar gefolgt werden, denn die Zeitwechsel werden präzise miteinander verknüpft, so dass eine flüssige Rezeption ermöglicht wird. Sie lassen zudem eine abwechslungsreiche Zusammenstellung der verschiedenen Erinnerungspartikel zu, die in einer streng chronologischen Aneinanderreihung vermutlich an Anregung eingebüßt hätten.

Bezüglich des Verhältnisses zwischen *erzählter* und *Erzählzeit* (*Dauer/Rhythmisierung*) lässt sich als Besonderheit herausstellen, dass zwischendurch Bilder eingefügt werden, die wie Standbilder wirken. Auf ihnen wird also keine Handlung vorangetragen, sondern ein bestimmter Eindruck oder ein Bild von etwas bzw. jemandem vermittelt. Es handelt sich demnach um die sogenannte *Pause*. Hier wird erzählt, ohne dass *erzählte Zeit* vergeht. Somit entsteht der Anschein, dass etwas Wichti-

ges dargestellt wird, womit die Aufmerksamkeit auf das Bild gelenkt wird (vgl. Abbildung 15).



Abbildung 15, aus: Schwartz, 2009, S. 13:3.

Die *Pausen* bringen den Rezipienten in manchen Fällen auch dazu, eine längere Zeit bei einer Szene zu verweilen (*langsame, weite Rhythmisierung* bzw. *Zeitdehnung*), um dort vermittelte Emotionen intensiver wirken zu lassen. Abbildung 16 beispielsweise bringt die wachsende Distanz zwischen dem Vater und seinen Eltern, aufgrund unterschiedlicher Meinung über das System in der DDR, zum Ausdruck.

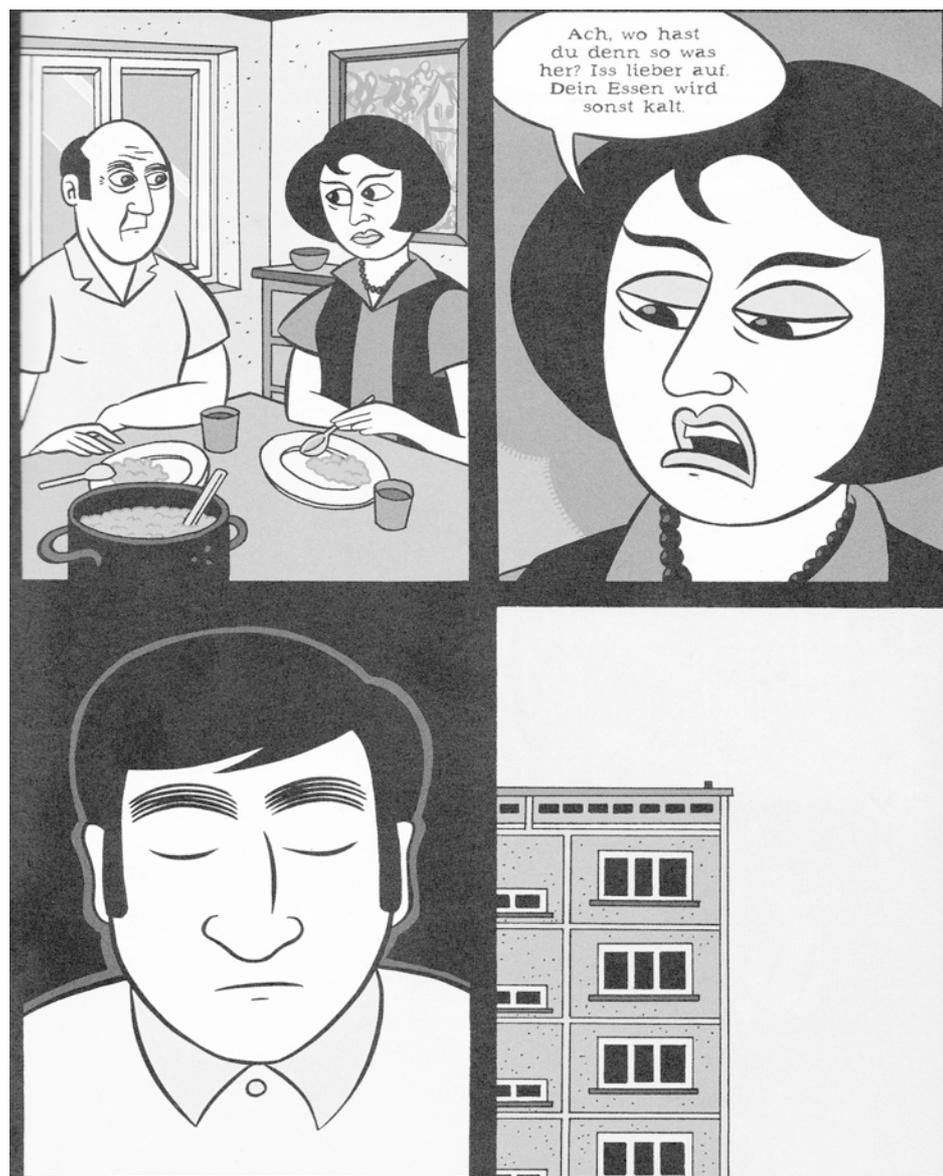


Abbildung 16, aus: Schwartz, 2009, S. 49.

Hinsichtlich der *Frequenz* lässt sich durchgängig eine *singulative* Erzählung feststellen mit üblichen *repetitiven* Bestandteilen, wie z.B.: „Regelmäßig besuchte sie ihr gleichaltriger Westcousin und erzählte von seinem Leben“.⁵²

Beim Seitenlayout handelt es sich dominant um eine *konventionelle Gestaltung*, da die Panelform überwiegend gleich bleibt: Eine Seite unterteilt sich in der Regel in vier gleichgroße Panels (vgl. Abbildung 16). Dadurch gerät das Layout in den Hintergrund und lässt die Aufmerksamkeit bei den Bildern an sich.

⁵² Schwartz, 2009, S. 19:3.

Modus und Stimme:

Bei der Erzählung von Worten, also den *Sprechblasen*, handelt es sich um Erzählen im *dramatischen Modus*. Die *Blocktexte* stellen *extradiegetisches* Erzählen aus *späterer Sicht* dar. Da sich bei ihnen der Erzähler äußert, kann hier von einem *dramatischen Modus* nur eingeschränkt die Rede sein. Dennoch kommen die *Blockkommentare* diesem schon sehr nahe, da die Texte hier sehr knapp sind und sich auf nötige Zusatzinformationen beschränken, um weitgehend wertungsfrei Zusammenhänge herzustellen. Das Prinzip der eher *dramatisch* gestalteten *Blocktexte* ist nicht eine Besonderheit der Erzählweise von „drüben!“, sondern kann auf die meisten Comics übertragen werden.

Der Erzähler berichtet in den Blockkommentaren aus einer *homodiegetischen Ich-Perspektive*, aus der des Sohnes. Die Besonderheit dabei ist jedoch, dass er an vielen der Ereignisse nicht teilgenommen hat und diese nur aus ihm Erzähltem wiedergibt. Bei der bildnerischen Umsetzung scheint er jedoch, wie oben bereits beschrieben, in andere Perspektiven als die seine zu schlüpfen. So wird beim Rezipienten öfter der Eindruck erzeugt, an den inneren Gefühlswelten der Figuren direkt teilzuhaben. Dies wird etwa durch Großaufnahmen von Gesichtern erreicht. Abbildung 17 beispielsweise vermittelt die Bedrückung des Vaters, die er aufgrund des bewussten Ausschlusses durch seine Mitschüler erfährt.



Abbildung 17, aus: Schwartz, 2009, S. 21:1.

Als Beispiel für die flexible Perspektiveneinnahme kann hier auch der innere Konflikt des Vaters angebracht werden, der verdeutlicht wird, indem alle ihn beeinflussenden Rollen und Charakterbestandteile auf einer Doppelseite parallel zu Wort kommen und sich untereinander zu rechtfertigen versuchen. Diese reichen vom Pionier und Mustersohn über den Studenten bis zum Familienvater (vgl. Abbildung 18⁵³).



Abbildung 18, aus: Schwartz, 2009, S. 67f.

⁵³ Hier benutzt SCHWARTZ bezüglich der Raumdarstellung die Methode der *relativen Größe im Blickfeld*.

Bewegungsdarstellung:

Eine ausgefallene Bewegungsdarstellung ist nicht charakteristisch für „drüben!“. Action spielt keine Rolle, sondern die verschiedenen Gefühlslagen stehen im Vordergrund. Meist wird Bewegung durch bestimmte *Körperpositionen* ausgedrückt. Auf Abbildung 19⁵⁴ wird das Gehen beispielsweise nur durch die gebogenen Beine und die nach vorne gebeugten Oberkörper zum Ausdruck gebracht.



Abbildung 19, aus: Schwartz, 2009, S. 76:1.

An eher wenigen Stellen kommen dezente *Bewegungslinien* zum Einsatz. Dies ist der Fall, wenn es sich um eine Situation handelt, in der die Bewegung sehr plötzlich und intensiv in Erscheinung tritt. Auf Abbildung 20 z.B. erfährt der Vater von einem Überfall auf seine Frau und beeilt sich, zu ihr zu kommen. Abbildung 21 zeigt den erleichterten Jungen, der nach der Grenzüberquerung seine Großmutter in der Menschenmenge entdeckt und zu ihr rennt.

⁵⁴ Hier benutzt SCHWARTZ bezüglich der Raumdarstellung die Methode der *Farbperspektive*.

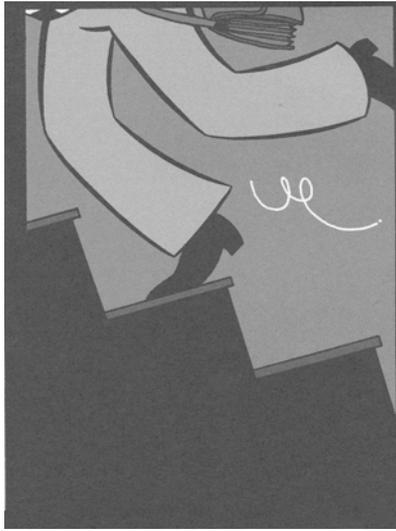


Abbildung 20, aus: Schwartz, 2009, S. 57:1.



Abbildung 21, aus: Schwartz, 2009, S. 29:2.

Bezüglich des *Panelübergangs* dominiert eindeutig der *Action-to-Action-Übergang*, wobei manche Szenen sehr kleinschrittig ausgearbeitet sind und somit dem *Moment-to-Moment-Übergang* näherkommen, z.B. in der Szene der Grenzüberquerung, auf die oben bereits eingegangen wurde.⁵⁵

Raumdarstellung:

SCHWARTZ arbeitet mit unterschiedlichen Methoden, um den Raum darzustellen. Es gibt Bilder, bei denen er die *Einfluchtpunkt-Perspektive* nutzt und so wie in Abbildung 22 für einen eingengten Betrachterblick aus der *Vogelperspektive* sorgt. Alle Linien des Bildes treffen sich sozusagen in einem Punkt, und zwar an der Stelle, an der sich der kleine Junge befindet. Somit wird die Bedrängung, die er durch den kleinen Raum empfindet, mitfühlbar zum Ausdruck gebracht.

⁵⁵ Vgl. Schwartz, 2009, S. 22-29.



Abbildung 22, aus: Schwartz, 2009, S. 26:1.

Ein anderes Beispiel ist die Abbildung 23, bei der der Betrachterblick auf einen in der Schule ausgefragten Jungen gelenkt und dem gesamten Umfeld des Schulflurs ebenfalls eine beengende Atmosphäre auferlegt wird (*Systemraum*).



Abbildung 23, aus: Schwartz, 2009, S. 52:1.

Völlig gegensätzlich wirken Bilder wie in der Abbildung 24, denn bei diesem *Aggregatraum* kann der Blick frei durch die Natur schweifen. Dies erscheint im Zusammenhang passend, da hier in Form von Gesprächen mit Freunden zum ersten Mal Überlegungen konkret werden, einen Ausreisantrag zu stellen. Dieser versinnbildlicht einen potenziellen Weg in die Freiheit. Außerdem befinden sich die Figuren nun in der Natur und entgehen somit der Überwachung durch den Staat, um die brisanten Gespräche sorglos führen zu können.



Abbildung 24, aus: Schwartz, 2009, S. 63:3.

Sehr oft kommen *Point-of-View*-Raumdarstellungen zum Einsatz. Beispiele sind die Abbildung 2, die teilweise die genaue Sicht des Jungen zeigt, die Abbildung 25 aus der Sicht der Mutter oder die Abbildung 26 aus der Sicht des Vaters nach dem Gespräch, das zum Zerwürfnis mit seinen Eltern führt. Durch diese Perspektiveneinnahme wird die Einführung in die Charaktere erleichtert.



Abbildung 25, aus: Schwartz, 2009, S. 36:3.

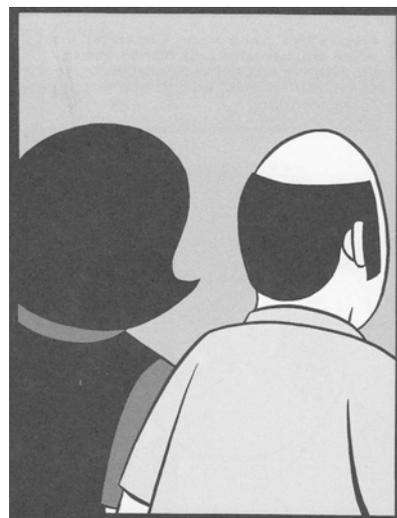


Abbildung 26, aus: Schwartz, 2009, S. 78:2.

Grundsätzlich wird im Zusammenhang mit der *Point-of-View*-Darstellung oder unabhängig davon auch oftmals die *Vogel- oder Froschperspektive* zum Einsatz gebracht, z.B. bei Abbildung 27, bei der durch die Sicht von oben das Gefühl von Rat- und Hilflosigkeit des stehen gelassenen Vaters ausgedrückt wird.



Abbildung 27, aus: Schwartz, 2009, S. 72:1.

Neben der *Point-of-View*-Darstellung wird von SCHWARTZ ebenso die für die Einfühlung förderliche *halbsubjektive Perspektive* genutzt.

Zwischendurch arbeitet SCHWARTZ mit dem Mittel der Panelumrandung, um ausgefallene Raumdarstellungen zu erzeugen. In Abbildung 28 werden die Mitschüler des Vaters als indirekte Bildbegrenzung genutzt, wodurch der Vater bildlich von den Anderen entfernt und somit seine Ausgrenzung symbolisiert wird. Auf Abbildung 29 wird durch die Halbkreisform im oberen Panelbereich der Eindruck erzeugt, als schaue man durch ein Schlüsseloch. Damit werden die in der DDR herrschenden Überwachungsstrukturen zum Ausdruck gebracht, welchen die jungen Eltern ausgesetzt sind. Abbildung 30 schließlich zeigt eine Schreck- und Paniksituation, der durch die explosionsförmige Umrandung die nötige Dramaturgie auferlegt wird.



Abbildung 28, aus: Schwartz, 2009, S. 21:2.



Abbildung 29, aus: Schwartz, 2009, S. 95:3.



Abbildung 30, aus Schwartz, 2009, S. 94:3.

Interaktion von Sprache und Bild:

Grundsätzlich muss an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, dass „drüben!“ an vielen Stellen ohne textliche Sprache auskommt und allein die Bilder sprechen lässt. Dennoch lassen sich ein paar Besonderheiten zum Spracheinsatz herausstellen. Die ausgewählte Schrift erinnert an die einer Schreibmaschine. Dies passt dazu, dass es sich vergleichsweise um die Dokumentation historisch wirklich geschehener Ereignisse handelt und erlegt dem Ganzen eine gewisse Seriosität auf. Außerdem lässt sich hier eine Verbindung zu den Massen von (Schreibmaschinen-) Dokumenten ziehen, die in der DDR insbesondere zu Überwachungs- und Kontrollzwecken produziert wurden.

Wie aus der vorhergehenden Analyse bereits hervorgegangen, finden sich sowohl *Sprechblasen* als auch *Blockkommentare*. Diese ergänzen sich sinnvoll mit den Bildern, d.h. sie geben nicht das gleiche wieder, sondern führen zu neuen, informativen Bestandteilen. Sie ersetzen teilweise auch Gedankenblasen, indem sie das innere Bewusstsein der Personen erläutern (vgl. Abbildung 31). Auch die zeitliche Einordnung wird durch sie vorgenommen (vgl. Abbildung 32). *Gedankenblasen* hingegen tauchen bis auf seltene Ausnahmen nicht auf.



Abbildung 31, aus: Schwartz, 2009, S. 23:3.



Abbildung 32, aus: Schwartz, 2009, S. 82:1.

Die optische Gestaltung der Schrift und der *Sprechblasen* ist zumeist schlicht. An wenigen Stellen wird die Schrift entweder fett gedruckt oder die Panelform gezackt, um der verbalen Äußerung den nötigen Ausdruck zu verleihen. In den Abbildungen 33 und 34 z.B. wird panisch geschrien oder empört gebrüllt.



Abbildung 33, aus: Schwartz, 2009, S. 94:4.



Abbildung 34, aus: Schwartz, 2009, S. 99:4.

Onomatopoetika finden sich nur selten und auch nur an den Stellen, an denen das Geräusch maßgeblich zur Situation gehört und wichtig für den Gesamteindruck ist. Abbildung 35 zeigt z.B. das laute Klopfen an der Tür durch die Kriminalpolizei, die den Vater schließlich mit auf das Revier nimmt. Das Klopfen verdeutlicht, wie ein Alarmsignal, die Bedrohung, die der Staat für die Menschen ausstrahlt.

Ebenso werden *konventionalisierte ikonische Elemente* nur gering eingesetzt, so wie z.B. Schweißtropfen als Zeichen der Aufregung (vgl. Abbildung 36). Auch die undurchsichtige Brille kann hier eingeordnet werden, die die sie tragende Person als unnahbar und emotionslos erscheinen lässt (vgl. Abbildung 37). Diese Brillenform taucht auch bei einem Grenzbeamten auf, vor allem kann sie als typisches Merkmal Erich Honeckers eingeordnet werden (vgl. Abbildung 38).

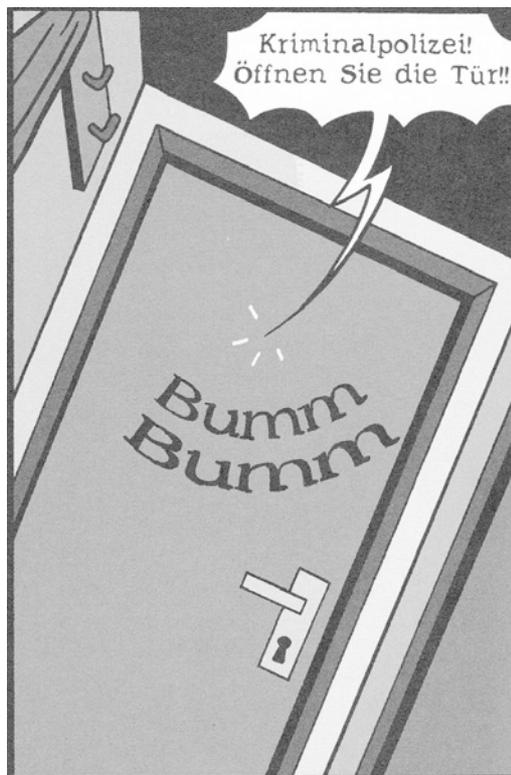


Abbildung 35, aus: Schwartz, 2009, S. 88:4.



Abbildung 36, aus: Schwartz, 2009, S. 44:3.



Abbildung 37, aus: Schwartz, 2009, S. 71:3.



Abbildung 38, aus: Schwartz, 2009, S. 54:2.

4.1.4 Auswertung

Mit „drüben!“ brachte SCHWARTZ ein autobiografisches Buch über einen Teil der Familiengeschichte hervor. Das heißt, der Ich-Erzähler kann mit SCHWARTZ gleichgesetzt werden. Die Inhalte rekonstruieren sich aus einer Mischung aus eigenen Erinnerungen und denen der Angehörigen. Durch die Bilder in Schwarz-weiß-grau-Tönen, den klaren Zeichenstil, den regelmäßigen Seitenaufbau und den unspektakulären Ton des Erzählens wirkt der Comic auf den ersten Blick eher unscheinbar. Wie die vorhergehende Analyse jedoch gezeigt hat, verbergen sich in „drüben!“ viele Besonderheiten.

Auf inhaltlicher Ebene schafft es SCHWARTZ zunächst zahlreiche Aspekte zum Leben in der DDR, ob positiv, neutral oder negativ, dezent und meist mittels Bildsprache einfließen zu lassen, sodass der Rezipient viele Erkenntnisse und Eindrücke diesbezüglich für sich mitnehmen kann. Diese Aspekte sind jedoch nie losgelöst, sondern stehen immer im Zusammenhang mit der Familiengeschichte. Die verschiedenen Empfindungen der Figuren und die zwischenmenschlichen Konflikte innerhalb der Familie stellen den Schwerpunkt der Geschichte dar.

Dass es sich um SCHWARTZ' echte Vergangenheit handelt, wird vor allem deutlich an den Stellen, an denen er sich der Darstellung eigener Erinnerungen widmet. Hier lässt er sich besonders viel Zeit und füllt dabei ganze Seiten ohne die Hinzufügung von Worten. Gerade diese stillen Seiten erweisen sich als ausdrucksstark und voller Tiefgang. Insbesondere bildnerisch werden, neben der Perspektive des verbalen Erzählers (alias SCHWARTZ), gefühlt aber auch andere Rollen eingenommen. Durch verschiedene Mittel, wie kleinschrittige *Moment-to-Moment*-Bildübergänge, Standbilder, symbolträchtige Hintergründe oder Detailansichten von Gesichtern, macht es SCHWARTZ möglich, sich in die verschiedenen Figuren einzufühlen und deren Standpunkte zu verstehen. Dies wird auch durch die geschickt eingesetzten Varianten der Raumdarstellung unterstützt, wie z.B. durch die *Point-of-View*-, *Einfluchtpunkt*- oder *Vogel*- bzw. *Froschperspektive*. Ferner wird dem Rezipient die Überwachungsbedrohung, die in der DDR herrschte, nahe gebracht, z.B. durch eine Sicht wie durch ein Schlüsselloch. Die komplexe Zeitstruktur mit einem Wechsel zwischen verschiedenen Zeitebenen sorgt zusätzlich für Abwechslung und Anregung, wobei SCHWARTZ ein gutes Gespür dafür offenbart, mit einfachen, wertfreien Worten die nötigen Zusammenhänge zu erklären.

Insgesamt betrachtet gelingt es SCHWARTZ, durch ein Zusammenspiel von raffinierten, aber gleichzeitig unaufdringlichen (bildnerischen) Mitteln, eine auf Gefühlswelten beruhende Geschichte zu erzählen, die emotional fesselt und viele Bestandteile eines Lebens in der DDR zu vermitteln vermag.

4.2 claire Lenkova: Grenzgebiete. Eine Kindheit zwischen Ost und West.

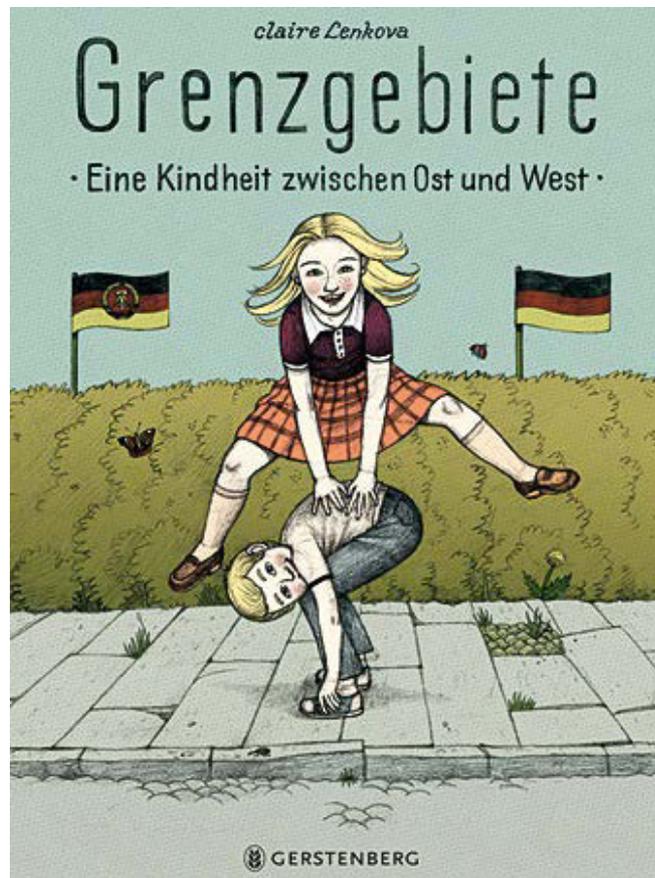


Abbildung 39: Titelseite „Grenzgebiete“, aus: Lenkova, claire: Grenzgebiete. Eine Kindheit zwischen Ost und West. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2009, nachfolgend zitiert als: Lenkova, 2009.

4.2.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe

CLAIRE LENKOVA wurde in Zwickau geboren und kam 1986 mit ihren Eltern und ihrem Bruder nach Westdeutschland. Sie studierte wie SCHWARTZ an der HAW Hamburg. Heute lebt und arbeitet sie in Hamburg. Ihr aktuelles Schaffensfeld umfasst Tätigkeiten als Comiczeichnerin, Künstlerin, Grafikdesignerin und Illustratorin.

LENKOVAS Werk „Grenzgebiete. Eine Kindheit zwischen Ost und West“ ist 2009 beim Gerstenberg Verlag aus Hildesheim erschienen und umfasst 48 Seiten. Beruhend auf autobiografischen Wurzeln, lässt

LENKOVA ein Mädchen namens Jana für ihren Bruder Lutz, bei einem Ausflug ins ehemalige Grenzgebiet, die Geschichte ihrer Familie rekapitulieren. Aus der Ich-Perspektive erzählt Jana, wie die Familie zunächst in der DDR lebt, schließlich einen Ausreiseantrag stellt und in die BRD wechselt. Auf inhaltlicher Ebene lassen sich demnach einige Parallelen zu „drüben!“ feststellen.

Der Comic beginnt damit, dass Jana und ihr Bruder ihren „Lieblingsplatz“⁵⁶ auf einem Berg namens „Generalsblick“ aufsuchen, wo sie bereits viel Zeit zusammen verbracht haben. Angeregt durch die geschichtsrreiche Umgebung, mit Aussicht auf den ehemaligen Grenzstreifen, beginnt Jana ihrem Bruder von der Familiengeschichte in der DDR zu erzählen. Bei ihrer Schilderung startet sie bereits bei den Großeltern mütterlicherseits, die schon bei den Anfängen der DDR zugegen sind. Die Erzählung setzt sich über den Mauerbau, die Flucht des Großvaters sowie die neue Heirat der Großmutter bis hin zum Kennenlernen der Eltern und deren Umzug nach Zwickau fort. Jana ist bereits geboren, als der Vater aufgrund einer Wehrdienstverweigerung für eine Zeit ins Gefängnis muss. Nach seiner Entlassung bekommt die Familie Zuwachs durch Lutz. Es werden viele kleine Geschichten über das Aufwachsen und das Leben in der DDR erzählt, bis die Eltern sich eines Tages zur Ausreise entschließen. Nach der Genehmigung des Antrags kommt die Familie zunächst in den Auffanglagern in Gießen und Franken unter, bis sie schließlich eine eigene Wohnung in Bayern, direkt an der Grenze zur DDR, bezieht. Nicht lange danach wird die Mauer geöffnet, und Deutschland ist wieder vereint.

LENKOVA fügt dieser Erzählung historische Hintergrundinformationen hinzu, die auf den Seitenenden in abgetrennten Kästen abgedruckt sind. Insbesondere aus diesem Grund stellt das Werk bezüglich MOUNAJEDS Kategorien eine Mischung aus Geschichts-Romancomic und Geschichts-Sachcomic dar.

⁵⁶ Lenkova, 2009, S. 3.

4.2.2 Inhaltliche Analyse

Dem Rezipienten wird zum einen die Situation präsentiert, in der die Geschwister auf den Berg „Generalsblick“ klettern, der symbolträchtig genau zwischen Bayern und Thüringen liegt, und dort die Familiengeschichte Revue passieren lassen. Zum anderen werden die Inhalte der von Jana erzählten Familiengeschichte ausgearbeitet.⁵⁷ Wie bereits aus der Inhaltsangabe ersichtlich, nehmen als Figuren die Großeltern, die Eltern und die Kinder Jana und Lutz selber teil. Daneben tauchen auch Freunde und Bekannte der Familie auf. Aber es werden oftmals auch nicht identifizierte Figuren eingebracht, wie die in Abbildung 40 gezeigten Frauen, die auf dem Markt diskutieren. Somit beinhaltet die Geschichte nicht nur die persönlichen Erfahrungen von Janas Familie, sondern auch allgemeine Erfahrungen und Schicksale.



Abbildung 40, aus: Lenkova, 2009, S. 9:1.

Verknüpft aus diesen Bestandteilen setzt sich für den Rezipienten ein Bild über die DDR zusammen. Vergleichbar zu „drüben!“ wird hier nicht allein die problematische Seite der DDR aufgezeigt, sondern ebenso vermittelt, dass man dort auch zufrieden sein konnte (vgl. Abbildung 41).

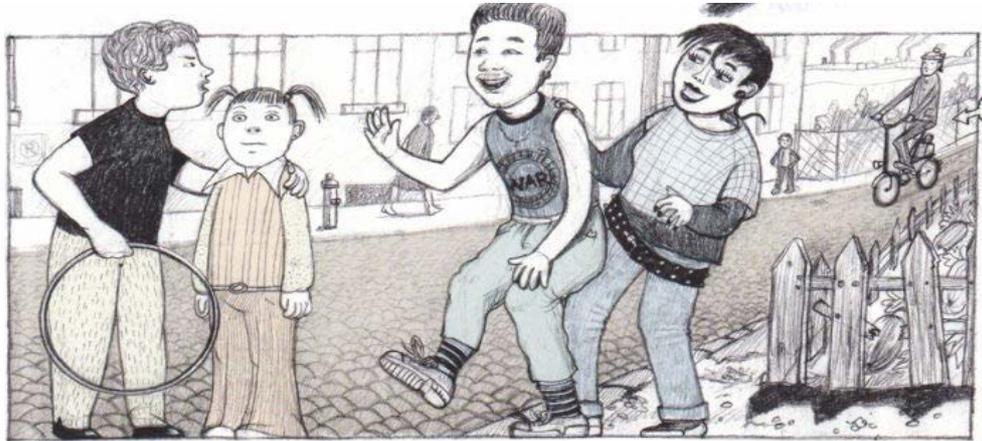
⁵⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen bezüglich der *Erzählebenen* in Kapitel 4.2.3.



Abbildung 41, aus: Lenkova, 2009, S. 23.

Allerdings beruhen diese positiven Aussagen auf den (unwissenden) Empfindungen eines Kindes und sind auf den kindlichen Alltag bezogen. Wie auch das Beispiel der Abbildung 41 zeigt, wird die Aussage „...fand ich unser Leben schön“ im gleichen Satz durch den vorhergehenden Satzteil „Auch wenn nicht alle glaubten, dass die DDR die BRD nicht einholt, sondern gleich überholt...“ in eine negative Richtung abgeschwächt. Insgesamt dominiert eindeutig die Darstellung der negativen Erfahrungen. Dabei werden Schattenseiten aufgedeckt, die von kleineren Einschränkungen, wie das Tragen altmodischer Kleidung (vgl.

Abbildung 42), bis zum Extremen reichen, wie die Trennung von Familien oder die Freiheitsberaubung und die damit verbundene Lebensgefahr im Falle eines Fluchtversuchs (vgl. Abbildung 43).



Wir besaßen keinen Trabi, aber ein altes Klapprad, das einmal überfahren wurde. Es funktionierte immer noch. Weil die Kleidung weitergegeben wurde, war ich oft hoffnungslos altmodisch angezogen.

Abbildung 42, aus: Lenkova, 2009, S. 18:3.



Es wurde lebensgefährlich, die Grenze zu überqueren.

Abbildung 43, aus: Lenkova, 2009, S. 11:1 und 11:2.

Auch die BRD wird in ihrer Darstellung nicht geschont. Die erste Zeit dort wird nicht einfach für die Familie, die oft Ausgrenzung und Spott erfahren muss (vgl. Abbildung 44).



Abbildung 44, aus: Lenkova, 2009, S. 37:3.

Im Ganzen kann festgestellt werden, dass das Buch „Grenzgebiete“ innerhalb seiner 48 Seiten außerordentlich viele Aspekte zum Leben in der DDR zur Sprache bringt. Da werden neben politischen und gesetzlichen Umständen, die das sozialistische System mit sich brachte, auch Umstände des Alltagslebens, wie z.B. das Wohnen, die Lebensmittel- und Gesundheitsversorgung, die Arbeitsverhältnisse, die materielle Ausstattung sowie die Freizeit- und Kinderbeschäftigungen, thematisiert. Dies geschieht entweder auf direktem Weg durch Erzählerkommentare und deren Untermalung durch Bilder sowie gesprochene Worte. Im anderen Fall lassen sich zahlreiche weitere Hinweise und Andeutungen allein aus den Bildern herausfiltern. Zusätzlich finden sich auf den meisten Seiten die oben angesprochenen Infokästen (vgl. Abbildung 45). Ferner werden von LENKOVA viele Fachbegriffe eingebaut. So kann im Gegensatz zu „drüben!“, bei dem die Familiengeschichte die Hintergrundinformationen bestimmt, über „Grenzgebiete“ geurteilt werden, dass hier die Informationsebene die Geschichte leitet. Diese Faktoren geben dem Buch den Charakter eines Sachbuchs, wodurch das Eingehen auf die persönliche Geschichte, die dem Ganzen eigentlich zu Grunde liegt, verringert wird.



Abbildung 45, aus: Lenkova, 2009, S. 19.

Es stellt sich als schwierig heraus, festzulegen, wie viel Wertung LENKOVA in ihr Werk aufnimmt. Zum einen thematisiert sie zahlreiche negative Aspekte, zum anderen nutzt sie zur Darstellung dieser aber einen scheinbar harmlosen, unspektakulären Ton, der einen Eindruck von Neutralität erweckt. Ein Beispiel hierfür ist die Äußerung: „Vati wollte kein Soldat werden, deshalb musste er ins Gefängnis“⁵⁸ (vgl. Abbildung 45). Da es sich um Janas eigenen Vater handelt, wäre hier eine

⁵⁸ Lenkova, 2009, S. 19.

emotionalere Ausdrucksweise nicht ungewöhnlich gewesen. LENKOVA scheint demnach darum bemüht zu sein, sich auf einer möglichst sachlichen Ebene zu bewegen.

4.2.3 Erzähltheoretische Analyse

Zeitdarstellung

Zur Zeitdarstellung bezüglich der *Ordnung* lässt sich Folgendes feststellen. Die Erzählung beginnt zu einem gegenwärtigen Zeitpunkt: „Mein Bruder und ich haben einen Lieblingsplatz auf einem Berg zwischen Bayern und Thüringen. Das ist der Generalsblick.“⁵⁹ Aus der Gegenwart wird eine *Analepse* vorgenommen: „Er liegt im alten Grenzgebiet zwischen West- und Ostdeutschland. Als wir kleiner waren, waren wir hier oft auf Abenteuersuche.“⁶⁰ Aus diesem Bericht über eine Regelmäßigkeit (*iterativ* bezüglich der *Frequenz*), gerät die Erzählung in eine konkrete Situation, in der die Geschwister den Berg besuchen. Dort beginnt die Schwester ihre Erzählung beim Ende des Zweiten Weltkrieges und der späteren Gründung der beiden deutschen Staaten, womit eine weitere *Analepse* erfolgt ist. Die folgende Erzählung Janas ist chronologisch aufgebaut, wobei teilweise längere Zeitabschnitte übersprungen werden, was *Erzählerkommentare* deutlich machen (vgl. Abbildung 46).



Abbildung 46, aus: Lenkova, 2009, S. 12:2.

⁵⁹ Lenkova, 2009, S. 3.

⁶⁰ Ebd., S. 3.

Zwischendurch wird immer wieder zu der Erzählsituation zwischen den Geschwistern auf dem Berg zurückgekehrt.

Das Verhältnis zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* wechselt im Laufe des Buchs. Oft kann von einer *Zeitraffung* (sehr schnelle, enge *Rhythmisierung*) gesprochen werden, wenn innerhalb weniger Panels Zeiträume mehrerer Jahre vergehen. Abbildung 47 beispielsweise zeigt, wie innerhalb von drei Panels Janas Großmutter verlassen wird, neu heiratet und ein weiteres Kind bekommt.



Abbildung 47, aus: Lenkova, 2009, S. 14:1, 14:2 und 14:3

Nur wenige Bestandteile der Erzählung werden ausführlicher dargestellt (*langsamere, weitere Rhythmisierung*), z.B. die Szene, in der Janas Vater aus dem Gefängnis zurückkehrt (vgl. Abbildung 48)



Abbildung 48, aus: Lenkova, 2009, S. 21:1, 21:2 und 21:3.

Für die Darstellung der Erzählsituation auf dem Berg nimmt sich LENKOVA etwas mehr Zeit. Eine *Zeitdehnung* ist jedoch nirgendwo in „Grenzgebiete“ auszumachen. Dies passt zur oben erläuterten Eigenschaft des Comics, dass *extrem viele* DDR-Aspekte angesprochen werden und lässt konsequenterweise wenig Zeit für die ausführlichere Auseinandersetzung mit einzelnen Szenen. Fraglich ist, ob der Comic durch das an Quantität orientierte Vorgehen an Aussagekraft gewinnt oder ob lieber ein paar Gesichtspunkte hätten weggelassen werden sollen, um andere intensiver auszuarbeiten.

Bezüglich des Verhältnisses zwischen *Sequenz* und *Gesamtlayout* weist „Grenzgebiete“ einige Besonderheiten auf. Auf vielen Seiten sind Zeichnungen nicht von Panellinien umrandet, sondern breiten sich frei über die Seiten aus und gehen teilweise auch ineinander über. Hierbei dominiert das *Gesamtlayout* des Öfteren die *Sequenz*. Als Beispiel soll die Abbildung 49 dienen. Im oberen Seitenbereich finden sich *Sequenzen* in Panelform. Doch es dominiert die Darstellung der Autoschlange, die von DDR-Ausreisenden nach dem Mauerfall gebildet wird. Diese breitet sich über die gesamte Doppelseite aus. Somit entsteht die von Schüwer erläuterte *doppelte Zeitstruktur*⁶¹: Die oben angesiedelten Sequenzen erzählen chronologische Ereignisse aus Janas Leben, die Autoschlange jedoch verdeutlicht etwas Übergreifendes, das parallel stattfindet und zahlreiche Menschen in der DDR und BRD betrifft.

⁶¹ Vgl. Ergänzungsmaterial (Kapitel 6).



Abbildung 49, aus: Lenkova, 2009, S. 42 und 43.

Modus und Stimme

Bezüglich der Analysekriterien *Modus* und *Stimme* können erneut viele Parallelen zu „drüben!“ gezogen werden. Die *Erzählung von Worten* (*Sprechblasen*) ist *dramatisch*. Die Erzählerkommentare daneben sind *narrativ*, bei einer Annäherung an den *dramatischen Modus*, aufgrund der Knappheit und oft scheinbaren Neutralität.

Beachtenswert bei „Grenzgebiete“ sind Überlegungen zum *Ort des Erzählens*, also zu den *Erzählebenen*. Wie bereits aus der Inhaltsangabe ersichtlich, liegen zwei *Erzählebenen* vor. Zum einen die *extradiegetische* Ebene der Erzählsituation, demnach die Begebenheiten, die sich auf dem Berg „Generalsblick“ abspielen. Zum anderen die *intradiegetische* Ebene der Ausführungen Janas gegenüber ihrem Bruder (*erzähltes Erzählen*). Diese beiden Ebenen vermischen sich während der ge-

samten Erzählung immer wieder, so tauchen Jana und ihr Bruder mehrmals inmitten der früheren Erlebnisse auf. Entweder werden sie mitsamt Umgebung auf dem Berg in die Erzählung eingefügt oder lediglich ihre Körper (vgl. Abbildung 50).

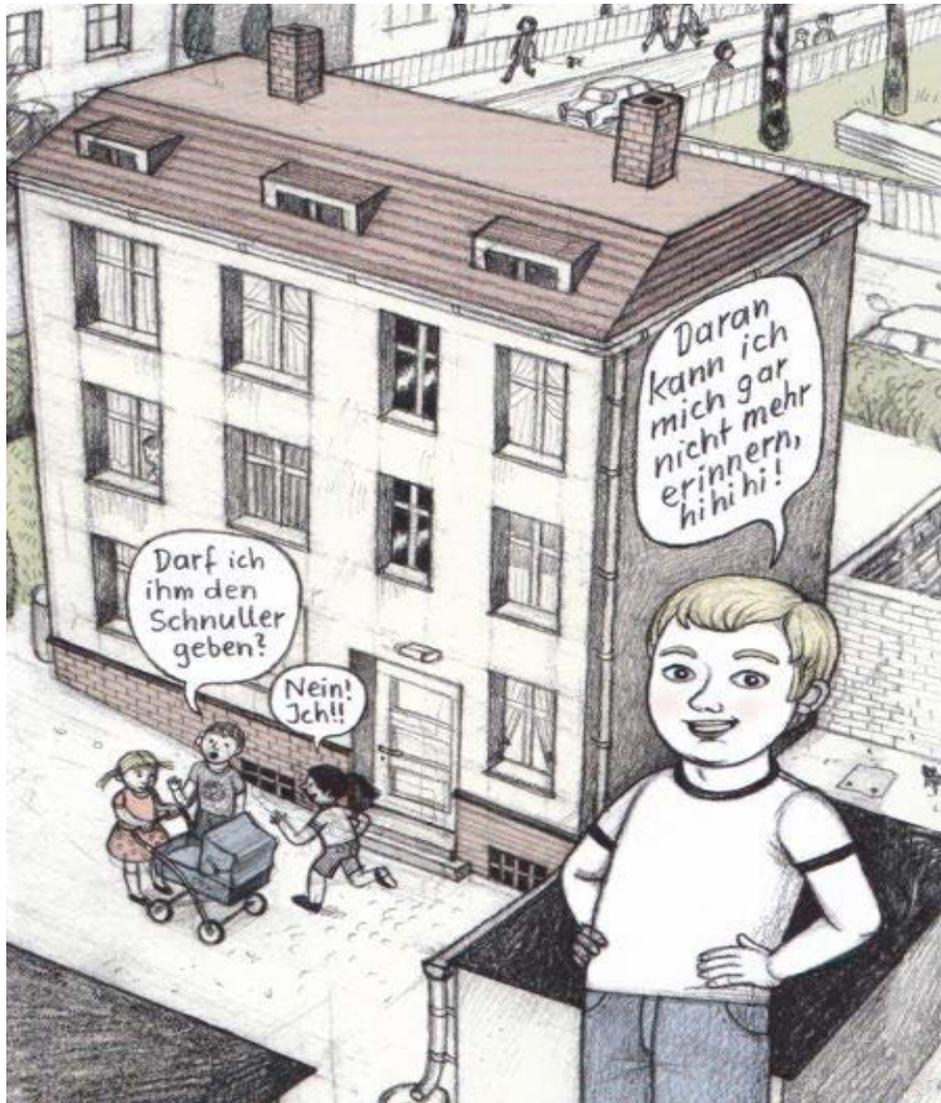


Abbildung 50, aus: Lenkova, 2009, S. 21:3.

Der Erzähler in Form Janas ist *homodiegetisch*, denn ihre Figur nimmt an der Geschichte teil. Wobei hier, wie bei „drüben!“, auch einige Szenen vorkommen, in denen Jana nicht anwesend war und über die sie nur aus Berichten Anderer etc. erfahren haben kann.

Bewegungsdarstellung

Ebenso wie bei „drüben!“ handelt es sich bei „Grenzgebiete“ nicht um einen Action-Comic, das heißt, Bewegung ist nicht vorrangig. Fast immer wird sie nur durch die *Körperpositionen* verdeutlicht und wenige Male durch dezente *Bewegungslinien* unterstützt (vgl. Abbildung 51).

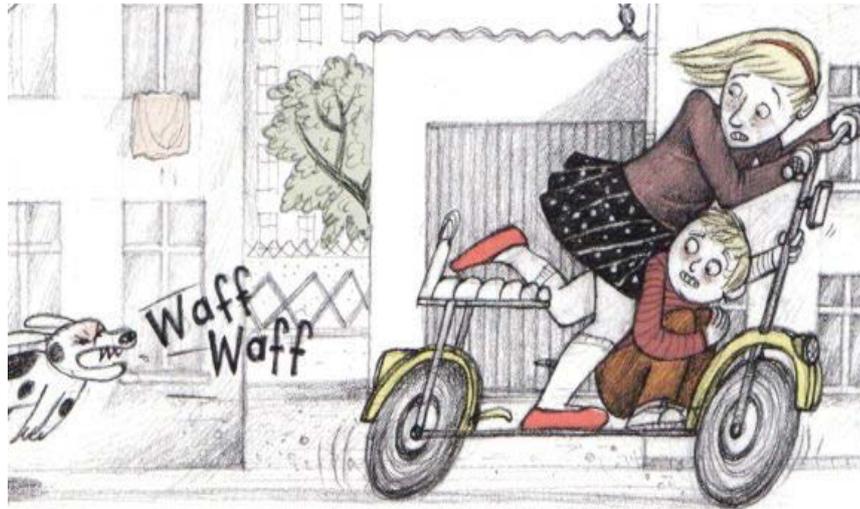


Abbildung 51, aus: Lenkova, 2009, S. 23:3.

Eine Bewegungsdarstellung anhand der *Panelübergänge* ist kaum vorzufinden, da von einem Panel zum nächsten meist die komplette Örtlichkeit wechselt. An wenigen Stellen lässt sich bestenfalls ein *Action-to-Action-Übergang* ausmachen. *Moment-to-Moment-Übergänge* spielen keine Rolle, was im Zusammenhang mit der *zeitraffenden* Erzählweise steht.

Raumdarstellung

Hinsichtlich der Raumdarstellung lässt sich einiges herausarbeiten. LENKOVA nutzt dazu in „Grenzgebiete“ viele verschiedene Möglichkeiten aus. Ein paar Beispiele sollen an dieser Stelle aufgeführt werden. In den Abbildungen 52 und 53 setzt LENKOVA die *Zentralperspektive* mit nur *einem Fluchtpunkt* ein. Dadurch wird die Einengung im Gefängnis und auch im überfüllten Auffanglager für den Rezipienten des Comics fühlbar.



Abbildung 52, aus: Lenkova, 2009, S. 20:1.



Abbildung 53, aus: Lenkova, 2009, S. 38:4.

Die *Vogelperspektive* in Abbildung 54 erweckt den Eindruck, als beobachte man den Raum aus der Sicht einer in der Ecke installierten Überwachungskamera. Dies verdeutlicht die Bespitzelung der Familie, die im hier gezeigten Bild durch die wachende Person draußen vor dem Fenster konkretisiert wird.

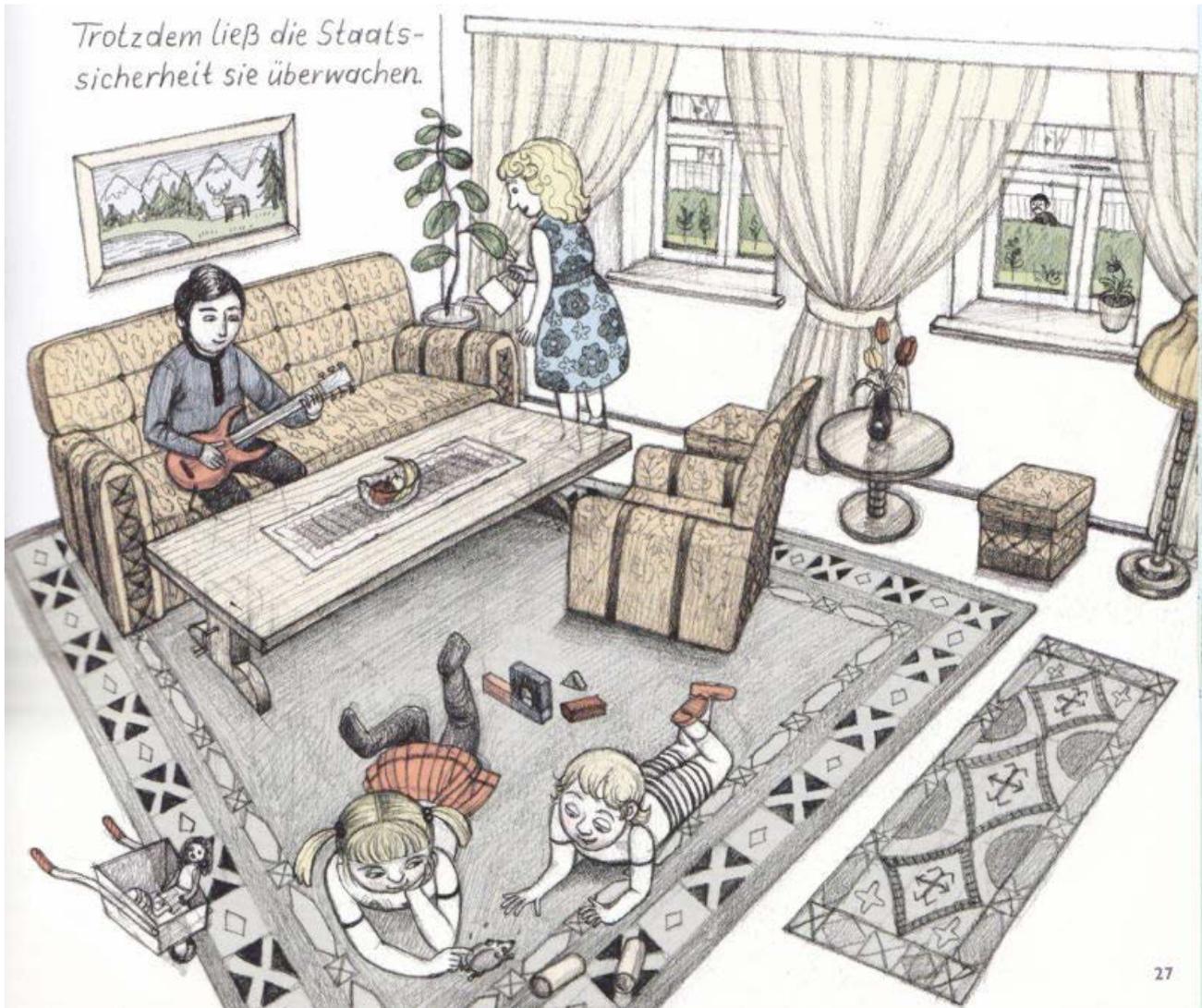


Abbildung 54, aus: Lenkova, 2009, S. 27:3.

Gelegentlich findet sich die *Point-of-View-Perspektive*, wie in Abbildung 55. Hier entsteht der Eindruck, man stehe selber vor dem Paar, das einen von der Abreise abbringen will. Als verstärkender Faktor kommt das reale Foto mit einem streng blickenden Honecker im Hintergrund dazu.⁶²

⁶² Die Einfügung realer Fotos, die LENKOVA auch an anderen Stellen nutzt, vermittelt, dass die Erzählung auf realen Hintergründen basiert.



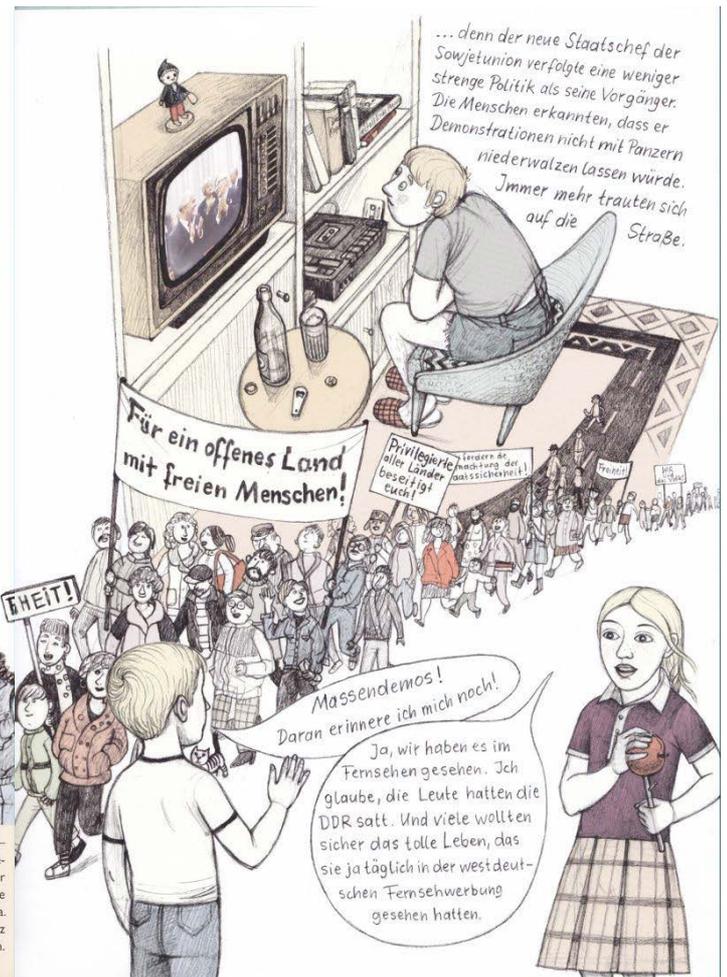
Abbildung 55, aus: Lenkova, 2009, S. 33.3.

Bei Abbildung 56 wird sichtbar, wie zur Raumdarstellung die Methode der *relativen Größe im Blickfeld* genutzt wurde. So ist das, was weiter entfernt ist, auch kleiner. Besonderheit hierbei ist, dass es sich im Vorder- und Hintergrund um die gleichen Personen handelt, also um Jana und ihren Freund. Es werden also zwei unterschiedliche Szenen, die eigentlich in zwei getrennten Panels dargestellt werden müssten, in *einem* Bild untergebracht. Hier zeigt sich deutlich LENKOVAS Experimentierfreude bezüglich der Raumdarstellung.



Abbildung 56, aus: Lenkova, 2009, S. 44:3.

Abbildung 57 vereint zahlreiche kreative Aspekte der Raumdarstellung miteinander. Neben gewöhnlichen Panels auf der rechten Seite finden sich offene, freie Bilddarstellungen, ohne klare Begrenzung, auf der linken Seite. Hier geht das obere Bild des fernsehenden DDR-Bürgers in das untere über, wobei sich der dunkle Teppichstreifen zu einer Straße entwickelt, auf der die Menschen demonstrieren. Klare Kontraste entstehen zum einen zum Fernsehprogramm (echtes Foto!), zum anderen zum Panel unten links, denn beide stellen eine trügerisch glückliche DDR-Jubiläumsfeier dar. Insbesondere auf den Kontrast zwischen den starren, anonymen Soldaten der Feier und den locker zusammengefundenen, individuellen Protestanten muss hingewiesen werden. Des Weiteren finden auf der Doppelseite Jana und Lutz in ihrer Gesprächssituation einen Platz, die das Ganze zusätzlich kommentieren.



Die Sowjetunion führt 1986 unter ihrem neuen, reformwilligen Staatsoberhaupt Michail Gorbatschow mit Glasnost (russ. Offenheit) und Perestroika (russ. Umbau, Umgestaltung) eine Politik der Transparenz und Umstrukturierung ein. Während die Arbeiterstreiks in Polen zur unabhängigen Gewerkschaftsbewegung Solidarność führen und Ungarn Reformen einleitet, hält Erich Honecker eisern am

alten Kurs der SED – »Sozialismus in den Farben der DDR« – fest. Schließlich werden sogar sowjetische Filme verboten. Demonstrationen werden zuerst noch brutal aufgelöst, als aber 1989 DDR-weit Hunderttausende demonstrieren und die UdSSR nichts unternimmt, steht die Regierung machtlos da. Erich Honecker muss gehen, sein Stellvertreter Egon Krenz wird sein Nachfolger und verspricht, »eine Wende« einzuleiten.

Abbildung 57, aus Lenkova, 2009, S. 40 und 41.

Diese Darstellungskombinationen sind auf der einen Seite gekonnt miteinander geknüpft, gleichzeitig kann diese Fülle an Variation aber auch als zu viel für den Rezipienten empfunden werden. Dies korrespondiert wiederum erneut mit der im Gesamten sehr dichten Informationsfülle in „Grenzgebiete“.

Als weitere Beispiele der besonderen Raumdarstellung sollen die Abbildungen 58 und 59 dienen. Bei der ersten wurde die Panelumrandung durch Fensterrahmen ersetzt, wodurch die Raumdarstellung durch den Fensterblick bestimmt wird. Dadurch wird der Rezipient in das Geschehen hinein geholt. In der Abbildung 59 wird bei der Raumdarstellung die Dreidimensionalität, offensichtlich beabsichtigt, perspektivisch falsch gezeichnet. Dadurch entsteht ein Verfremdungseffekt, welcher zwischen Rezipient und Dargestelltem eine Distanz aufbaut. Dieser Effekt vermittelt das Gefühl von Fremdheit, das wohl auch die Familie beim ersten Erblicken des Auffanglagers empfunden haben muss.

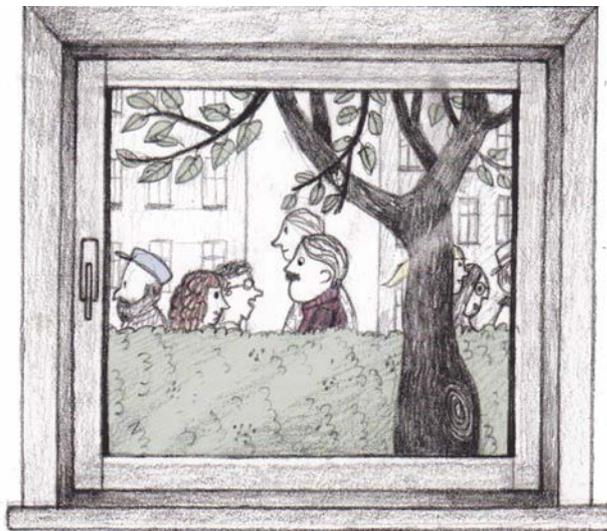


Abbildung 58, aus: Lenkova, 2009, S. 30:2.

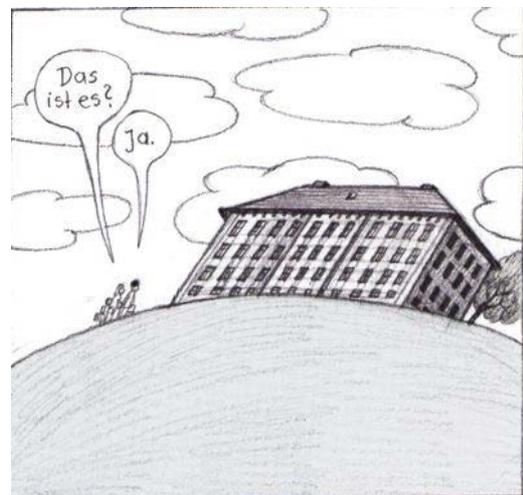


Abbildung 59, aus: Lenkova, 2009, S. 39:2.

Die Gestaltung mancher Seiten erinnert an ein Fotoalbum, welches als der Prototyp eines Erinnerungsdokuments eingestuft werden kann (vgl. Abbildung 60). Die daran angelegte Darstellung erzeugt somit ggf. beim Rezipienten die Stimmung, als schaue er sich ein echtes Fotoalbum an.



Abbildung 60, aus: Lenkova, 2009, S. 4.

Schließlich kann das letzte Panel des Comics als Besonderheit herausgestellt werden. Der Raum erscheint hier als weit und offen, umgeben von sternklarem Nachthimmel (*Aggregatraum*). Hierbei entwickelt sich ein Gefühl von Freiheit, was die aufgehobenen Grenzen zwischen Ost- und Westdeutschland noch einmal symbolisiert (vgl. Abbildung 61).



Abbildung 61, aus: Lenkova, 2009, S. 48.

Insgesamt fällt bezüglich der Farbwahl innerhalb der Raumdarstellung auf, dass die Kolorierung blass und nahezu dreckig wirkt. Dies passt zu dem tristen, grauen Bild, welches oft mit der DDR in Verbindung gebracht wird.

Interaktion von Sprache und Bild

Die Schrift ist durchgehend handgeleitet, was die Geschichte lebhaft und real erscheinen lässt. Dabei bleibt sie in ihrer Größe und Dicke in der Regel gleich. In manchen *Sprechblasen* passt sie sich dezent der Lautstärke an, wie z.B. bei Abbildung 62: Die niedergeschlagene Äußerung der Tochter ist im Verhältnis zur bestimmenden Aussage des Stiefvaters sehr klein gedruckt.



Abbildung 62, aus: Lenkova, 2009, S. 14:3.



Abbildung 63, aus: Lenkova, 2009, S. 18:1.

Abbildung 41 zeigt bei den Worten „Disziplin“ und „Ordnung“ eine Anpassung der Typographie an den Schriftinhalt, wodurch die Worte in ihrer Bedeutung hervorgehoben werden. Zwischendurch werden typische Markennamen in ihrem Originalschriftzug abgebildet (vgl. Abbildung 63).

Die meisten Panels weisen sowohl *Blockkommentare* als auch *Sprechblasen* auf, so kann insgesamt von einem hohen Schriftaufkommen gesprochen werden. Lediglich ein einziges Bild kommt gänzlich ohne Text aus. Dieses zeigt die Zugfahrt mit dem Interzonenzug, mit welchem die Familie die DDR verlässt. Es handelt sich gewissermaßen um eine

Schlüsselszene. Wie in „drüben!“ vermag die Zeichnung es hier ohne Worte, dafür anhand Mimik und Gestik, viel hinsichtlich der unsicheren Gefühlslage der Figuren zu vermitteln (vgl. Abbildung 64).



Abbildung 64, aus: Lenkova, 2009, S. 36:1.

Abbildung 41 verdeutlicht LENKOVAS Experimentierfreude auch bezüglich des Schrifteinsatzes, so findet eine geschickte Verknüpfung von Erzählerkommentar und *Sprechblase* statt.

Die Erzählerkommentare finden sich entweder in *Sprechblasen* (im Fall einer bildlichen Einfügung der Erzählerin), in klassischen *Blockkommentaren* oder als *Insert-Texte* ohne Umrandung. Dieser große Abwechslungsreichtum lässt die Gesamtgestaltung des Comics sehr vielseitig erscheinen. In Kombination mit den ausgefallenen Raumdarstellungen wird der Rezipient bei jedem Blättern einem neuen Wahrnehmungserlebnis ausgesetzt. Sein Blick wird dabei nicht in einer vorbestimmten Reihenfolge über die Seiten gelenkt, stattdessen kann er die

Seiten in einer individuellen Abfolge erkunden. Diese freie Gestaltung lässt sich mit Charakterzügen eines Bilderbuches vergleichen.

LENKOVA nutzt nur selten *ikonische Elemente*, z.B. ebenso wie SCHWARTZ die undurchsichtige Brille, die den Brillenträger in Distanz rückt (vgl. die Brille der Lehrerin auf Abbildung 41).

Zuletzt müssen in diesem Unterkapitel noch einmal die Infokästen, die sich auf zahlreichen Seitenenden finden, angesprochen werden. Es handelt sich um schulbuchartige Blocktexte, die zusätzliche Informationen zu den angeschnittenen Themen enthalten. Sie sind farblich vom Rest abgehoben (vgl. Abbildungen 45, 49 und 57). Zum Verständnis der Erzählung sind sie nicht notwendig, das heißt, der Rezipient kann selber entscheiden, ob und wann er sie lesen möchte.

4.2.4 Auswertung

Die hier behandelte Geschichte stellt das Mädchen Jana in den Mittelpunkt. Dass es sich bei deren Erzählung, zumindest zu vielen Teilen, nicht um fiktive, sondern um autobiografische Erinnerungen LENKOVAS handelt, liegt nahe, da sie selbst in jungem Alter mit ihren Eltern die DDR verlassen hat und nach Bayern gezogen ist. LENKOVAS heutiges Schaffensfeld ist sehr vielseitig und diesen Abwechslungsreichtum merkt man auch dem Werk „Grenzgebiete“ an. Es weist neben dem dominierenden Comic-Charakter Züge eines klassischen Bilderbuchs auf, kombiniert mit einer optischen Aufmachung, die des Öfteren an ein Fotoalbum erinnert.

Der Zugang zur Geschichte anhand zweier *Erzählebenen* und der hiermit verbundene Wechsel zwischen den Zeitebenen ermöglicht, die Geschichte aus einer bereits reflektierten Sicht zu erzählen. Bezüglich der Raumdarstellung bringt LENKOVA eine Kombination zahlreicher experimenteller Methoden zum Einsatz, wobei aufwendige Verknüpfungen

zwischen *Gesamtseitenlayout* und *Sequenz* stattfinden. Hierbei wird dem Rezipienten oftmals zur Auswahl gestellt, in welcher Reihenfolge er die Seite erkunden möchte.

Die Frage, die nach der Rezeption aufkommt, lautet: Was wurde hier von LENKOVA gewollt: Sachbuch oder Belletristik? Auf der einen Seite liegt die persönliche Geschichte zu Grunde, die durch aussagekräftige, experimentelle Bilder ausgemalt wird. Sie scheinen von einem symbolhaften Grauschleier überzogen zu sein. Die detailreich gezeichneten Bilder bieten dem Rezipienten sehr viel zum Entdecken und Untersuchen. Sei es die ausgeprägte Mimik der dargestellten Figuren oder die zahlreichen versteckten Hinweise, die vieles mehr, als das verbal Angesprochene über das Leben in der DDR verraten. Genau dies leitet aber auch zum anderen Wesen des Werks über: die außerordentliche Informationsdichte. Neben den persönlichen Erlebnissen werden nämlich in *geraffter* Form auch zahlreiche Erfahrungen der Allgemeinheit der DDR-Bürger zur Sprache gebracht und zusätzlich die oben beschriebenen Sachtexte hinzugefügt. Es wirkt so, als wolle LENKOVA alles DDR-Relevante nur irgendwie unterbringen. Gerade die Sachtexte stören dabei jedoch den Gesamteindruck von „Grenzgebiete“ und tatsächlich benötigt werden die Informationen nicht.

LENKOVAS Werk hätte durch weniger Informationen, dafür aber einer Vertiefung mancher Stellen an Fesselungsvermögen gewonnen. Es muss jedoch positiv betont werden, dass das Buch gerade in bildnerisch-künstlerischer Hinsicht dem Rezipienten sehr viel Reizvolles bietet.

4.3 Flix: Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben



Abbildung 65: Titelseite „Da war mal was...“, aus: Flix: Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben. 2., erweiterte Auflage, Hamburg: Carlsen Verlag 2009, nachfolgend zitiert als: Flix, 2009.

4.3.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe

FLIX ist ein 1976 in Münster geborener und aktuell in Berlin lebender Comiczeichner und Cartoonist. Er studierte an der Hochschule der bildenden Künste Saarbrücken Kommunikationsdesign. Seine Diplomarbeit namens „held“ wurde 2002 veröffentlicht und erhielt mehrere Auszeichnungen. Es folgten weitere Publikationen, darunter Graphic Novels, Cartoonbände und Comictagebücher.

Das 128 Seiten umfassende Buch „Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben“ ist 2009 beim Hamburger Carlsen Verlag erschienen. Es handelt sich um eine Sammlung kurzer Comicgeschichten, die auf persönlichen Erinnerungen von Zeitzeugen an die DDR basieren.

2007 wurde von FLIX zunächst im „Berliner Tagesspiegel“ eine Comicseite unter dem Titel „Da war mal was...“ abgedruckt. In dieser erzählt er eine eigene Erinnerung an die Zeit, zu der Deutschland noch geteilt war. Nach dem Abdruck kam er mit Freunden und Bekannten über die Thematik der DDR ins Gespräch und aufgrund der Stoffmenge entstanden viele weitere Episoden. Im Februar 2010 erschien schließlich die vierzigste und letzte Folge. Neben einer Plakatausstellung und der Erstellung von Unterrichtsmaterialien, wurde eine Vielzahl der Episoden 2009 in dem hier vorgestellten Sammelband veröffentlicht.

Insgesamt finden sich 30 kurze Episoden, die immer eine einfarbige Einleitungsseite mit dem Namen der jeweiligen Figur beinhalten sowie drei Seiten, auf denen die Erinnerung ausgearbeitet wird. Das Themenspektrum reicht weit; von amüsan, leichtem Stoff, bis hin zu sehr ernsten, erschütternden Inhalten. Wie die Titelergänzung „Erinnerungen an hier und drüben“ bereits andeutet, wird zwischen der Ost- und Westperspektive gewechselt, die erzählenden Figuren haben also zur damaligen Zeit nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD gelebt. Die erste Episode behandelt FLIX' eigene Erinnerungen.

4.3.2 Inhaltliche Analyse

Die Geschichten sind unabhängig voneinander, deshalb kann zusätzlich zum übergreifenden Thema der DDR kein weiterer inhaltlicher Zusammenhang herausgestellt werden. Vielmehr werden viele verschiedene Einsichten auf die DDR ermöglicht, die sich jeweils auf ein eigenes Thema konzentrieren. Folglich kann das Werk nicht in die Kategorie des Geschichts-Romancomic und auch in keine der anderen Kategorien MOUNAJEDS eingeordnet werden.

Fast jede Episode wird eingeleitet, indem die Figur in der heutigen Zeit gezeigt wird, die anschließend ihren Bericht beginnt (vgl. Abbildung 66). Oft leitet die heutige Figur auch aus der Erinnerung wieder heraus, in-

dem sie noch einmal gezeigt wird und ein kleines Fazit über ihre Erzählung abgibt (vgl. Abbildung 67).⁶³ Die Charaktere werden also in zweierlei Hinsicht eingesetzt: gegenwärtig als Erwachsene und vergangen als Kinder oder Jugendliche.

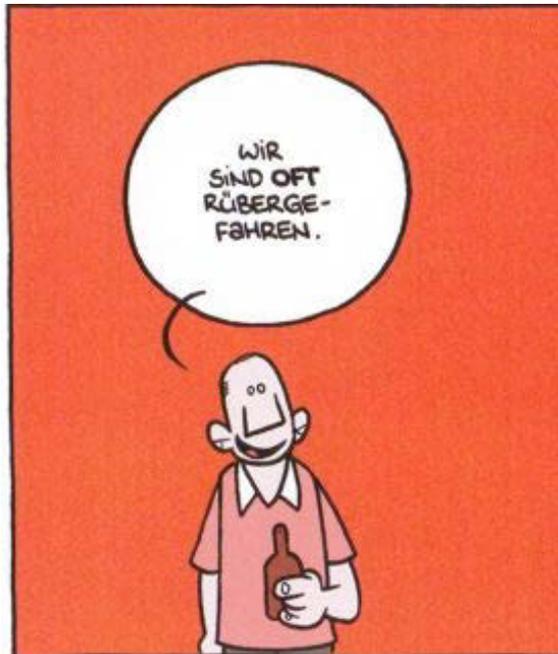


Abbildung 66, aus: Flix, 2009, 51:1.



Abbildung 67, aus: Flix, 2009, S. 53:4.

Wie bereits erwähnt, dehnt sich das Spektrum der Inhalte weit aus. Dabei überwiegen Anekdoten, die aus dem Alltag entnommen sind und die meist frühere Vorstellungen über das Leben in Ost und West, kleinere Erlebnisse, Begegnungen, Gefühlszustände oder Gewohnheiten behandeln. Kindliche Perspektiven werden zum Ausdruck gebracht, was daran liegt, dass Personen über ihre Erinnerungen erzählen, die heute noch recht jung sind und somit die DDR nur als Kinder oder Jugendliche erlebt haben.

Dabei spielen auch Fantasiekonstrukte der Kinder, die viel Kurioses hervorbringen, eine bedeutende Rolle. Beispielsweise stellt sich Celina als Kind vor, dass die Erde eine Scheibe ist und Ostberlin direkt am Rand liegt, wobei die Mauer als Schutz vor dem Runterfallen dient (vgl. Abbildung 68).

⁶³ Vgl. hierzu die Ausführungen der erzähltheoretischen Analyse zu den *Erzählebenen* (Kapitel 4.3.3).



Abbildung 68, aus: Flix, 2009, S. 13:1.

Moritz aus dem Westen hingegen verbildlicht sich die DDR als Kind als großes schwarzes Loch, welches von Robotern bewohnt wird (vgl. Abbildung 69). Joscha, ebenfalls aus dem Westen, malt sich in seiner Kindheit aus, mit welchen Kostümierungen er einen Fluchtversuch aus der DDR angehen würde (vgl. Abbildung 70). All diese Vorstellungskonstruktionen machen deutlich, dass viele Kinder, egal ob aus Ost- oder Westdeutschland, kein realistisches Bild davon hatten, was die beiden Teile wirklich ausmachte.



Abbildung 69, aus: Flix, 2009, S. 24:3.

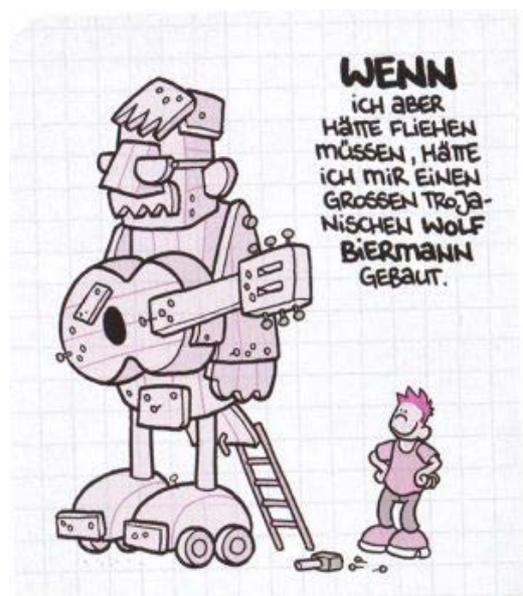


Abbildung 70, aus: Flix, 2009, S. 31:2.

Die genannten Episoden, und auch viele weitere, werden mit einem humorvollen Unterton erzählt. Daneben gibt es aber auch solche, die sich mit ernsten Hintergründen beschäftigen. So z.B. Geros Geschichte, die dessen inneren Zwiespalt zwischen der Verkörperung des einerseits anständigen DDR-Jungpioniers und andererseits des Jungen, der sich zuhause über Westpakete freut, zum Ausdruck bringt. Es wird vermittelt, dass Gero deshalb bis heute von innerer Unruhe und Angst geplagt wird. Interessant hierbei ist, dass der Konflikt durch eine Teilung Geros in zwei Figuren verbildlicht wird, die unterschiedliche Rollen einnehmen (vgl. Abbildung 71).



Abbildung 71, aus: Flix, 2009, S. 37:1, 37:2, 37:3.

Mario berichtet von seiner ersten Liebe, die ihn jedoch wegen der Ost-West-Trennung in schwerwiegende Probleme stürzt.⁶⁴ Heike erzählt von einer ungewollten Schwangerschaft nach dem einmaligen Geschlechtsverkehr mit einem Westjungen, dass sie jedoch keinen Kontakt mehr zu ihm aufnehmen kann und das Baby bei der Geburt verstirbt.⁶⁵ Als wirklich erschütternd lässt sich die Erzählung Franks ausmachen. Als junger Mann versucht Franks Vater mit einem Freund die Flucht aus der DDR, schafft es selber über die Mauer, sein Freund wird jedoch erschossen (vgl. Abbildung 72).

⁶⁴ Vgl. Flix, 2009, S. 54-57.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 74-77.



Abbildung 72, aus: Flix, 2009, S. 60:2 und 61:1.

Die sehr differenten Beispiele machen noch einmal den Facettenreichtum der Erinnerungen deutlich. Dabei ist es nicht so, dass sie sich in ihrer Dramatik im Laufe des Buches steigern, sondern sie vermischen sich scheinbar ungeplant untereinander. So finden sich Seite an Seite Dramatik, Kuriosität und Humor. Genau dies vermag den Konstruktcharakter von Geschichte zu vermitteln, was bereits in Kapitel zwei angesprochen wurde. So wird deutlich, dass Geschichte sich verändert, je nachdem, aus welcher Sicht sie reproduziert wird. Dies trifft natürlich auch auf die Thematik der DDR und des Mauerfalls zu.

Auf der anderen Seite muss bedacht werden, dass der Episodencharakter das in die Tiefe Gehen nicht zulässt, dazu werden die Erzählungen zu schnell wieder verlassen. Hier besteht also insbesondere der große Kontrast zu „drüben!“, denn bei diesem lernt der Rezipient die Charaktere und deren Lebenserfahrungen in vielerlei Hinsicht genau kennen. Die Episoden aus „Da war mal was...“ reichen jedoch allemal aus, um beim Rezipienten Neugier zu wecken.

Bezüglich der Frage, wie viel derjenige, der sich mit „Da war mal was...“ beschäftigt, über die DDR erfahren kann, wurde bereits deutlich, dass die Informationen sehr vielseitig sind. Dabei fällt auf, dass sie sich durch starke Subjektivität auszeichnen und zum Verständnis vieler ein großes Maß an Hintergrundkenntnissen bzw. Vorwissen vorausgesetzt wird. Dies steht sicherlich in engem Zusammenhang damit, dass nicht zu jeder Episode zahlreiche Erklärungen hinzugefügt werden können. Bei den häufigen Themenwechseln würde sonst der Lesefluss sehr eingeschränkt und dem Ganzen ein gewisser Reiz genommen. Analog zu den zuvor beschriebenen Werken, können auch hier zusätzliche Information und Hinweise allein aus den Bildern entnommen werden. Als Beispiele sollen die Abbildungen 71 und 73 dienen. Ersteres präsentiert mit dem linken T-Shirt ein für den Westen als typisch zu betrachtendes Kleidungsstück (Batman-Aufdruck) und rechts die Pionier-Uniform als typisch für Ostdeutschland. Abbildung 73 zeigt im Fernseher die Puppenfiguren „Pittiplatsch“ und „Schnatterinchen“ des DDR-Kinderfernsehens.



Abbildung 73, aus: Flix, 2009, S. 83:2.

4.3.3 Erzähltheoretische Analyse

Zeitdarstellung

Wie bereits erwähnt, steigen die meisten Episoden in der Gegenwart ein, woraufhin eine *Analepse* in die Vergangenheit zum Zeitpunkt der erzählten Erinnerung folgt. Zum Ende der Geschichte geschieht in der Regel wieder ein Sprung zurück zur anfänglichen Erzählsituation in der Gegenwart.

Das Verhältnis zwischen *erzählter Zeit* und *Erzählzeit* ist zumeist in Form einer *Raffung* (*schnelle, weite Rhythmisierung*). Oft sind auch *Ellipsen* auszumachen, die durch *Blockkommentare* oder *Insert-Texte* gekennzeichnet werden. Eher selten findet sich nahezu *zeitdeckendes* (vgl. Abbildung 74) oder *zeitdehnendes* Erzählen (vgl. Abbildung 75).



Abbildung 74, aus: Flix, 2009, S. 109.

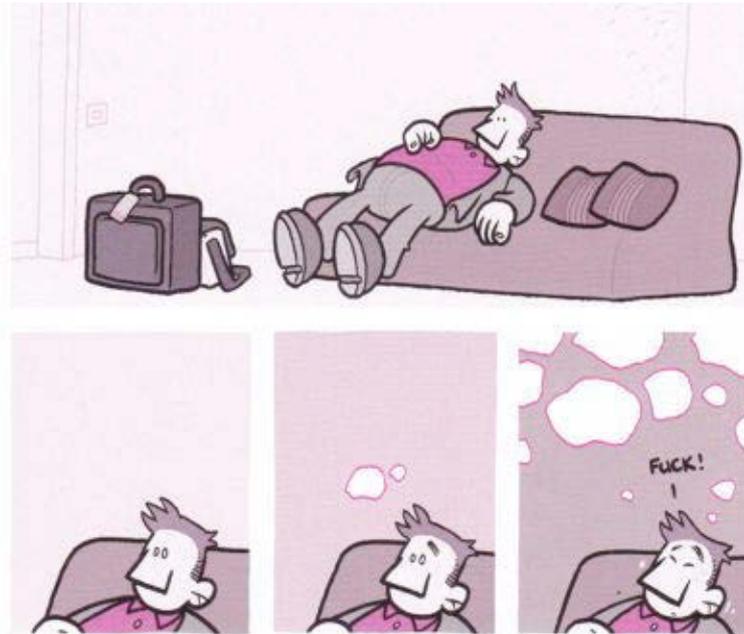


Abbildung 75, aus: Flix, 2009, S. 124:7, 124:8, 124:9 und 124:10.

Bezüglich der *Frequenz* sind die Erzählungen *singulativ*. Dazwischen befinden sich einige Kommentare *iterativer* Art, anhand derer Typisches und Gewohnheiten zum Ausdruck gebracht werden, z.B. „An unserer Schule hingen damals immer wieder Bilder aus Havanna“⁶⁶, „Jeder Besuch bedeutete: Einmal den VW-Bus komplett ausräumen zu müssen“⁶⁷ oder „Wieder zu Hause, kam er jedes Wochenende rüber, um mich zu sehen“⁶⁸.

Modus und Stimme

Auf der verbalen Ebene gibt es keinen übergreifenden Erzähler, der durch alle Episoden führt. Vielmehr findet sich für jede Erzählung ein eigener Ich-Erzähler, der aus späterer Sicht berichtet. Für diesen liegt jeweils eine *interne Fokalisierung* vor und er ist *homodiegetisch* (oft sogar *autodiegetisch*), da er Teil der erzählten Welt ist. Nur in zwei der Geschichten wird über etwas berichtet, woran der Erzähler selber nicht teilgenommen hat, z.B. die Geschichte Franks über die Flucht seines

⁶⁶ Flix, 2009, S. 47.

⁶⁷ Ebd., S. 51.

⁶⁸ Ebd., S. 55.

Vaters.⁶⁹ Die Erzählungen erfolgen *narrativ* in Form von *Blockkommen-
taren* oder *Insert-Texten* sowie dramatisch in Form *gesprochener oder
gedachter Rede* (*Sprech- bzw. Denkblasen*).

Wie bei „Grenzgebiete“ kann zwischen zwei verschiedenen *Erzähleben-
nen* unterschieden werden: Die *extradiegetische Ebene* ist die, bei der
die Erzählerfigur selber sichtbar ist (Erzählsituation). Die *intradiegeti-
sche Ebene* ist die, bei der die eigentliche Erzählung dargestellt wird
(*erzähltes Erzählen*). Auch hier wurde die Erinnerung bereits reflektiert
und dementsprechend weitererzählt.

Besonderheit bei „Da war mal was...“ ist, dass die *Subjekte* und der
Adressat des Erzählens klar bestimmt sind. Die *Subjekte* sind die ver-
schiedenen Figuren, die ihre Erinnerungen preisgeben und dabei auch
zu sehen sind. *Adressat* ist zunächst einmal der Autor FLIX, der zu Be-
ginn des Buches anhand eines Beispiels (Gespräch mit Celina) deutlich
macht, dass er mit den verschiedenen Personen bezüglich ihrer Erinne-
rungen gesprochen hat (vgl. Abbildung 76). Im weiteren Sinn werden
die Rezipienten des Buches natürlich zu zusätzlichen *Adressaten*.

⁶⁹ Vgl. Flix, 2009, S. 58-61.

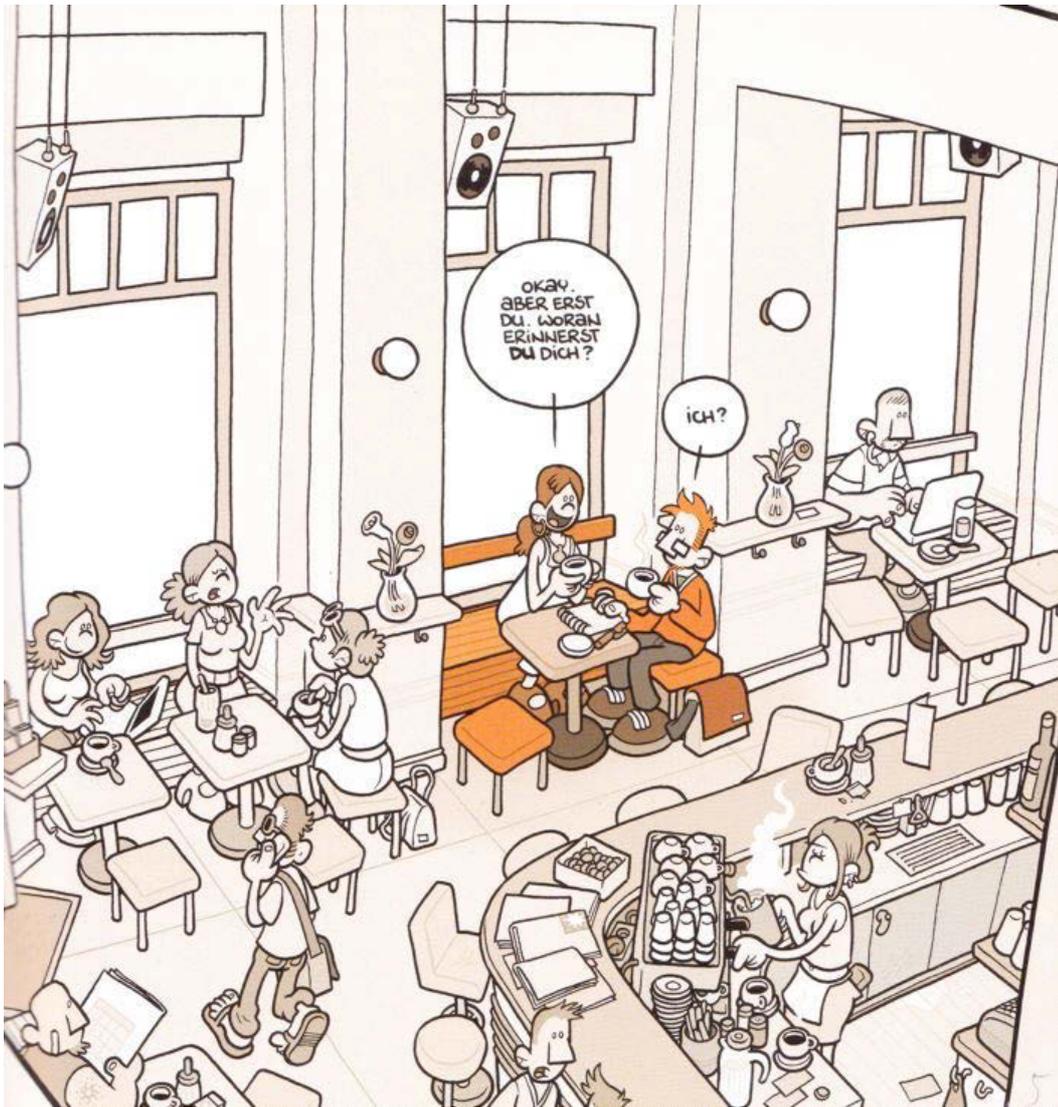


Abbildung 76, aus: Flix, 2009, S. 5.

Bewegungsdarstellung

Vergleichbar zu „drüben!“ und „Grenzgebiete“ spielt auch hier die Bewegung eine untergeordnete Rolle. Meist wird sie durch *Körperpositionen* verdeutlicht (vgl. Abbildung 77) und gelegentlich durch schlichte *Bewegungslinien* betont. Die *Bewegungslinien* werden auch öfter eingesetzt, um erregte Gesichter, z.B. aufgrund von Wut, zu untermalen (vgl. Abbildung 78).



Abbildung 77, aus: Flix, 2009, S. 79:3.



Abbildung 78, aus: Flix, 2009, S. 97:1.

Raumdarstellung

Wie LENKOVA und SCHWARTZ nutzt FLIX viele verschiedene Methoden der Raumdarstellung. Im Folgenden sollen einige dieser beispielhaft erläutert werden.

Die gegenwärtigen Erzählfiguren werden ohne räumlichen Hintergrund dargestellt. Der Hintergrund ist stattdessen schlicht einfarbig. Auf diese Weise können die Bilder von denen der nachfolgenden Erzählung schnell unterschieden werden. Zudem ist die Darstellung eines räumlichen Hintergrundes hier auch gar nicht erforderlich, denn ein solcher ist für ein Weiterkommen der Geschichte nicht von Nöten, und der Leser kann sich ohne Hintergrunddetails besser auf die Erscheinung der Figur konzentrieren (vgl. Abbildungen 66 und 67). Des Weiteren wird bei der Darstellung der Erzählfiguren die *Point-of-View-Perspektive* eingesetzt, d.h. der Rezipient wird den Erzählfiguren förmlich gegenübergestellt, als würden diese ihn ansehen und mit ihm sprechen.

Bei manchen Panels innerhalb der Erinnerungsreproduktionen bringt FLIX ebenfalls nur sehr wenig Räumlichkeit in die Bilder ein. In der Ab-

bildung 79 beispielsweise folgt auf ein Panel, das die Umgebung mit einbezieht, ein Panel, das keine Umgebung zeigt. Genau wie bei den Bildern der Erzählfiguren, steckt hier die Wirkung dahinter, die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Sache zu lenken, in diesem Fall die Aussage des Mannes („Ihr macht das gut, Jungs“).



Abbildung 79, aus: Flix, 2009, S. 41:1 und 41:2.

Auch bei Abbildung 80 wird der fehlende räumliche Hintergrund bewusst eingesetzt, indem dadurch die Empfindung der Mutter untermalt wird, die nach einem Streit mit ihrem Sohn alleine mit ihren Ansichten zurückbleibt. Wenn FLIX jedoch räumliche Tiefe darstellt, benutzt er dazu sehr oft die Methode der *Farbperspektive*, indem er das weiter Entfernte blasser koloriert (vgl. Abbildung 81).



Abbildung 80, aus: Flix, 2009, S. 80:3.



Abbildung 81, aus: Flix, 2009, S. 15:4.

An anderen Stellen gebraucht er den Kontrast zwischen blasser und kräftiger Kolorierung auch, um innerhalb eines Gesamtbildes einen bestimmten Teil hervorzuheben, unabhängig von der räumlichen Position. Besonders gut ist dies am Eingangsbild ersichtlich, bei dem zwar die gesamte Caféumgebung zu sehen ist, wobei jedoch nur der gezeichnete FLIX und seine Gesprächspartnerin kräftig koloriert sind. Folglich kann sich der Rezipient ein Bild über die Umgebung machen, seine Aufmerksamkeit wird aber auf die Figuren gelenkt, die von Bedeutung sind (vgl. Abbildung 76). Ein anderes Beispiel ist die Abbildung 82, bei der der Fokus auf die farbenfrohen Schuhe aus dem Westen gelegt wird.



Abbildung 82, aus: Flix, 2009, S. 103:4, 103:5 und 103:6.

Bei ein paar der Episoden ist der Hintergrund im Stil von liniertem bzw. kariertem Collegenblock-, Paket- oder Millimeterpapier gestaltet (vgl. Abbildungen 83, 84, 85 und 86). Dadurch entsteht der Eindruck, als wären die Erinnerungen in einer spontanen Situation aufgezeichnet worden, womit sie an „Echtheit“ gewinnen.



Abbildung 83, aus: Flix, 2009, S. 101:1.



Abbildung 84, aus: Flix, 2009, S. 119:3.



Abbildung 85, aus: Flix, 2009, S. 115:1.

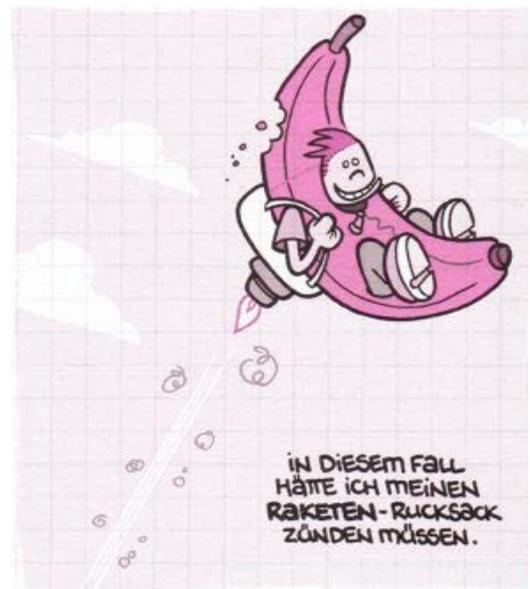


Abbildung 86, aus: Flix, 2009, S. 32:4.

In den meisten Fällen nutzt FLIX bezüglich des *Gesamtseitenlayouts* einen regelmäßigen Aufbau von vier gleichgroßen Panels. An einigen Stellen hebt er jedoch bewusst die *tabularische Dimension* hervor. Die Panels bei der Geschichte Doreens beispielsweise sind wie ein Memory-Spiel gestaltet (vgl. Abbildung 87). Die umgedrehten Karten erscheinen dabei wie Erinnerungspartikel Doreens, während viele Karten daneben als symbolische Erinnerungslücken verdeckt bleiben.

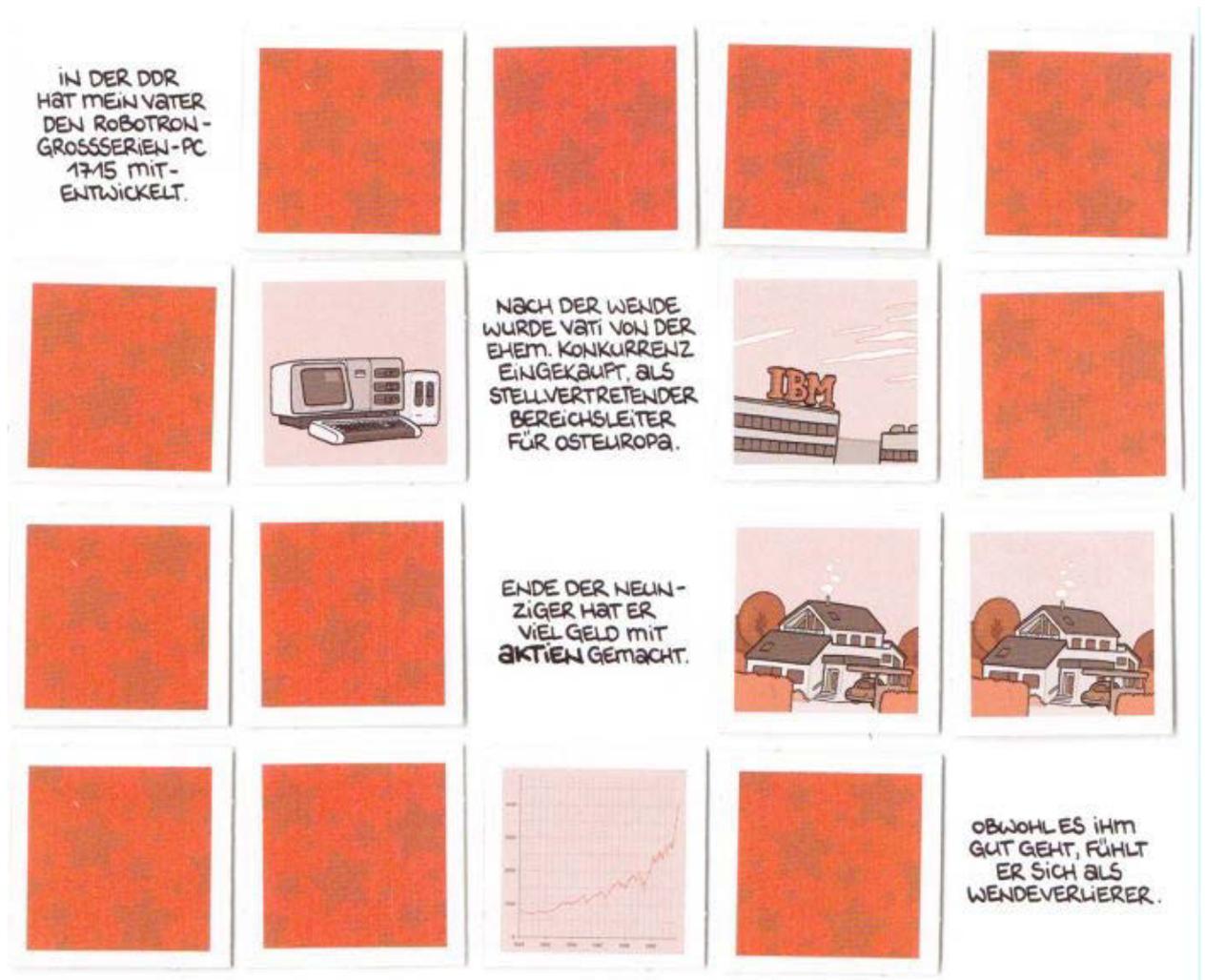


Abbildung 87, aus: Flix, 2009, S. 111.

Bei Volkers Geschichte wird der Vier-Panel-Aufbau durch einen Acht-Panel-Aufbau ersetzt. Dies bringt eine gewisse Dynamik in die Episode, was in Korrelation zum aktionsreichen Inhalt der Geschichte steht (vgl. Abbildung 88).



Abbildung 88, aus: Flix, 2009, S. 96.

Mehrmals ersetzt FLIX schlichte Panelumrandungen durch solche, die wie die eines Fotos aussehen (vgl. Abbildung 89), sodass der Rezipient bestenfalls das Gefühl hat, ein Fotoalbum in den Händen zu halten (vgl. „Grenzgebiete“).



Abbildung 89, aus: Flix, 2009, S. 93:1.

Das Mittel der Foto-Optik benutzt FLIX auch bei Abbildung 90. Hier erscheint es, als hätte jemand ein echtes Foto von Heikes verstorbenen Babys auf die zeichnerische Umsetzung der Geschichte geklebt, was erneut den „Echtheitseindruck“ unterstützt.



Abbildung 90, aus: Flix, 2009, S. 76:3.

Innerhalb der Episode Marios wird eine Seite im Kontrast zu den anderen Vier-Panel-Seiten mit zwölf Panels gefüllt, die schwarz eingrahmt sind, während die Figuren nur als schwarze Schatten zu erkennen sind. Marios Zeit als Unschuldiger in einem DDR-Gefängnis wird hier zum Ausdruck gebracht. Dies ist für ihn eine Zeit voll traumatischer Erlebnisse, unvergleichbar zu seinem Leben außerhalb des Gefängnisses. Dieser Sonderstatus seiner Erinnerungen an die Gefängniszeit wird demnach optisch verstärkt (vgl. Abbildung 91).

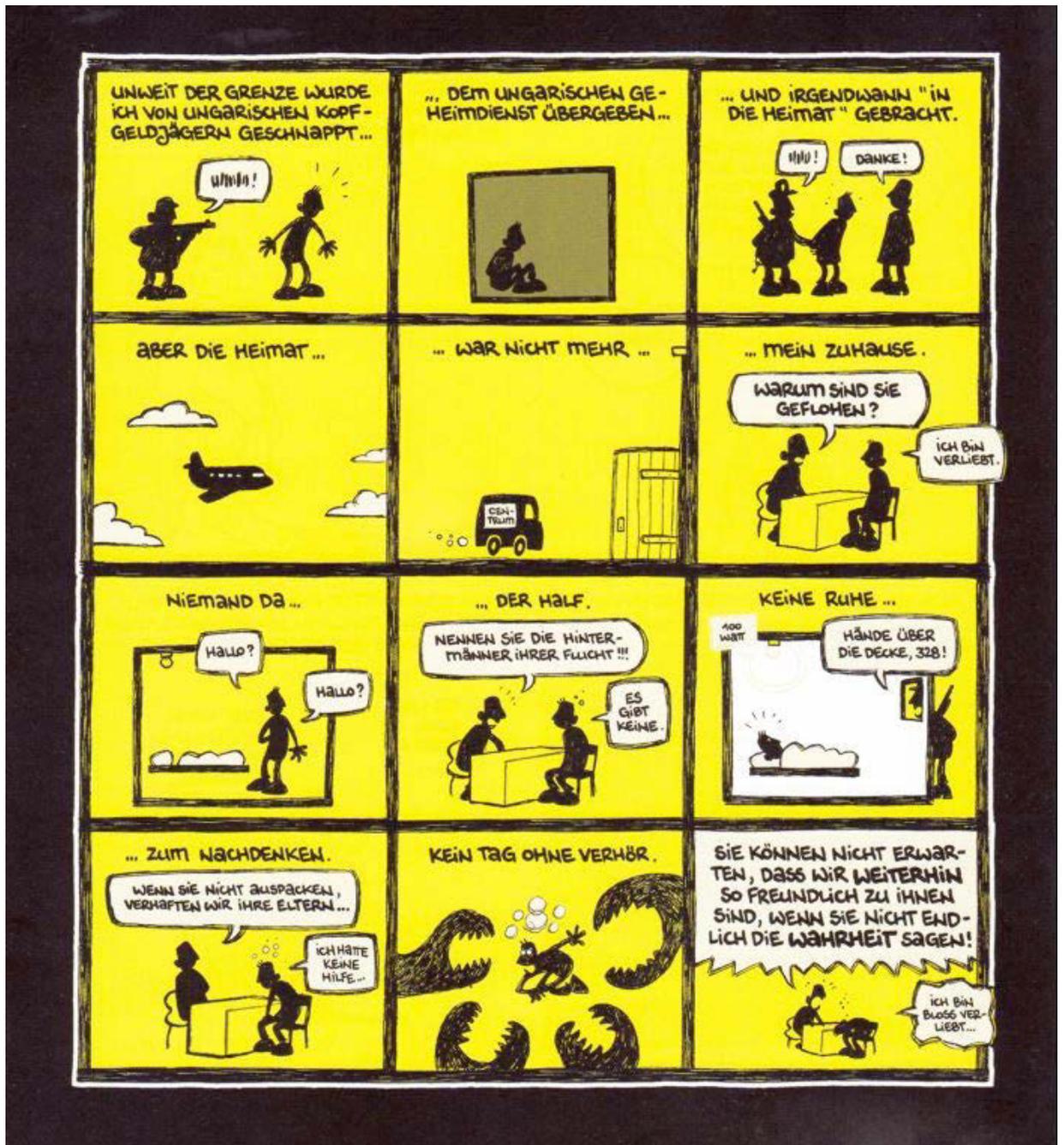


Abbildung 91, aus: Flix, 2009, S. 56.

Auch die Geschichte Olivers sticht durch ein auffälliges *Gesamtseitenlayout* heraus. Auf einer Aufklappseite, die demnach die Größe einer Doppelseite annimmt, finden sich keine Einzelpanels, sondern als Großbild die zeichnerische Umsetzung von Marios Erinnerung an den berühmten Grenzübergang „Checkpoint Charly“. Dabei wird der Betrachterblick durch die *Einfluchtpunkt-Perspektive* geradewegs vom amerikanischen Sektor in den DDR-Sektor geleitet. Als *Blockkommentar* wird der Darstellung die Aussage Olivers „Die Mauer nimmt in meiner Erinnerung sehr viel Raum ein“ hinzugefügt, was durch die bedrohliche Atmosphäre des Bildes unterstützt wird (vgl. Abbildung 92).



Abbildung 92, aus: Flix, 2009, S. 69-70.

Zuletzt soll auf die Farbgestaltung eingegangen werden. Jede Episode hat eine Leitfarbe, welche die Aufmachung dominiert. Dadurch werden die Episoden voneinander optisch abgegrenzt. Ferner scheint des Öfteren ein Zusammenhang zwischen Farbwahl und Inhalt zu bestehen. Die Tragik von Franks Geschichte über die Flucht seines Vaters wird beispielsweise durch die Wahl der bedrückenden grau-braunen Farbe op-

tisch unterstützt. Auf vergleichbare Art wird so jeder Episode eine emotionale Grundstimmung durch die Farbe auferlegt.

Interaktion von Sprache und Bild:

Übergreifend kann zu „Da war mal was...“ gesagt werden, dass hier comictypische Charakteristika, wie z.B. ikonische Elemente und Indizes, häufiger zum Einsatz kommen als bei „drüben!“ oder „Grenzgebiete“. Hier können als Beispiele die Rauchwolke als Zeichen der Wut (vgl. Abbildung 93) und die schlangenartige Zunge der Lehrerin als Zeichen des Ärgers (vgl. Abbildung 94) dienen, außerdem die gekringelten Beine („weiche Knie“) als Symbol für Nervosität und Unbehagen (vgl. Abbildung 95).



Abbildung 93, aus: Flix, 2009, S. 16:3.



Abbildung 94, aus: Flix, 2009, S. 27:3.



Abbildung 95, aus: Flix, 2009, S. 77:3.

Auf Abbildung 96 wird die Emotionslage eines Grenzbeamten besonders überspitzt umgesetzt (aber eben „comictypisch“). Das Ablassen seiner Empörung wird optisch ausgedrückt, indem der Beamte wie ein luftablassender Ballon aus dem Fenster fliegt. Bei Abbildung 97 wird die DDR, die ihre Bürger nicht ausreisen lassen will, durch einen greifenden Kraken symbolisiert. Für das Auftauchen dieser Elemente, die *ikonisch-symbolisch* etwas ausdrücken und damit Sprache ersetzen, können bei „Da war mal was...“ einige weitere Beispiele ausgemacht werden. Auch *Onomatopoetika* werden recht häufig eingebracht (vgl. Abbildungen 89 und 96).

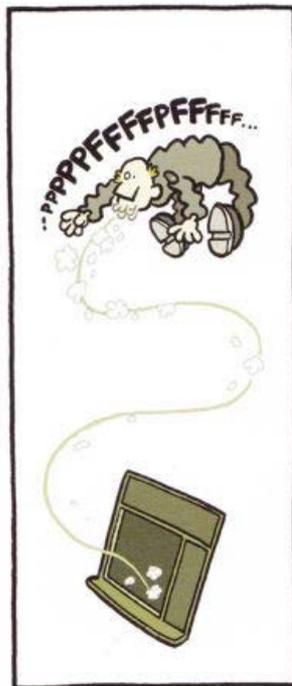


Abbildung 96, aus: Flix, 2009, S. 97:5.



Abbildung 97, aus: Flix, 2009, S. 120:2.

Die Schrift ist handgelettert. Oftmals werden Begriffe, die betont werden müssen, fett gedruckt. Auch die Schriftgröße variiert je nach Aussage. Bei besonders extremen Ausrufen verändert sich ebenso der Schrifttyp und ggf. die *Sprechblasenform* (vgl. Abbildung 98). Abbildung 99 vermittelt die Ablehnung eines Ausreiseantrags anhand der Einfügung eines prototypischen Stempels. Neben den *Sprechblasen* finden sich auch einige *Gedankenblasen*.



Abbildung 98, aus: Flix, 2009, S. 31:3.

ABGELEHNT!



Abbildung 99, aus: Flix, 2009, S. 49:3.

Ferner taucht Schrift in Form von *Blockcommentaren* oder *Insert-Texten* auf. Bezüglich der Verzahnung von Bild und Schrift ergänzen sich beide Elemente in der Regel gegenseitig bzw. die Aussagen werden untereinander unterstützt. Das Beispiel der Abbildung 100 unter- malt sehr ausgefallen bildnerisch die verbale Feststellung Timos: „Mei- ne Bilder von der Zeit sind ziemlich unscharf.“



Abbildung 100, aus: Flix, 2009, S. 43:1.

Zuletzt fallen zwei Panels auf, da bei diesen die Schrift sichtbar abgeändert wurde. Bei Abbildung 101 entsteht dadurch ein komisches Zusammenspiel zwischen dem, was der Erzähler Hanno und sein Freund sich zur damaligen Zeit über ihre selbstgebauten Geheimwaffen denken („gefährlich“), und dem, wie Hanno das Ganze aus heutiger Sicht einstuft („völlig absurd“). Bei Abbildung 102 wird durch das Ersetzen des „Er redete nicht viel“ durch „Er redete überhaupt nicht“ die Schweigsamkeit des Mannes noch einmal deutlich betont.



Abbildung 101, aus: Flix, 2009, S. 39:4.



Abbildung 102, aus: Flix, 2009, S. 44:3.

4.3.4 Auswertung

Wenngleich es sich auch bei „Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben“ um authentische Erinnerungen handelt, so setzt sich die Herangehensweise an die Thematik der DDR und des Mauerfalls doch auf viele Weise von denen der vorhergehend beschriebenen Werke ab. Es ist eine bunte Mischung aus Erinnerungen verschiedenster Personen aus Ost und West, die von lustigen über skurrile bis zu ernststen Inhalten reichen und damit das an Perspektivität gebundene Wesen von Geschichte besonders gut nachvollziehbar machen. Neben ein paar

Ausnahmen stehen alltägliche Erlebnisse im Vordergrund. Es geht dabei immer um Eindrücke von Kindern oder Jugendlichen.

Die Erzählungen sind kurz und weisen deshalb meist eine *weite, schnelle Rhythmisierung* auf. Sie spielen sich auf zwei *Ebenen* ab, auf der *Ebene* der gegenwärtigen Erzählsituation und der *Ebene* der vergangenen Erinnerung. Dabei sind die *Subjekte* (wechseln bei jeder Episode) und der *Adressat* des Erzählens klar bestimmt. Bei der grafischen Umsetzung experimentiert FLIX. Insbesondere die Raumgestaltung ist sehr variantenreich und ausgefallen. So gestaltet FLIX die meisten Seiten zwar in einem gleichmäßigen Vier-Panel-Raster, zwischendurch jedoch auch originell als Memory-Spiel, Aufklappseite oder in locker zusammengestellter Fotoalbenoptik. Daneben nutzt er für die Aufzeichnungen scheinbar verschiedene Papiersorten, neben schlichtem, einfarbigem Papier erscheint liniertes, kariertes, Millimeter- oder Packpapier. Ferner versteht es FLIX, den Rezipientenblick durch Hintergrundgestaltung und gezielte Kolorierung zu lenken. Die Erzählungen enthalten viele comictypische Bestandteile, wie *ikonische Elemente und Indizes*, *Onomatopoeitika* und bewusste Variationen der Schrift.

Wie hier deutlich wird, kann „Da war mal was...“, neben dem inhaltlichen Abwechslungsreichtum, auch visuell als äußerst vielseitig beschrieben werden. Dies passt dazu, dass Erinnerungen etwas sehr Subjektives und teilweise auch Verfremdetes sind. Somit hat FLIX für jede Erinnerung trotz eines grundlegend gleichbleibenden Zeichenstils etwas Eigenes, Individuelles geschaffen.

4.4 Nadia Budde „Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln“

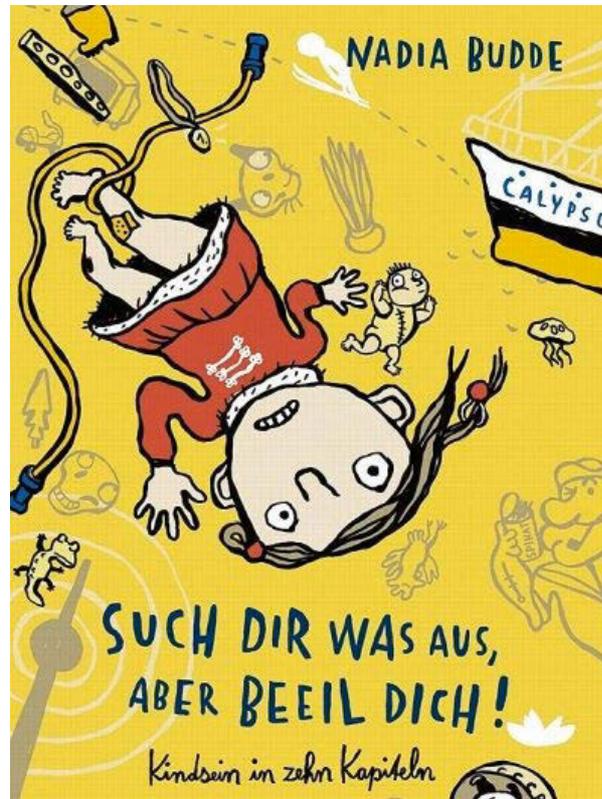


Abbildung 103: Titelseite „Such dir was aus, aber beeil dich!“, aus: Budde, Nadia: Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2009, nachfolgend zitiert als: Budde, 2009.

4.4.1 Autorenvorstellung und Inhaltsangabe

NADIA BUDDÉ wurde 1967 in Berlin geboren. Nach einer Lehre als Gebrauchswerberin studierte sie Grafik an der der Kunsthochschule Berlin-Weißensee sowie am Royal College of Art in London. Ihr erstes Bilderbuch „Eins zwei drei Tier“ wurde im Jahr 2000 mit dem Jugendliteraturpreis ausgezeichnet. Neben weiteren prämierten Werken erhielt 2010 auch „Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln“ den Jugendliteraturpreis.

„Such dir was aus, aber beeil dich!“ ist 2009 beim S. Fischer Verlag aus Frankfurt am Main erschienen. Es umfasst 192 Seiten. Eine Ich-Erzählerin berichtet darin, ebenfalls beruhend auf autobiografischem Hintergrund BUDDÉS, von Erinnerungen an ihre Kindheit, in der sie in

Ostdeutschland aufwächst. Dabei verbringt sie die ersten Jahre auf dem Land bei ihren Großeltern, bis sie nach Ostberlin in eine Neubausiedlung zieht.

Das Buch gliedert sich in zehn Kapitel, wobei die verschiedenen Themenschwerpunkte entlang der Pole Stadt- und Landleben bunt gemischt sind, sich jedoch vorrangig um Alltägliches drehen. Das erste Kapitel stellt eine Art Einführung dar, in der die Großeltern und manche Bestandteile ihres Lebens in Ostdeutschland vorgestellt werden. Im weiteren Verlauf wird von den Bräuchen zur Vorbereitung des Frauentags und von den Feierlichkeiten einer Silberhochzeit erzählt. Der Tod auf dem Land wird mit dem Tod in der Stadt verglichen. Wetterverhältnisse und deren Folgen werden beschrieben sowie Ausführungen über Kermit den Frosch und seinen Neffen Robin eingefügt. Ein eigenes Kapitel bekommt eine stichwortartige Sammlung zur Fragestellung, was Kindsein eigentlich ausmacht. Auch das Stadtleben im Ostberliner Neubaugebiet wird thematisiert sowie Probleme einer Kindernase, Überlegungen zum Wesen der Zeit und zum Übergang von Kindheit ins Erwachsenenalter. Das Werk lässt sich, wie „Da war mal was...“, in keine von MOUNAJEDS Kategorien klar einordnen.

4.4.2 Inhaltliche Analyse

Wie aus der Inhaltsangabe ersichtlich wird, handelt es sich beim Inhalt von BUDDES Werk nicht um eine zusammenhängende Handlung, sondern um einzelne, autonome Episoden. Folglich können diese chronologisch, aber auch in einer beliebigen Reihenfolge rezipiert bzw. wie in einem Lexikon nachgeschlagen werden. Jedes der zehn Kapitel hat ein Deckblatt und trägt einen eigenen Titel, wie z.B. „Großeltern auf!“, „Alpenveilchen und Achselhaare“ oder „Nasenbluten“. Hierbei ist es schwer, sich unter den teilweise sehr ungewöhnlichen Titeln etwas Konkretes vorzustellen. Aufgrund dessen wird Neugierde geweckt.

Auf der Bildebene führt ein kleines Mädchen als Figur durch die Erzählungen. Dass BUDDÉ hier sich selbst nachgebildet hat, wird durch ein am Anfang des Buches eingefügtes reales Foto BUDDÉs deutlich, an welches das gezeichnete Mädchen offensichtlich angelehnt ist (vgl. Abbildung 103 und 104). Als weitere fest bestimmte Figuren spielen nur die Großeltern eine Rolle, alle anderen Figuren bleiben anonym.



Abbildung 104, aus: Budde, 2009, S. 2.

Im Gesamten geht es thematisch zwar auch um konkrete Ereignisse und Erlebtes. Jedoch steht die Vermittlung von Gefühls- und Gedankenwelten eines Kindes und daraus folgend, was Kindheit eigentlich ausmacht, mehr im Fokus. Dabei vermischen sich Erinnerungen an die reale Vergangenheit mit Fantasiekonstrukten. Als Beispiel soll das Kapitel „Stadttot und Landtot“ dienen. Zu Beginn berichtet die Erzählerin von einem roten Fuchsschwanz, den sie als Kind im Schrank ihrer Großeltern findet und mit ihm spielt. Aus diesem Zusammentreffen mit dem Fuchsschwanz als etwas Totem, leitet sie zu einer Aufzählung über, in welcher Form einem der Tod auf dem Land begegnet, z.B.

durch überfahrene Katzen oder geschlachtete Schweine. Von da aus wird ein Vergleich zur Stadt gezogen, indem die Erzählerin ein Haarteil in den Fokus stellt, das in einem Schrank in der Stadtwohnung ihrer Eltern liegt und mit dem sie ebenfalls spielt. Auch zum Tod in der Stadt werden Beispiele dargestellt. Daran anschließend wird die konkrete Erinnerungswelt verlassen, und es beginnt eine Fantasiegeschichte über den „Stadttod“ und „Landtod“, die durch zwei hagere Skelettgestalten personifiziert werden und aufeinandertreffen (vgl. Abbildung 105). Vergleichbare Übergänge von der realen auf die teilweise sehr skurrile, befremdliche Fantasieebene finden sich auch an anderen Stellen.⁷⁰



Abbildung 105, aus: Budde, 2009, S. 60:1.

Bei einer näheren Untersuchung der konkreten Erinnerungen lässt sich Folgendes feststellen: Zum einen geht es thematisch um langfristige Gegebenheiten, Regelmäßigkeiten und Gewohnheiten, z.B. „Zugegeben, meine Großeltern-Land führten ein stinknormales Landleben“⁷¹, oder „Fuhr man im Urlaub an die Ostsee, regnete es meistens“⁷². Zum anderen finden sich Erinnerungen an bestimmte Ereignisse, z.B. „Einmal fuhr ich mit meiner Freundin und deren Großmutter nach Bitterfeld“⁷³, „Da gab es einmal ein großes Fest: Die silberne Hochzeit mei-

⁷⁰ Die Erzählweise erinnert hier an die Form des *unzuverlässigen Erzählens* (vgl. Ergänzungsmaterial Kapitel 6), weil die Grenzen zwischen realer und Fantasie-Ebene nicht immer eindeutig sind.

⁷¹ Budde, 2009, S. 13.

⁷² Ebd., S. 78.

⁷³ Ebd., S. 86.

ner Großeltern“⁷⁴ oder „Auch am Haus meiner Großeltern hing einmal ein Transparent“⁷⁵. Als dritte Erinnerungskomponente werden frühere, kindliche Vorstellungswelten der Erzählerin über die Welt aufgerollt. All dies vermischt sich miteinander.

Im Kontext der Erinnerungen werden häufig kleine Details in den Vordergrund gestellt. Diese beruhen oft auf Gerüchen, Klängen, visuellen Eindrücken und haptischen Erlebnissen, z.B. „Die kleinen dreckigen Schneeklümpchen auf dem Schal schmeckten gar nicht so übel“, „Die Haut im Nacken meines Großvaters hatte das Muster eines trockenen Feldes“⁷⁶ oder „Sie hatten schrumpelige Ellenbogen, große Brüste, dicke Fesseln, starke haarige Achseln und rochen nach Schweiß“⁷⁷. Bei diesen Beschreibungen wird deutlich, dass es oftmals gerade solche sinnlich erfahrenen Kleinigkeiten sind, die sich in Erinnerungen festsetzen und bis in das Erwachsenenalter nicht verloren gehen. So nimmt sich die Erzählerin auch ein ganzes Kapitel namens „Nasenbluten“ Zeit, um zu erläutern, was Kindernasen alles widerfuhr, z.B. Erkältungen, beim Tauchen Wasser in die Nase bekommen oder das Aufnehmen fieser Gerüche. Auch bringt sie hier noch einmal direkt zur Sprache, welche große Rolle Gerüche bezüglich Erinnerungen an die Kindheit spielen:

„Auch die Erwachsenenase hat zu tun. Manchmal wird sie unruhig. Dann hat sie eine Geruchsspur entdeckt. Und wie durch die Tür führt sie uns an einen Ort in der Vergangenheit. Da, hinter der Tür, steht alles unverändert und wir haben ein wenig Zeit, uns umzusehen. Die Erinnerungen der Kindernase sind für immer im Erwachsenenkopf versteckt.“⁷⁸

Das hier angebrachte Zitat vermittelt, dass sich BUDE inhaltlich teilweise in abstrakte, fast philosophische Richtungen begibt. Diesbezüglich können insbesondere die letzten beiden Kapitel herausgestellt werden.

⁷⁴ Budde, 2009, S. 42.

⁷⁵ Ebd., S. 19.

⁷⁶ Ebd., S. 17.

⁷⁷ Ebd., S. 31.

⁷⁸ Ebd., S. 146-151.

Das Kapitel „Zeit“ beschäftigt sich mit Umschreibungsversuchen des Zeitaspekts. Ein Beispiel lautet:

„Zeit ist eine Busfahrt. Vorn wird gesteuert, hinten kann man aus dem Fenster schauen. Manchmal fliegt die Landschaft draußen vorbei. Manchmal glaubt man, neben dem Bus herlaufen zu können. Wenn der Fahrer den Bus anhält, muss man aussteigen.“⁷⁹

Das letzte Kapitel trägt den Titel des Buches „Such dir was aus, aber beeil dich!“ und thematisiert unter anderem die Schwierigkeiten des Übergangs von der Kindheit zum Erwachsenenalter:

„Du hältst die Fäden in der Hand. Dir gehört die Welt! Doch eines Morgens ist alles anders. ‚Willkommen im Reich der Erwachsenen!‘, säuselt die Stimme nun scheinheilig. Man klopft dir auf die Schulter und begrüßt dich in der neuen Welt. Und du fällst in die Tiefe.“⁸⁰

Anhand der hier genannten Beispiele kann deutlich gemacht werden, dass sich BUDDES Buch an vielen Stellen nicht gleich erschließt. Es bringt zum Nachdenken und beinhaltet eine zusätzliche Rezeptionsebene für erwachsene Rezipienten. In diesem Zusammenhang finden sich auch viele Bemerkungen, bei denen BUDDER bewusst Humor hat mit einfließen lassen, der offensichtlich an erwachsene Adressaten gerichtet ist. Der Humor geht zwar aus kindlicher Logik hervor, kann von Kindern jedoch selber noch nicht erschlossen werden.

Wie durch das Kapitel „Stadttod und Landtod“ bereits angedeutet wurde, scheut BUDDER sich nicht, unangenehme Themen in ihr Werk einzubauen. So berichtet die Erzählerin davon, wie Hühnern die Flügel abgeschnitten werden, von Fliegenblut, Hautausschlag, Mundgeruch oder Rotz. Im Einklang dazu ist auch ihre Ausdrucksweise direkt und manchmal derbe, z.B. „Unsere toten Katzen wurden mit einer Schippe von der Straße genommen und auf den Mist geworfen. Sie waren

⁷⁹ Budde, 2009, S. 159.

⁸⁰ Ebd., S. 176-178.

steinhart“⁸¹ oder „Das Wetter war dem Tier scheißegal“⁸². Dazu passt auch der Titel „Such dir was aus, aber beeil dich!“, der gleich zu Beginn einen eher schroffen Ton einleitet.

Anhand der bis hierhin aufgeführten Erläuterungen soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, es handele sich um ein Buch voller Ernsthaftigkeit und Ekel. Auch hübsche Seiten der Kindheit und liebevolle Erinnerungen werden zum Ausdruck gebracht. So werden beispielsweise detailreich die Freuden beschrieben, die das kleine Mädchen mit den Blumen des Frauentages hat:

„Das Gänseblümchen war besonders hübsch. Es hatte eingestanzte Punkte in der gelben Mitte. Die Glockenblume war ganz schmal mit fein gezackten Blättern. Mein weißes Nachthemd schmückten sie wie ein Brautkleid.“⁸³

Auch pointierte Aussagen, wie „Es war schön, ihre Enkelin zu sein!“⁸⁴, lassen sich finden.

Das Kapitel „Kindsein war...“ vermittelt in sich noch einmal das Grundprinzip des Buches, nämlich, wie der Titel schon sagt, viele kleine Aspekte zum Ausdruck zu bringen, die Kindheit ausmachen. Somit wird eine Doppelseite nur mit Stichworten gefüllt: „Kindsein war: hinfallen, im Tunnel schreien, ins Wasser pinkeln, Läuse haben, nicht auf Gehwegplatten mit Sprung treten [...]“⁸⁵. Auf den nächsten Seiten folgen weitere Stichworte, die zusätzlich durch Illustrationen untermalt werden, wie z.B. „Kindsein war: manchmal unsichtbar zu sein“ (vgl. Abbildung 106). Auch hier geht BUDDÉ einen Weg des Wechsels zwischen konkreter und abstrakter, nachdenklicher Ebene: „Zum Kindsein gehörte auch das, was fehlte: ein Vater, Geschwister, Vergangenheit, Zukunft... und eine Barbie.“⁸⁶

⁸¹ Budde, 2009, S. 51.

⁸² Ebd., S. 81.

⁸³ Ebd., S. 38.

⁸⁴ Ebd., S. 18.

⁸⁵ Ebd., S. 102-103.

⁸⁶ Ebd., S. 106.

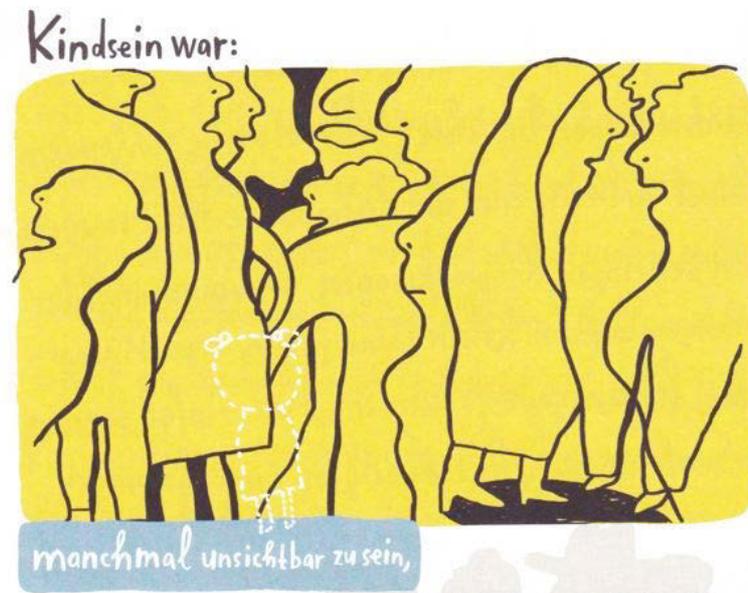


Abbildung 106, aus: Budde, 2009, S. 104:1.

Zuletzt soll bezüglich der Inhaltsanalyse auf das Vorkommen der Thematik der DDR eingegangen werden. Anders als bei den vorhergehend analysierten Werken, dominiert das Thema der DDR nicht den Inhalt. Vielmehr fließt es nebenbei mit ein, da die hier reflektierte Kindheit in der DDR stattfindet und dies folglich auch Einfluss auf das Aufwachsen hat. Gleich die erste Seite und die Thematisierung des Transparents „Hört endlich auf mit eurer Großeltern-Land Scheiße!“ ist eine Anspielung auf Gesellschaftsverhältnisse in der DDR, in der viele alte Menschen in Dörfern auf dem Land lebten. Ohne direkt mit der Staatsform der DDR in Verbindung gebracht zu werden, tauchen so zwischendurch doch zahlreiche Aspekte aus diesem Zusammenhang auf. Dabei wird insbesondere der Vergleich zwischen dem Leben in der Stadt und auf dem Land gezogen. Hierbei muss allerdings klar herausgestellt werden, dass die Informationen bzw. Andeutungen sehr subjektiv und an eine kindliche Wahrnehmung geknüpft sind. Somit ist vieles nur verständlich, wenn Hintergrundwissen zur DDR vorhanden ist. Das ist auch bei dem „Großeltern-Land-Transparent“ der Fall. Warum der Großvater aus einem sozialistischen Werbe-Pappplakat der Regierung eine Eierlegebox für seine Hühner baut, warum die Großeltern den Plattenbau als „Kaninehenstall“ bezeichnen, warum der Westbesuch Toilettenpapier als Geschenk mitbringt oder warum es bei Bitterfeld einen silbernen See

gibt, dies sind alles Anspielungen, die ohne Vorwissen nicht erschließbar sind. Dem Rezipienten werden die DDR-Bruchstücke oftmals ohne Zusammenhang präsentiert. Somit wird er von BUDE in die Situationen versetzt, in denen Kinder sich oft befinden: Situationen, in denen viele Eindrücke aus der Erwachsenenwelt ungeklärt bleiben und sich folglich auch Missverständnisse bilden (vgl. Abbildung 107). Dies verdeutlicht beispielweise auch die vom Mädchen im Buch gestellte Frage: „Und was war eigentlich friedliche Chorexistenz?“⁸⁷



Abbildung 107, aus: Budde, 2009, S. 122.

⁸⁷ Budde, 2009, S. 124.

Nur an wenigen Stellen werden Bemerkungen eingefügt, die auf direkte Weise Auskunft geben, z.B. „Da die Landwirtschaft in der DDR staatlich organisiert war, entfiel die eigentliche Sorge um Saat und Ernte.“⁸⁸. Weil die gesamten DDR-Aspekte aus einem kindlichen Verständnis geäußert werden, erfolgt auch eine Bewertung dieser „nur“ aus kindlichem Empfinden heraus (vgl. Abbildung 108). Dadurch bezieht BUDDE indirekt Position, vermeidet dabei allerdings einen mahnenden, altklugen Ton.

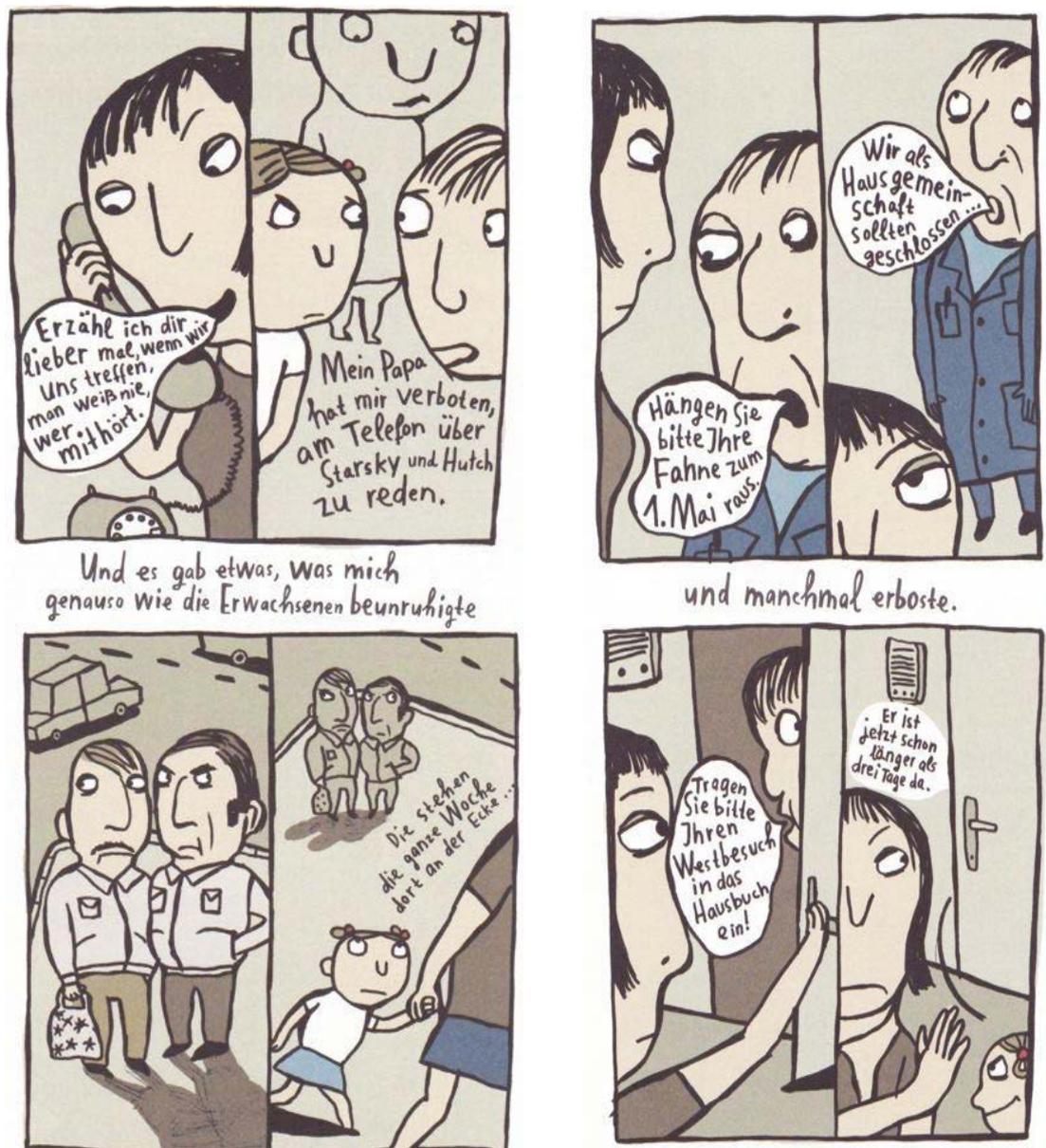


Abbildung 108, aus: Budde, 2009, S. 126-127.

⁸⁸ Budde, 2009, S. 76.

4.4.3 Erzähltheoretische Analyse

Zeitdarstellung

Wie bereits oben beschrieben, liegt keine chronologisch erzählte Handlung vor. Die Erzählung setzt sich aus meist voneinander unabhängigen Bruchstücken zusammen, die in ihrer zeitlichen Reihenfolge nicht bestimmt werden oder bei denen es nicht möglich ist, sie einem einzigen Zeitpunkt zuzuordnen, da es sich um grundlegende Gegebenheiten oder Regelmäßigkeiten handelt. Die Gedankenwelten und Fantasiekonstrukte sind ebenso wenig zeitlich einordbar. Nur im Kapitel „Alpenveilchen und Achselhaare“ findet sich eine Art von chronologischem Ablauf, in welchem die Blumen für den Weltfrauentag der Reihe nach an die Landfrauen verteilt werden.⁸⁹ Das Fehlen der Chronologie passt dazu, dass es sich inhaltlich meist um Erinnerungspartikel handelt, die genau wie im Kopf auch in der Erzählung scheinbar willkürlich vermischt sind.

Die *Erzählrhythmisierung* verändert ihre Geschwindigkeit im Laufe des Buches immer wieder. So werden teilweise innerhalb einer Seite zahlreiche Aspekte angesprochen, womit eine *schnelle Rhythmisierung* vorliegt (vgl. Abbildung 109).

⁸⁹ Budde, 2009, S. 35-40.

Kindsein war: hinfallen, im Tunnel schreien, ins mit Sprung treten, Brille kriegen, schaukeln und kotzen, Muttervaterkind spielen, Scherben sammeln, Puppe ~~repa~~ operieren, der Katze das Laufen auf zwei tauschen, Knallerbsen zertreten, wachsen, Brillenschlange schlaf nicht still liegen, beleidigt sein, beim Friseur Puppenhaare schneiden, im Kaufhaus verlorengehen, die Todesbahn runterfahren, Kaugummi aus den die Unterseite des Tisches bemalen, wütend sein, Schorf vor Schmerz nicht atmen können, im Frühhort heiße Milch im Treppenhaus sitzen, den Strand aus den Augen verlieren, zu spät nach Hause kommen, Finger in heißes Wachs Schweinefutter probieren, Scharlach haben, Ziegenpeter haben, Nr. 33 sein, Fettaugen verbinden, Güterwaggons zählen, sein wollen, Läuse haben, im Müll spielen, Flöhe haben, unter langer Hose anhaben, Altpapier sammeln, im Bunker einkleben, Dreck fressen, Popel fressen, Schorf fressen,

Badewasser pinkeln, Läuse haben, nicht auf Gehwegplatten nicht den Boden berühren!, Brottasche schleudern, Schlüssel verlieren, aus der Zahnücke Blut saugen, Beinen beibringen, Kloppe kriegen, Kaugummibilder sein, morgens auf dem Kissen Läuse finden, beim Mittagsheulen, lügen, geimpft werden, grüne Äpfel fressen, in Seife beißen, Bastelbögen ausschneiden, Haaren schneiden, Schlamm kochen, sich langweilen, abkratzen, Insekten retten, auf den Rücken fallen, mit Haut trinken, glitschigen Scheuerlappen mit Kotze anfassen, Badewasser zuerst benutzen dürfen, Zahn abschlagen, stecken, von Wespen gestochen werden, Alpträume haben, Windpocken haben, Filzstifte anlecken, im Essen stochern, Angst haben, tote Vögel beerdigen, Eiskunstläuferin im Faschingkostüm schlafen gehen, kratzende Strumpfhose spielen, im Schwimmbad ins Wasser pinkeln, Konsummarken Sauerampfer fressen, heulen, Blumen pflücken, ...

Abbildung 109, aus: Budde, 2009, S. 102-103.

Zum Ende des Buches entwickelt sich die Figur des Mädchens sogar innerhalb weniger Panels zumindest bildlich von einem Kind zu einer alten Frau (vgl. Abbildung 110). Gleichzeitig finden sich andere Stellen mit einer *langsamen Rhythmisierung*, bei denen über mehrere Seiten ein gleichbleibender Aspekt im Fokus steht (vgl. Abbildung 111).



Abbildung 110, aus: Budde, 2009, S. 183.

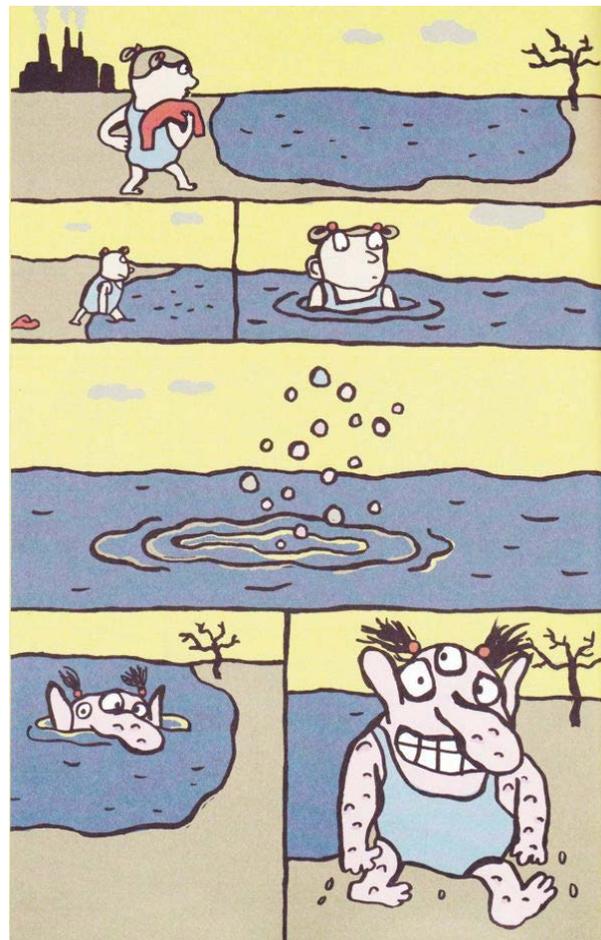


Abbildung 111, aus: Budde, 2009, S. 88.

Bezüglich der *Frequenz* ist festzustellen, dass *iteratives* Erzählen eine große Rolle spielt. Es werden demnach, wie mehrfach erwähnt, viele Gewohnheiten und Regelmäßigkeiten beschrieben (vgl. Abbildung 112).



Abbildung 112, aus: Budde, 2009, S. 15:1.

Im Zusammenhang mit der Darstellung von Regelmäßigkeiten finden sich im Buch gelegentlich Bilder, die an anderer Stelle nur leicht abgeändert erneut auftauchen. Diese Wiederholungen können als *intratextuelle Palimpseste* bezeichnet werden. Sie bringen das unbewusste Gedächtnis zum Ausdruck, in welchem sich das Gezeigte fest verankert hat. Die Abbildungen 113 und 114 zeigen z.B. wiederholt die Landfrauen, auf ihrem täglichen Weg zur Arbeit und wieder zurück.



Abbildung 113, aus: Budde, 2009, S. 32.



Abbildung 114, aus: Budde, 2009, S. 41.

Modus und Stimme

Bei „Such dir was aus, aber beeil dich!“ ist die Ich-Erzählerin *autodiegetisch*, denn sie ist gleichzeitig die Protagonistin. Es liegt eine *interne Fokalisierung* vor, weil es durchgängig aus der Perspektive der Erzählerin berichtet wird, die bildlich als kleines Mädchen gezeigt wird. Somit erfährt der Rezipient nur, was das Mädchen weiß. Fraglich bleibt, wie

alt die Erzählerin inzwischen ist, so sagt sie einerseits, dass ihre Großeltern inzwischen lange tot sind, andererseits ist ihre Erzählweise immer noch wie die eines kleinen Mädchens. Das kann aber auch dadurch begründet sein, dass die Erzählerin beabsichtigt ohne Reflexion und unverändert wiedergeben will, was sie aus ihrer Kindheit und ihren damaligen Gedankenwelten behalten hat.⁹⁰ Vermutlich ist die Erzählerin inzwischen also erwachsen (so wie auch BUDDE).

Die Erzählweise ist *narrativ*, auf *zitierte gesprochene Sprache* wird meist verzichtet. Es handelt sich größtenteils um *späteres* Erzählen. Allerdings wird zwischendurch *gleichzeitiges* Erzählen eingeschoben. Die Erzählerin thematisiert also Vergangenes, macht zwischendurch aber Bemerkungen aus ihrem jetzigen Empfinden heraus oder über etwas, das immer noch gültig ist (vgl. Abbildung 115 und 116).



Abbildung 115, aus: Budde, 2009, S. 21:1.



Abbildung 116, aus: Budde, 2009, S. 28.

⁹⁰ Hier liegt ein Kontrast zu „Grenzgebiete“ vor. Bei diesem findet sich ebenfalls eingeschobenes gleichzeitiges Erzählen, jedoch wurde das Erzählte offensichtlich von der Erzählfigur bereits reflektiert.

Im Laufe des achten Kapitels „Nasenbluten“ wechselt die Erzählerin durchgängig in das *gleichzeitige* Erzählen, was über das gesamte neunte und zehnte Kapitel beibehalten wird. Dies steht im Zusammenhang damit, dass hier die allgemeinen Fragen um Erinnerung anhand von Gerüchen, um das Wesen der Zeit und um das Erwachsenwerden thematisiert werden. Diese Erläuterungen hierzu sind somit nicht an die Vergangenheit gebunden.

Bewegungsdarstellung

Bis auf sehr seltene Ausnahmen kommen keine *Bewegungslinien* zum Einsatz. Bewegung wird nur durch *Körperpositionen* dargestellt.

Raumdarstellung

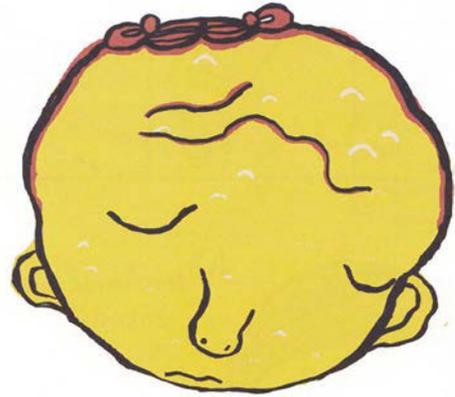
Grundsätzlich ist an dieser Stelle anzumerken, dass sich bei „Such dir was aus, aber beeil dich!“ oftmals keine Panelstruktur findet, sondern die Bilder ohne Umrandung auf der Seite arrangiert werden bzw. nur ein einzelnes Bild eine Seite füllt. Das heißt, das Buch weist in seiner gestalterischen Umsetzung keinerlei Starrheit auf und kann nicht als reiner Comic bezeichnet werden, sondern eher als Mischform von Comic und Bilderbuch.

Es geht BUDDÉ bei den Bildern offensichtlich nicht darum, Dreidimensionalität zeichnerisch korrekt umzusetzen. Stattdessen charakterisieren sich die Bilder durch krumme Linien, Unförmigkeit und kommen oft komplett ohne Perspektive aus, indem die Figuren und Gegenstände vor einfarbigen Hintergründen platziert werden (vgl. Abbildung 117). Hierbei werden auch öfter nur einzelne Körperteile der Figuren, wie z.B. nur die Köpfe, dargestellt (vgl. Abbildung 118).



Die silberne Krone,
die meine Großmutter an diesem Tag trug,
saß perfekt auf meinem neuen Schleier.

Abbildung 117, aus: Budde, 2009, S. 45.



Erkältungsträume
waren schrecklich.

Abbildung 118, aus: Budde, 2009, S. 145.

BUDDE setzt viele verschiedene, äußerst kreative Methoden der Raumdarstellung ein. So stellt sie z.B. wilde Aufzugfahrten des Mädchens im Hochhaus durch ein Zusammenspiel von horizontal und vertikal ausgerichteten Panels dar (vgl. Abbildung 119). Dadurch macht sie die Fahrten für den Rezipienten miterlebbar. Der verseuchte Silbersee wird bildlich nicht auf dem Boden, sondern in der Luft platziert, so dass er wie ein großer, bedrohlicher Mond erscheint (vgl. Abbildung 120).



Abbildung 119, aus: Budde, 2009, S. 128.



Abbildung 120, aus: Budde, 2009, S. 87.

Erinnerungen an Fernsehsendungen erscheinen in der Form des Bildschirms (vgl. Abbildung 121). Das kleine Mädchen, das bei der Silberhochzeit der Großeltern im Bett liegt und hier die feiernden Erwachsenen immer noch hören kann, wird direkt unter der Darstellung der Partysesellschaft abgebildet. Dadurch schwebt die Gesellschaft wie eine Gedankenblase über dem Mädchen (vgl. Abbildung 122). Für die ausgefallene Raumdarstellung, die den Rezipienten oftmals gefühlt in die Perspektive des Kindes hereinholt, ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aufführen.

Im Fernsehen gab es den allgemein gültigen Tod.



Abbildung 121, aus: Budde, 2009, S. 59.

Dann gab es einmal ein großes Fest: Die silberne Hochzeit meiner Großeltern. Es gab Bowle mit braunen Erdbeeren und Geflügelsalat, sogar mit Ananasstückchen darin. Da waren die Frauen: Sie hatten Blusen und Röcke an.

Einige hatten rote Lippen und blauen Lidschatten hinter dunklen Wimpern. Sie tranken Schnaps und Sekt, lachten laut und saßen auf Männerschöpen. Sierauchten auch. Man sah die Träger ihrer Büstenhalter. Es roch nach Parfüm.



Noch als ich im Bett lag, hörte ich die Frauen.

Abbildung 122, aus: Budde, 2009, S. 42-43.

Interaktion von Sprache und Bild

Die *Schrift*- wie auch die Bildgestaltung weisen einen krakeligen Stil auf, als wären diese von Kinderhand gezeichnet und geschrieben. Dies korreliert gut mit dem Inhalt, der ebenfalls wie aus einer kindlichen Perspektive entnommen erscheint. Für einen klassischen Comic typische Bestandteile, wie *Onomatopoetika* oder *ikonische Elemente*, finden kaum Verwendung.

Auch *Sprech- und Denkblasen* erscheinen eher selten. So verkörpern die Texte zu einem großen Teil keine gesprochene Rede, sondern die Berichte der Erzählerin. Diese finden sich entweder in bunt hinterlegten *Blockkommentaren*, in Form von *Insert-Texten* oder auf experimentelle Weise in das Bild eingebunden. Beispielsweise befinden sich Kommentare in verschiedenen Bereichen eines Gehirns (vgl. Abbildung 123), werden Kommentare in den Haaren von Angela Davis (vgl. Abbildung 124) oder Margot Honecker (vgl. Abbildung 107) platziert, an anderer Stelle winden sie sich über eine kurvenreiche Straße (vgl. Abbildung 125) oder erscheinen auf einem Transparent, das an einem Hochhaus aufgehängt ist.

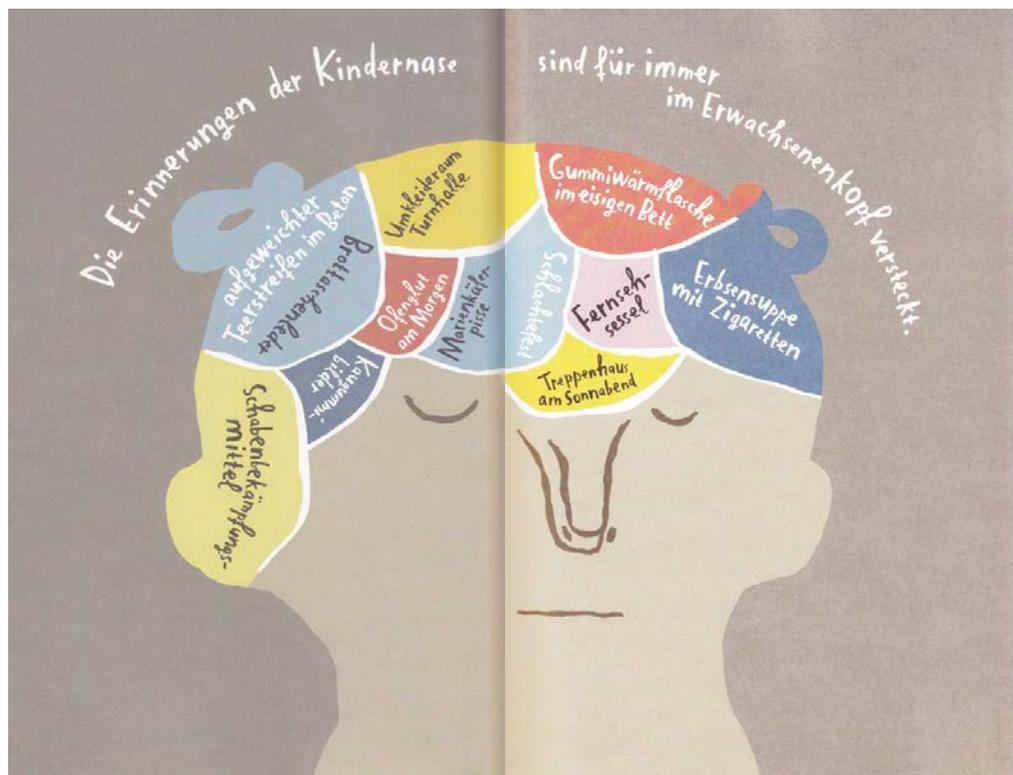


Abbildung 123, aus: Budde, 2009, S. 150-151.



Abbildung 124, aus: Budde, 2009, S. 123.



Abbildung 125, aus: Budde, 2009, S. 158.

Der Rezipient wird dadurch in ein abwechslungsreiches Leseerlebnis hinein versetzt, wobei meist ein Zusammenhang zwischen Inhalt und gestalterischer Umsetzung besteht.

Der Text und die Bilder sind insgesamt so miteinander verzahnt, dass sie sich gegenseitig unterstützen. Der Schrift- und Bildanteil variiert stark. Es finden sich Seiten fast ohne Text, auf anderen erscheint nur Text. Insgesamt kann jedoch von einem recht hohen Textanteil gesprochen werden. Wie bei der Inhaltsanalyse schon erwähnt, geben die Texte und Bilder oft nur Bruchstücke von Informationen preis und der Gesamtzusammenhang muss vom Rezipienten selber konstruiert werden.

4.4.4 Auswertung

Auf inhaltlicher wie auf gestalterischer Ebene weist BUDDES Buch „Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln“ außergewöhnliche Vielfalt und Detailreichtum auf. Auch nach mehrmaligem Lesen bzw. Anschauen finden sich zuvor unentdeckte Aspekte. Dabei legt sich BUDDÉ nicht auf ein bestimmtes Genre fest, sondern verknüpft Charakteristika von Bilderbuch, Comic und Lexikon miteinander.

Im Großen und Ganzen ist der thematische Schwerpunkt die Zusammentragung episodenhafter Erinnerungen an die Kindheit. Das hier aus vielen autonomen Bruchstücken entstandene Kindheitsbild ist nicht kitschig oder klischeehaft, sondern authentisch. Neben schönen werden auch objektiv hässliche, eklige, ernste Facetten eingebaut. Dabei wird allerdings ein liebevoll wirkender Gesamteindruck beibehalten. Es geht um die vermeintlich kleinen Dinge des Alltags und sinnliche Erfahrungen spielen eine große Rolle. Die konkreten Erinnerungen werden ergänzt durch das Nachgehen abstrakter Fragestellungen und Fantasie-reisen in kindliche Gedankenwelten. Diese sind nicht immer schnell

nachvollziehbar, aber gerade deswegen geben sie einen Anstoß zum weiteren Nachdenken.

Bezüglich Informationen zur DDR lassen sich einige spezifische Aspekte und Hinweise ausmachen. Diese fließen jedoch nebenbei ein, sind sehr kindlich-subjektiv und bedürfen zum Erkennen bzw. Verstehen eines Hintergrundwissens über den ehemaligen ostdeutschen Staat.

Trotz des Erzählens von einem *späteren* Zeitpunkt, machen die umgangssprachlichen Texte und die wilde Gestaltung den Anschein, als stammten sie unmittelbar von einem Kind. Es geht nicht um eine realgetreue optische Darstellung. Die Rezeption ist nicht immer einfach, aber sie bietet dem Rezipienten die Möglichkeit, z.B. durch ausgefallene Raumdarstellung, das Erzählte optisch mitzuerleben.

Als Besonderheit lässt sich noch herausstellen, dass hier zwar ganz persönliche Erinnerungen verarbeitet wurden. Diese beinhalten jedoch zahlreiche Bestandteile, die insbesondere viele der erwachsenen Rezipienten wiedererkennen können und deshalb in die eigene Kindheit zurückversetzt werden.

5. Fazit

Zu Beginn der Arbeit habe ich die Ansichten MOUNAJEDS, PANDELS und GUNDERMANNs aufgeführt, welche alle das Medium des Comics für geeignet halten, um Geschichte zu vermitteln. Dieser Meinung schließe ich mich an. Die Beispielwerke beweisen, dass jedes auf seine Art Geschichte, im Speziellen das Thema der DDR, zum Ausdruck bringen kann. Dabei zeigen sich deutlich die von PANDEL und GUNDERMANN genannten Möglichkeiten des Comics, einen „sinnlich-emotionalen Zugang“ zu verkörpern und dadurch „Lebenswelten vor unseren Augen entstehen zu lassen, die der Historiker mit seinen Mitteln nicht rekonstruieren kann“. Dies soll nicht bedeuten, dass die Bücher Sachtexte oder Schulbücher ersetzen könnten. Diesen Anspruch erheben sie ja auch nicht. Vielmehr wählen sie eben, ob in Form von Episoden oder einer zusammenhängenden Geschichte, einen neuen, andersartigen und vor allem anschaulichen Zugriff auf historische Inhalte.

Die Werke von SIMON SCHWARTZ, FLIX und NADIA BUDDÉ charakterisieren sich durch einen sehr subjektiven Zugang zur Thematik. Es wird recht umfangreiches Hintergrundwissen vorausgesetzt, um die Botschaften zur DDR zu verstehen. Auch unterliegt den Inhalten bei „Da war mal was...“ und „Such dir was aus, aber beeil dich!“ oftmals ein humorvoller, verspielter Unterton oder eine gewisse Skurrilität. CLAIRE LENKOVAS Buch „Grenzgebiete“ hingegen weist mehr Sachlichkeit und Objektivität auf, was zu einer (zu) hohen Informationsdichte führt. Allen vier Büchern ist jedoch gemeinsam, dass die Verarbeitung echter Erinnerungen im Mittelpunkt steht. Dadurch gewinnen sie an Authentizität und Glaubwürdigkeit.

Je länger ich mich mit den Werken auseinandersetze, desto mehr erschloss sich mir deren Vielseitigkeit und Detailreichtum auf der erzähltheoretischen Ebene. So war es letztendlich auch nur beispielhaft möglich, die verschiedenen Facetten in dieser Arbeit darzustellen. Insbesondere unterschiedliche, experimentelle Möglichkeiten der Raumdar-

stellung kamen in allen vier Werken zum Einsatz. Auch verschiedene Optionen der Zeitdarstellung wurden umfassend genutzt. Das umfangreiche Erzählpotenzial, das Comics bzw. bildliche Erzählweisen im Allgemeinen mit sich bringen, wurde demnach durch jedes der vier Bücher zum Ausdruck gebracht.

Um ihr Potenzial zu entfalten und nicht in die Irre zu führen, wäre es sinnvoll, wenn Kinder die Werke gemeinsam mit einem kundigen Erwachsenen an ihrer Seite lesen bzw. betrachten würden. Generell erwecken die Bücher bei jungen als auch älteren Rezipienten Neugier und regen zum Nachdenken, Erzählen sowie Diskutieren an.

6. Ergänzungsmaterial

Bei den folgenden Ausführungen wird weitestgehend die Anordnung der Begriffe aus den Bezugswerken der Autoren Martinez/Scheffel und Schüwer übernommen. Es erfolgt keine alphabetische Sortierung.

6.1 Begriffe der Erzähltextanalyse nach Martinez und Scheffel

Kategorie der Zeit:

Ordnung:

In welcher Reihenfolge oder Ordnung wird das Geschehen in einer Geschichte vermittelt? Hierbei unterscheiden Martinez/Scheffel zwischen den Begriffen der *Analepse* (Rückwendung) und *Prolepse* (Vorausdeutung).⁹¹

Dauer:

Welche Dauer beansprucht die Darstellung eines Geschehens oder einzelner Geschehenselemente in einer Erzählung? Dabei wird mit Hinblick auf das Verhältnis von *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* grundlegend zwischen Erzählformen der *Szene*, *Dehnung*, *Raffung*, *Ellipse* und *Pause* differenziert.⁹²

Frequenz:

In welchen Wiederholungsbeziehungen stehen das Erzählte und das Erzählen, d.h. mit welcher Frequenz wird ein sich wiederholendes oder nichtwiederholendes Geschehen in einer Erzählung präsentiert? Unterschieden wird zwischen *singulativer*, *repetitiver* und *iterativer* Erzählung.⁹³

⁹¹ Vgl. Martinez/Scheffel, 2007, S. 32-39.

⁹² Vgl. ebd., S. 39-44.

⁹³ Vgl. ebd., S. 45-47.

Kategorie des Modus:

Distanz:

Wie mittelbar wird das Erzählte präsentiert? Der *narrative Modus* steht hierbei dem *dramatischen Modus* gegenüber. Diese prägen sich bei der *Erzählung von Ereignissen* oder der *Erzählung von Worten* unterschiedlich aus.⁹⁴

Fokalisierung:

Aus welcher Sicht wird erzählt? Dabei gilt es zu differenzieren zwischen *Null-, interner* oder *externer Fokalisierung*.⁹⁵

Kategorie der Stimme:

Zeitpunkt des Erzählens:

Wann wird erzählt; *früher, später* oder *gleichzeitig*?⁹⁶

Ort des Erzählens:

Auf welcher Ebene wird erzählt; der *extradiegetischen* (direktes Erzählen), *intradiegetischen* (erzähltes Erzählen), *metadiegetischen* (erzähltes erzähltes Erzählen) oder einer noch höheren Ebene?⁹⁷

Stellung des Erzählers zum Geschehen:

In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt? Taucht er selber als Figur auf, handelt es sich um einen *homodiegetischen Erzähler*. Ist der Erzähler weiterführend sogar die Hauptfigur, ist es ein *autodiegetischer Erzähler*. Steht er außen vor, ist es ein *heterodiegetischer Erzähler*.⁹⁸

⁹⁴ Vgl. Martinez/Scheffel, 2007, S. 47-63.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 63-67.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 69-75.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 75-80.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 80-34.

Subjekt und Adressat des Erzählens:

Wer erzählt wem? Differenziert wird zwischen einer *intradiegetischen* und einer *extradiegetischen Sprechsituation*.⁹⁹

Martinez/Scheffel führen neben den hier genannten Kategorien die sehr spezielle Erzählform des *unzuverlässigen Erzählens* auf. Damit sind Behauptungen über die erzählte Welt gemeint, die als zweifelhaft oder falsch aufzufassen sind. Aufgrund mangelnder Relevanz soll dieser Aspekt nicht in das Analyseschema aufgenommen werden.

6.2 Begriffe der comicspezifischen Erzähltheorie nach Schüwer

Kategorie der Bewegungsdarstellung:

Induktion:

Streng genommen können starre Bilder keine Bewegung zeigen, deshalb „sind Comics auf die Mithilfe der Leser angewiesen“¹⁰⁰. Letztere sind es, die den Bildern mittels der *Induktion*¹⁰¹ das entscheidende Leben einhauchen. Dabei bedienen sie sich verschiedener Hilfsmittel bzw. Wegweiser, die sich in den Bildern befinden (vgl. *Bewegungslinie, Körperpositionen. lineare Sequenz*).

Bewegungslinie:

Die *Bewegungslinie* (deutlichste Möglichkeit der Bewegungsdarstellung) verbildlicht die imaginäre Bahn einer Bewegung. Zum einen gibt es *analytische Bewegungslinien*, bei denen „einzelne Körperteile hervorgehoben werden, die für die Ausführung der Bewegung als besonders wichtig empfunden werden“¹⁰². Zum anderen kommen sogenannte *systematische Bewegungslinien* zum Einsatz, die keine Körperstelle hervorheben, sondern sich auf den gesamten bewegten Körper bezie-

⁹⁹ Vgl. Martinez/Scheffel, 2007, S. 84-89.

¹⁰⁰ Schüwer, 2002, S. 189.

¹⁰¹ McCloud, 2007, 71:1.

¹⁰² Schüwer, 2002, S. 189.

hen. Erstere ermöglichen für den Rezipienten eine größere Einfühlung in die Bewegung als letztere. Beide zeigen den Blick *auf* die Bewegung von außerhalb. Insbesondere in Mangas findet sich daneben mit den *Fließlinien* eine weitere Ausprägung der Bewegungslinie, bei der nicht der bewegte Körper, sondern die vorbeiziehende Bewegung akzentuiert und somit ein Blick *aus* der Bewegung heraus erzeugt wird. Der Rezipient nimmt sozusagen an der Bewegung teil.¹⁰³

Körperpositionen:

Ein menschlicher Körper, der sich beispielsweise in einer Laufposition befindet, macht deutlich, dass sich dieser gerade inmitten einer Bewegung befindet. Hierbei lässt sich unterscheiden zwischen dem *Bewegungswechsel* (Position, an der die Bewegung ihre Richtung ändert) und der weitaus seltener genutzten *Zwischenbewegung* (Position inmitten des „Bewegungsflusses“), die eine Einfühlung erschwert.¹⁰⁴

Lineare Sequenz:

Neben dem Einzelpanel als Raum zur Bewegungsdarstellung muss die *lineare Sequenz* berücksichtigt werden, denn „sie ist die eigentliche Domäne der Bewegungsdarstellung im Comic“¹⁰⁵. Im Übergang (Rinnstein) zwischen den Panels ereignet sich diesbezüglich sehr viel. Dabei kann mit Bezug auf McCloud¹⁰⁶ zwischen zwei Übergängen differenziert werden. Bei den weit verbreiteten und erzählerisch sehr ökonomischen *Action-to-Action-Übergängen* zeigt jedes Panel die Einheit einer Handlung. Die *Moment-to-Moment-Übergänge* sind im Gegensatz viel kleinschrittiger, indem eine Handlungseinheit weiter unterteilt (z.B. das Springen über ein Hindernis, das in mehreren Panels dargestellt wird) und somit besonders hervorgehoben wird.¹⁰⁷ In diesem Zusammenhang besteht auch die Möglichkeit, das Verhältnis zwischen *erzählter* und *Erzählzeit* (vgl. Martinez/Scheffel) bezüglich der Panelübergänge

¹⁰³ Vgl. Schüwer, 2002, S. 189-190.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 190-191.

¹⁰⁵ Ebd., S. 191.

¹⁰⁶ MCCLOUD unterscheidet zwischen sechs verschiedenen Übergangsformen, von denen SCHÜWER zwei als besonders relevant in seine Arbeit übernimmt.

¹⁰⁷ Vgl. Schüwer, 2002, S. 191-192.

zu untersuchen. Da es jedoch äußerst schwierig ist, für ein Panel eine Erzählzeit festzulegen, kann stattdessen von „unterschiedlichen Formen der *Rhythmisierung* der erzählten Zeit“¹⁰⁸ ausgegangen werden, entweder *schnell und dicht* oder *langsam und weit*. Die Begriffe der *Zeitdehnung* und *Zeitraffung* sind eher bei Extremfällen anwendbar.¹⁰⁹

Kategorie der Raumdarstellung:

Mittel zur Erzeugung von Dreidimensionalität:

Zentralperspektive:

Die Konstruktion der *Zentralperspektive* zur Raumdarstellung ist sehr bekannt. Sie findet insbesondere Anwendung bei der Darstellung geometrischer Räume (rechte Winkel, Parallelität). Dabei wird von einem frontal in den Raum hereinschauenden, impliziten Betrachter ausgegangen.¹¹⁰ Bei der *Zentralperspektive* lassen sich drei Typen unterscheiden: die *Einfluchtpunkt-*, *Zweifluchtpunkt-* und *Dreifluchtpunkt-Perspektive* (s.u.). Der Blick kann sich freier bewegen, je mehr Fluchtpunkte vorhanden sind. Das Verhältnis zwischen Raum und Betrachter wird dann immer lockerer. Dies ist jedoch auch gleichzusetzen mit einer zunehmenden Komplexität und somit Erschwerung des Bildverständnisses. Es wird sozusagen eine „Verfremdung“¹¹¹ in das Bild eingeführt. Die Distanz zwischen Betrachter und Bild wächst. Die *Zentralperspektive* hat im 20. Jahrhundert an Bedeutung eingebüßt. Ihr wird vorgeworfen, „den Betrachterblick in ein strenges geometrisches Korsett“¹¹² zu werfen.

¹⁰⁸ Schüwer, 2002, S. 192.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 192.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 194.

¹¹¹ Ebd., S. 195.

¹¹² Ebd., S. 197.

Einfluchtpunkt-Perspektive (vgl. Abbildung 126):

Hier verläuft die Blickrichtung des impliziten Betrachters parallel zu den Wänden und zum Boden. Dadurch treffen sich alle in die Tiefe gehenden Kanten in *einem* Punkt.¹¹³

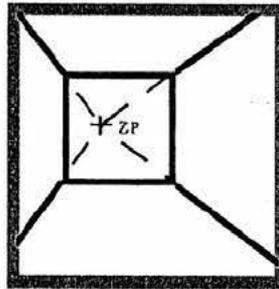


Abbildung 126, aus: Schüwer, 2002, S. 196.

Zweifluchtpunkt-Perspektive (vgl. Abbildung 127):

Sie beinhaltet eine Blickrichtung, die parallel zum Boden verläuft, allerdings diagonal zu den Wänden. Es entstehen zwei Fluchtpunkte, womit ein klares Zentrum der Perspektive entfällt und sich stattdessen auf die Horizontlinie verlagert.¹¹⁴

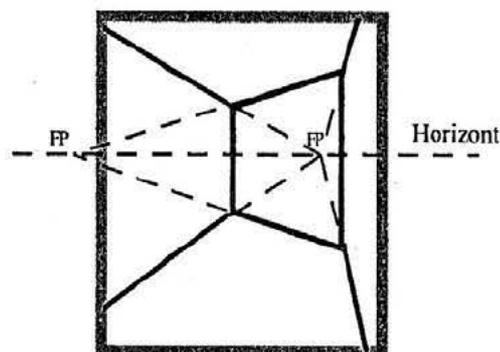


Abbildung 127, aus: Schüwer, 2002, S. 194.

¹¹³ Vgl. Schüwer, 2002, S. 194f.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 195.

Dreifluchtpunkt-Perspektive (vgl. Abbildung 128):

Hier besteht weder Parallelität zum Boden noch zu den Wänden. Dadurch wird ein dritter Fluchtpunkt gewonnen. Aus diesen drei Punkten bildet sich ein Dreieck, anhand von dessen Winkelhalbierenden sich das Perspektivzentrum konstruieren lässt. Aus der Dreifluchtpunkt-Perspektive können sowohl die *Vogel-* als auch die *Froschperspektive* entstehen.¹¹⁵

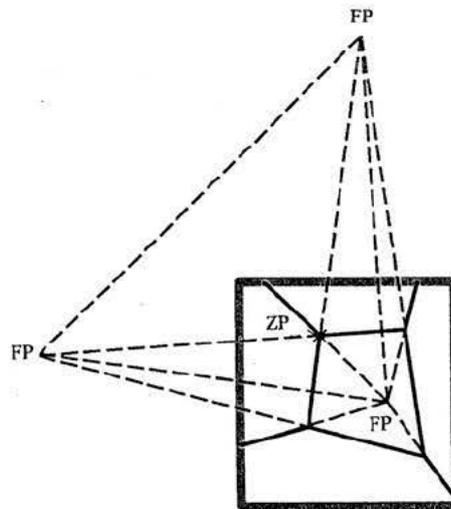


Abbildung 128, aus: Schüwer, 2002, S. 194.

Methode der *relativen Größe im Blickfeld*: Was weiter weg ist, wird im Verhältnis kleiner gezeichnet.¹¹⁶

Methode der *Überlappungen*: Was weiter weg ist, wird von Gegenständen/Figuren etc., die sich weiter vorne befinden, überlappt.¹¹⁷

Methode der *atmosphärischen Perspektive*: Was weiter entfernt ist, erscheint weniger scharf.¹¹⁸

Methode der *Farbperspektive*: Was weiter entfernt ist, erscheint blässer.¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. Schüwer, 2002, S. 196.

¹¹⁶ Ebd., S. 197

¹¹⁷ Ebd., S. 197

¹¹⁸ Ebd., S. 197

¹¹⁹ Ebd., S. 197

Methode des *Texturgradients*:

Ein Beispiel hierfür ist, wenn die Elemente einer Bodenstruktur mit zunehmendem Abstand immer dichter gepackt erscheinen.¹²⁰

Parallelperspektive:

Es ist eine radikale Form der Raumdarstellung. Hierbei werden Tiefenlinien, die in der Realität parallel zueinander liegen, auch auf dem Bild parallel zueinander liegend reproduziert. Es fehlen jegliche Fluchtpunkte, was für den Betrachter den Eindruck grenzenloser Distanz erzeugt.¹²¹

Das Verhältnis zwischen dargestellten Körpern und Raum:

*Systemraum*¹²²:

Er tritt selbst als Struktur in Erscheinung und dominiert alle in ihm angesiedelten Körper.

Aggregatraum:

Er baut sich aus Einzelkörpern zusammen und ist zwangsläufig flexibler als der festgelegte *Systemraum*.¹²³

Die Raumdarstellung im Rahmen der Sequenz:

Darstellung des Aktionsraums:

Die Sequenz kann insbesondere dazu dienen, den *Aktionsraum* darzustellen, der die gezeigten Handlungen und Bewegungen umgibt (Ausgeglichenheit zwischen Einzelkörpern und Raumstruktur). Indem immer ein Teil eines Bildes in das Nachfolgebild übernommen wird, wird recht

¹²⁰ Schüwer, 2002, S. 197.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 197f.

¹²² SCHÜWER übernimmt die Begrifflichkeiten „Systemraum“ und „Aggregatraum“ von ERWIN PANOWSKY und bezieht sich hier auf dessen Werk „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1974).

¹²³ Schüwer, 2002, S. 198.

genau deutlich, wie der räumliche Anschluss zwischen den Panels aussieht.¹²⁴

Überlappungsfreie Raumansichten:

Überlappungsfreie Raumansichten sind „durch keinerlei Handlung miteinander verbunden“¹²⁵ und liefern somit nie eine eindeutige Raumbeschreibung (Dominanz der Einzelkörper). DELEUZE¹²⁶ wählt hierfür die Bezeichnung des *beliebigen Raums*. Dieser eignet sich besonders, um „atmosphärische Stimmungen und Affekte zu transportieren“¹²⁷.

Point-of-View-Perspektive:

Auch das Verhältnis zwischen implizitem Betrachter und Raum spielt eine Rolle beim Zusammenhalt der sequentiellen Raumdarstellung. Durch die Einnahme der *Point-of-View-Perspektive* erscheint der dargestellte Raum als der subjektive und wandernde Blick einer Figur und wird dadurch panelübergreifend verknüpft. Daneben wird die Raumdarstellung anhand der *Point-of-View-Perspektive* „zum Mittel der Bewusstseinsdarstellung“¹²⁸. Somit liegt hier eine medienspezifische, nicht-visuelle Wahrnehmungsaspekte ausklammernde, interne Fokalisierung vor.¹²⁹

Halbsubjektive Perspektive:

Von der *Point-of-View-Perspektive* lässt sich die *halbsubjektive Form* der internen Fokalisierung abgrenzen, wobei im Bild abwechselnd die wahrnehmende Figur und Objekte, die diese beeinflussen, erscheinen.¹³⁰

¹²⁴ Vgl. Schüwer, 2002, S. 199.

¹²⁵ Ebd., S. 199.

¹²⁶ SCHÜWER bezieht sich auf die Werke „Das Bewegungs-Bild. Kino 1“ (1997) und „Das Zeit-Bild. Kino 2“ (1997) von GILLES DELEUZE.

¹²⁷ Schüwer, 2002, S. 199.

¹²⁸ Ebd., S. 200.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 200.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 200.

Die Raumdarstellung im Rahmen des Gesamtseitenlayouts:

Tabularische Dimension:

Auch das Gesamtlayout einer Comicseite ist für den Rezipienten stets präsent. Die Gestaltung wird (neben der des Einzelpanels und der Sequenz) von Comickünstlern ebenfalls gesondert berücksichtigt bzw. sogar gezielt eingesetzt, um Bestimmtes zu vermitteln.¹³¹

Rasterbild:

Eine Besonderheit der Raumdarstellung in der *tabularischen Dimension* ist das *Rasterbild* (Begriffsbestimmung nach PERSCHON¹³²), bei der die Einzelpanels einer Seite übergreifend ein neues Gesamtbild ergeben und somit in ihrer Gesamtheit eine eigene Aussagekraft aufweisen.¹³³

Kategorie der Zeitdarstellung:

Rhythmitisierung:

Der oben bereits erläuterte Aspekt der Rhythmisierung (vgl. Kategorien der *Bewegungsdarstellung*) soll an dieser Stelle erneut erwähnt werden. Auf diesen wird auch im Zusammenhang des Schrifteinflusses noch einmal eingegangen.

Panelform (nach McCloud):

Die Panelform bietet die Möglichkeit, Einfluss auf die Zeitdarstellung auszuüben, indem beispielsweise durch ein langgezogenes Panel die Erzählzeit förmlich gestreckt wird.¹³⁴

¹³¹ Vgl. Schüwer, 2002, S. 201.

¹³² SCHÜWER bezieht sich auf ERICH PERSCHONS Aufsatz: „Sind die Geschichten nicht im Kopf, so sind sie nirgendwo: Anmerkungen und Analysen zur Erzähltechnik im Comic“ (1994).

¹³³ Vgl. Schüwer, 2002, S. 201.

¹³⁴ Vgl. McCloud, 2007, S. 108:1-109:4.

Bedeutung der tabularischen Gesamtstruktur:

„Während die Sequenz linear, panel für panel rezipiert wird, wird die tabularische Struktur simultan als Gesamtkomposition wahrgenommen. Die Rezeption einer Comicseite ist somit auf doppelte Weise strukturiert.“¹³⁵ Das bedeutet, die Sequenz erfasst (in der Regel) linear vergehende Zeit, die Gesamtstruktur hingegen erfasst Zeit in ihrer Gesamtheit (Übergriffe von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft). Daraus ergibt sich ein Wechselverhältnis, das viele Möglichkeiten zur Gestaltung der Zeitstruktur zur Verfügung stellt.¹³⁶ Mit überwiegender Anlehnung an PEETERS¹³⁷ unterscheidet Schüwer zwischen vier Optionen, bei denen auch Überschneidungen denkbar sind: *rhetorische Layoutgestaltung*, *strukturierende Gestaltung*, *konventionelle Gestaltung*, *dekorative Gestaltung* und die *Layoutgestaltung mit einer Dominanz der tabularischen Dimension bei einer gleichzeitigen Verknüpfung mit der Handlung*.

Rhetorische Layoutgestaltung:

Diese wird im Mainstream-Comic in der Regel angewandt. Dabei dominiert die Sequenz das Layout. Daneben sind Handlung und Layout aufeinander abgestimmt, indem die Formate der Panels die Handlung passend akzentuieren.¹³⁸

Strukturierende Gestaltung:

Eng verwandt ist die *strukturierende Gestaltung*, bei der Panels durch ihr Format als auch ihre Anordnung als Gruppen wirken und somit die Handlung unterteilen.¹³⁹

¹³⁵ Schüwer, 2002, S. 202.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 202-203.

¹³⁷ SCHÜWER bezieht sich auf BENOÎT PEETERS Werke „Case, planche récit: Comment lire une bande dessinée“ (1991) und „La bande dessinée: Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir“ (1993).

¹³⁸ Vgl. Schüwer, 2002, S. 204.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 204.

Konventionelle Gestaltung:

Die *konventionelle Gestaltung* zeichnet sich dadurch aus, dass die Sequenz ebenfalls das Layout dominiert, wobei weitgehend keine Abstimmung zwischen Handlung und Layout stattfindet, da die Panelgröße nicht variiert. Das kann zum einen dazu führen, dass die Seitenstruktur durch ihre Schlichtheit fast neutral wird. Zum anderen kann bei dieser Gestaltung die Starrheit nahezu übertrieben eingesetzt werden, um so z.B. die Aufmerksamkeit auf minimale Differenzen zwischen den Panels zu lenken.¹⁴⁰

Dekorative Gestaltungsweise:

Hierbei sind Handlung und Layout überwiegend unabhängig, jedoch bei einer variablen Layoutgestaltung. Diese habe das Ziel, losgelöst von der Handlung optisch ansprechend zu sein. Dadurch verfrachte sie sich in den Vordergrund und betone „dass sich die Handlung im Rahmen einer ihr übergeordneten Struktur abspielt“¹⁴¹. Dies kann z.B. für eine Handlung passend sein, die von einem Gefühl der Vorbestimmtheit erfüllt sein soll.¹⁴²

Layoutgestaltung mit einer Dominanz der tabularischen Dimension bei einer gleichzeitigen Verknüpfung mit der Handlung:

Hierbei kann einerseits die Handlung unterstrichen werden, andererseits kann die Handlung dadurch auch erst motiviert werden (*produktive Gestaltung*). Letzteres ist nur in sehr experimentierfreudigen Comics zu finden.¹⁴³

Intratextuelle Palimpseste:

Die *intratextuellen Palimpseste* sind eine weitere Möglichkeit, nicht-lineare zeitliche Zusammenhänge darzustellen. Es sind Panels innerhalb eines Comics, deren Inhalt sich grafisch zitiert.¹⁴⁴ Sie stehen im Kontrast zum gewohnten Zeitsprung der Rückblende (welcher im Comic

¹⁴⁰ Vgl. Schüwer, 2002, S. 204.

¹⁴¹ Ebd., S. 204.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 204.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 204.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 206.

nicht selten Gebrauch findet und das *bewusste* Gedächtnis wiedergibt), denn die Palimpseste stellen sozusagen eine „Manifestation des impliziten Gedächtnisses“¹⁴⁵ dar, bringen also gewissermaßen eine Art von Unterbewusstsein zum Ausdruck.

Interaktion von Sprache und Bild:

Schrift:

Schrift wird zum einen sequenziell wahrgenommen. Sie kann aber unabhängig von ihrer Bedeutung, genau wie ein Bild, auch simultan rezipiert werden. Dieses Potenzial wird in Comics in der Regel ausgenutzt, indem die Schrift meist mit der Hand gelettert oder passend zu Intonation, Lautstärke und mitschwingenden Emotionen gestaltet wird.¹⁴⁶

Diegetischer oder extradiegetischer Status von Schrift und Sprache:

Sie können entweder so in der Geschichte eingebunden sein, dass sie nur für den Rezipienten zugänglich sind oder auch für die Figuren der Handlung.¹⁴⁷

Sprech- und Denkblasen:

Bezüglich der Sprache hat sich für Dialoge „jenes Darstellungsmittel eingebürgert, das geradezu zum Symbol für Comics geworden ist: die *Sprechblase*“¹⁴⁸. Diese kann durch ihre Gestaltung ebenfalls zusätzliche Informationen vermitteln. In direkter Verwandtschaft steht die in der Regel wolkenhaft aussehende *Denkblase*.¹⁴⁹

Blockkommentare:

Blockkommentare weisen sich durch Kastenform ohne Zuordnung zu einer Figur aus. Sie können verschiedene Funktionen haben: verbale Bewusstseinsdarstellung (*intradiegetisch*) oder alle Arten von Erzäh-

¹⁴⁵ Schüwer, 2002, S. 206.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 208.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 208f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 209.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 209.

leräußerungen (*extradiegetisch*). Darunter befinden sich häufig auch *Verknüpfungsoperatoren*, die z.B. das Vergehen eines längeren Zeitraums deutlich machen können.¹⁵⁰

Insert-Text:

Bei diesem wird die Schrift ohne Umrandung, also ohne einen abgetrennten Bereich, ins Bild gesetzt. Dadurch erscheint sie auch weniger beherrschend.¹⁵¹

Onomatopoetika:

Sie bringen nichtverbale Geräusche zum Ausdruck und können graphisch sehr aufwendig gestaltet werden. Auch wenn sie für Comics nicht maßgeblich sind, wird ihnen doch große Aufmerksamkeit geschenkt. Das ist dadurch zu begründen, dass sie den „plurimedialen Charakter der Comics auf den Punkt (bringen), denn sie werden ganzheitlich betrachtet, sequenziell gelesen und zielen auf synästhetische Wirkung“¹⁵².

Ikonische Elemente und Indizes:

Der Übergang zwischen Schrift und Bild ist fließend, auch in entgegengesetzte Richtung, indem *ikonische Elemente* und *Indizes* konventionalisiert werden.¹⁵³

Verhältnis zwischen Sprache und Bildinhalt:

Zur Untersuchung des Verhältnisses zwischen Sprache und Bildinhalt wird häufig ausgewertet, inwiefern beides miteinander verzahnt ist, „in einem guten Comic müssen Sprache und Bild demnach aufeinander angewiesen sein, um den Inhalt zu transportieren“¹⁵⁴.

Schrift im Zusammenhang mit Bewegung, Raum und Zeit:

¹⁵⁰ Vgl. Schüwer, 2002, S. 209.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 209.

¹⁵² Ebd., S. 210.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 210.

¹⁵⁴ Ebd., S. 210.

Der Anteil des Verhältnisses zwischen Schrift, Sprache und Bild an allen zuvor beschriebenen Bereichen (Bewegung, Raum und Zeit) muss betont werden. Bezüglich der Bewegung besteht eine große Beteiligung der Schriftanteile an der Lenkung des Leserblicks über die Seite, was dazu genutzt werden kann, um Bewegungsdarstellung zu untermalen (z.B. die Anordnung von Textelementen gemäß einer Bewegung). Ebenso kann beeinflusst werden, an welcher Stelle ein Leserblick in ein neues Panel hinein wandert, indem Textelemente an bestimmten Stellen platziert werden. Eine Mitbestimmung der Rhythmisierung erfolgt dadurch, dass die Rezeption von Schrift meist länger dauert als die eines Bildes, wodurch Effekte von Zeitdehnung bei der Panelwahrnehmung ausgelöst werden. Die Bilder wiederum wirken sich auf die Textlektüre aus, je nachdem, wie die Texte in diese eingeordnet sind und was sich dazwischen befindet.¹⁵⁵ Hinsichtlich der Raumdarstellung kann sich Schrift in dem Sinne auswirken, je nachdem, wie sehr sie sich im Raum ausbreitet, was bis zu einer Raumbeherrschung führen kann. Sie hat auch die Möglichkeit durch Lautdarstellung oder durch aus dem Bild weisende Sprechblasen „zu einem intensiven Wechselspiel zwischen dem gezeigten Raumausschnitt und einem nicht gezeigten, umfassenderen Raum, zu einem Wechselspiel zwischen *on* und *off* beizutragen“¹⁵⁶. Bezüglich der Zeitdarstellung kann die Sprache insbesondere Zeitsprünge zum Ausdruck bringen, die graphisch schwer vermittelbar sind.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. Schüwer, 2002, S. 210f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 212.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 212.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Budde, Nadia: Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2009.

Flix: Da war mal was... Erinnerungen an hier und drüben. 2., erweiterte Auflage, Hamburg: Carlsen Verlag 2009.

Lenkova, Claire: Grenzgebiete. Eine Kindheit zwischen Ost und West. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2009.

Schwartz, Simon: drüben! Berlin: avant-verlag 2009.

Sekundärliteratur:

Dolle-Weinkauf, Bernd: Geschichte zwischen Grandiosität und Gag. Historisches Erzählen in Bildgeschichte und Comic. In: Pohlmann, Carola; Steinlein, Rüdiger: Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2000, S. 301-316.

Gundermann, Christine: Jenseits von Asterix. Comics im Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2007.

Grünwald, Dietrich: Comics. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000.

Grünwald, Dietrich: Vom Umgang mit Comics. 2., durchgesehene Auflage, Berlin: Volk und Wissen Verlag 1996.

Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage, München: C.H. Beck Verlag 2007.

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. 4. Auflage, Hamburg: Carlsen Verlag 2007.

Mounajed, René: Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics. In: Grünwald, Dietrich (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bochum: Christine A. Bachmann Verlag 2010, S. 129-154.

Pandel, Hans-Jürgen: Comics. Gezeichnete Narrativität und gedeutete Geschichte. In: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard: Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Schwalbach Ts.: Wochenschau Verlag 1999, S. 339-364.

Schüwer, Martin: Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 185-216.

Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2008.

Stein, Daniel; Ditschke, Stefan; Kroucheva, Katerina: Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium. In: Ditschke, Stefan; Kroucheva, Katerina; Stein, Daniel (Hrsg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 7-27.

Internetquellen:

<http://www.clairelenkova.de/index.html> (letzte Einsicht am 10.12.2010)

<http://dawarmalwas.de/> (letzte Einsicht am 10.12.2010)

<http://www.der-flix.de/> (letzte Einsicht am 10.12.2010)

<http://www.simon-schwartz.de/> (letzte Einsicht am 10.12.2010)

8. Erklärung

Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit – einschließlich beigefügter Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen - selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Köln, 13.12.2010