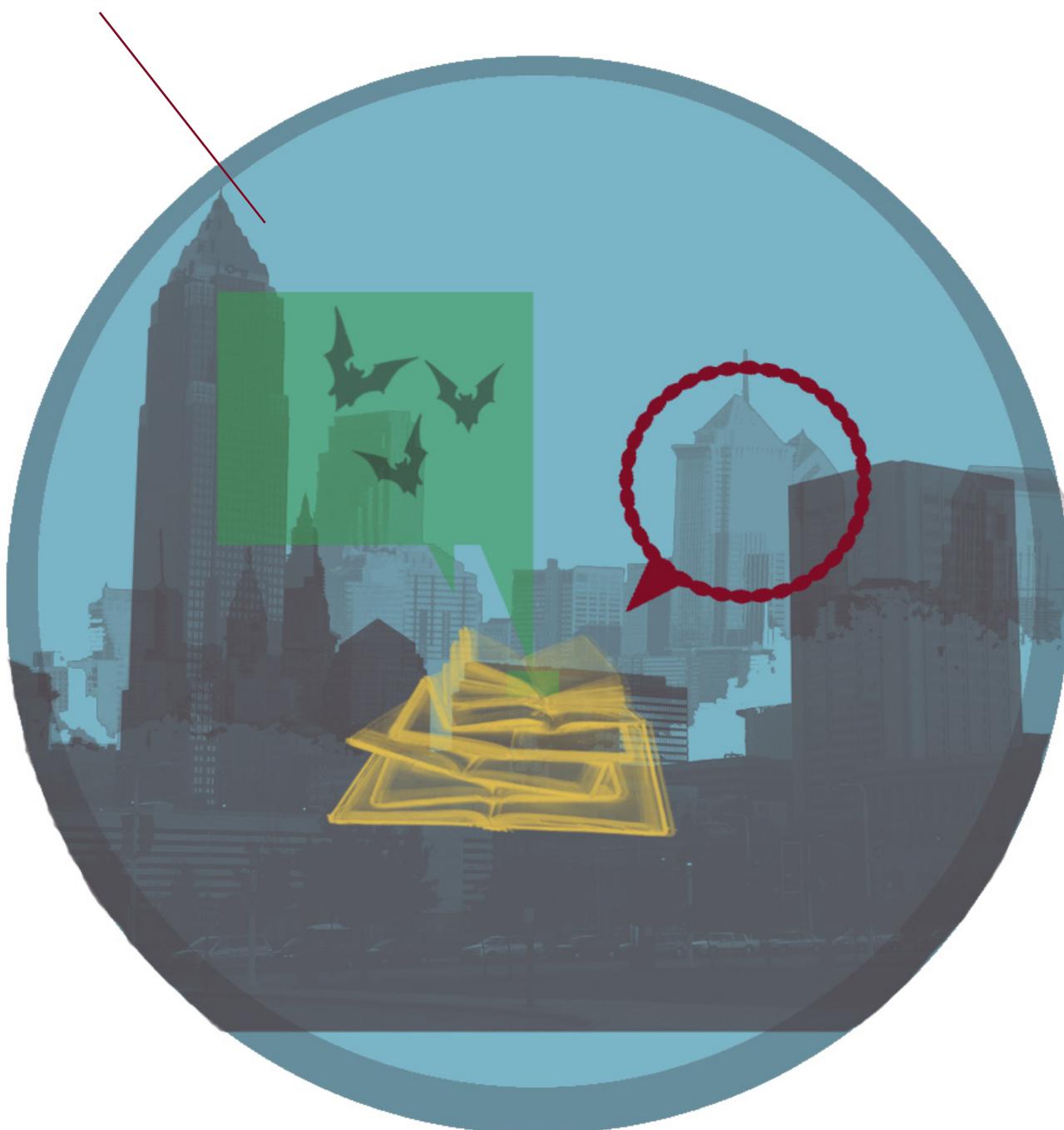


PHlesenswert

Nr. 1 /2014

Online-Magazin des Zentrums für Literaturdidaktik
Kinder Jugend Medien

Mit Geschichte(n) erzählen



Das Editorial.

Mit Geschichte(n) erzählen

// von Caroline Roeder

Die online-frische Ausgabe der PHlesenswert widmet sich dem Geschichtenerzählen, genauer gesagt: dem Geschichten erzählen mit Geschichte. Folgt man dieser Fährte, führt der Weg in die Historie, wo die erzählerischen Stoffe generiert und geschürft werden. – Texte, die Historisches in ihren Mittelpunkt stellen, seien es Heldengeschichten aus der Zeit des alten Roms oder zeitgeschichtliche Ereignisse wie der Zweite Weltkrieg, zählt man zur Gattung der geschichtserzählenden Kinder- und Jugendliteratur. Diese Gattung weist wiederum selbst eine lange und interessante Entwicklungsgeschichte auf. Dabei erscheinen nicht nur die Geschichten bedeutsam, die spannend zu lesen sind, sondern ebenso die Geschichtsnarration(en), d.h. welche Figuren und Ereignisse in den Mittelpunkt und somit ins Archiv der Erinnerungskultur gestellt werden. Charakteristisch für die Gattung ist zudem die Hybridität ihrer Erzählweisen: Neben dicken Schmökern beispielsweise über (Kolonial-)geschichte aus dem 19. Jahrhundert lässt sich eine ausgesuchte Formenvielfalt feststellen, die in der aktuellen geschichtserzählenden Literatur auch in mediale Ausgestaltungen mündet.

Für die neue Ausgabe der PHlesenswert wurden bewährte und innovative Formate ausgewählt. Zwei Schwerpunkte lassen sich benennen: Zum einen das interessante und komplexe Feld der Biographie, zum anderen die Graphic Novel, die Lebens-Geschichten in künstlerischen Bild-Text-Inszenierungen in Szene setzt.

Die ersten beiden Beiträge stellen in dieser Ausgabe zwei Interviews dar. Sie sind aus Veranstaltungen hervorgegangen, die im vergangenen Jahr vom Zentrum für Literaturdidaktik initiiert wurden. Zu Gast waren an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg (PH) die Künstler Alois Prinz und Reinhard Kleist. Alois Prinz hat sich mit seinen exzellent recherchierten Bio-graphien einen Namen gemacht; er beschäftigt

sich mit Figuren, die nicht nur historisch bedeutsam sind, sondern auch außergewöhnliche Persönlichkeiten darstellen. Dabei weist die Auswahl seiner Lebensläufe ein außergewöhnliches Spektrum auf: Es reicht von der Philosophin Hanna Arendt bis zum Propagandaminister Goebbels, von dem Literaten Franz Kafka bis zur RAF-Terroristin Ulrike Meinhof. In einem zweiten Interview stellt der Berliner Graphic Novel-Künstler Reinhard Kleist sein Werk und seine Arbeitsweise vor. Vielfach prämiert wurde beispielsweise seine grafisch brillante Biographie über Jonny Cash. Ebenso bestechend ist sein Porträt des jüdischen Boxers Hertzko Haft, der in KZs Schaukämpfe liefern musste. Kleist hat sich für seine biographischen Annäherungen auch auf Reisen begeben, z.B. nach Havanna. Inwiefern Kleists Graphic Novel „Havanna“ als Reiseliteratur zu lesen ist, zeigt Juniorprofessor Jan Boelmann in einem Beitrag auf, der Kleists Interview folgt. Zwei weitere Beiträge, die Studierende der PH geschrieben haben, beleuchten Graphic Novels. Katrin Schwemle widmet sich dem Blick ohne Ostalgie auf eine DDR-Kindheit und hat sich mit Naddia Buddes „Such dir was aus, aber beeil dich“ intensiv auseinandergesetzt. Charlotte Birk zeigt an Shaun Tans vielschichtigem Werk interkulturelle Bild-Gestaltungen auch in didaktischer Perspektive auf.

Dass diese Ausgabe so viele Geschichte(n) erzählt ist all diesen BeiträgerInnen sehr zu danken. Ebenso Birte Petersen, die sich nicht nur redaktionell, sondern auch mit viel Sorgfalt um die gesamte Online-Ausgabe gekümmert hat. Und Laura Blankenhorn, die dafür sorgte, dass auch diese Ausgabe grafisch elegant erzählt wird. Bleibt nur noch stolz zu verkünden: Die PHlesenswert hat nun eine ISSN – das ist eine internationale Nummer für Zeitschriften – und damit sind dem Lesevergnügen keine Grenzen mehr gesetzt!

Caroline Roeder

Der Inhalt.

Ausgabe Nr. 1/2014 PHlesenswert

Das Editorial.	1
Mit Geschichte(n) erzählen // von Caroline Roeder	
Das Interview.	3-11
Beruf Biograph – oder wie man Lebensgeschichten erzählt Gespräch mit dem Autor Alois Prinz	
Das Interview.	12-20
... mach mal was Richtiges! oder: Wie wird man Graphic Novel- Künstler? Ein Werkstattgespräch mit Reinhard Kleist	
Der Beitrag.	21-26
Meisterschüler - Reinhard Kleists Reisecomic „Havanna“ als Spiegel klassischer Reiseberichte // von Jan M. Boelmann	
Der Beitrag.	27-31
Die Wordless Graphic Novel Alterität und didaktische Perspektiven im Werk <i>Ein neues Land</i> von Shaun Tan // von Charlotte Birk	
Der Beitrag.	32-35
Graphic Novel, Comic oder Bilderbuch? Die Entgrenzung medialer Kategorien in aktuellen Bild-Text-Erzählungen anhand „Such dir was aus, aber beeil dich!“ (Auszug) // von Katrin Schwemle	
Das Impressum.	36

Das Interview.

Beruf Biograph – oder wie man Lebensgeschichten erzählt

Gespräch mit dem Autor Alois Prinz

// von Caroline Roeder

Alois Prinz zählt zu den großen Autoren der Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere zu den großen Autoren im Bereich „Biografie“. So hat er unter anderem Biografien über die Autoren Hermann Hesse und Franz Kafka und die Philosophin Hannah Arendt geschrieben. Darüber hinaus hat sich Alois Prinz für seine Biografien auch Personen ausgesucht, deren Einschätzung in der Öffentlichkeit oftmals zu Polarisierung führt, wie die Journalistin und spätere RAF-Angehörige Ulrike Meinhof und den NS-Propagandaminister Joseph Goebbels. Am 5. Juni 2012 war Alois Prinz zu Gast an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Auszüge aus dem Gespräch, das seine Lesung begleitete, sind hier nachzulesen.

Frage: Bevor wir dazu kommen, zu fragen, wie „schafft“ man das überhaupt, Leben nachzubilden, würde ich Sie gerne fragen: Wie wird man überhaupt Biograf?

Prinz: Es geht mir im eigenen Leben so ähnlich wie bei dem Leben der Personen, die ich beschreibe und über die ich erzähle: Wenn man das Ganze „vom Ende her“ betrachtet, sieht alles immer ganz folgerichtig aus. So ist es aber weder bei anderen noch bei mir. Ich war eigentlich ziemlich ratlos nach meinem Studium. Ich hatte Germanistik und Philosophie studiert und habe damals schon als Journalist gearbeitet, hauptsächlich bei der Süddeutschen Zeitung. Ich habe aber bald gemerkt, dass dies nicht mein Ding ist. Das Kurzzeitige, das nur auf einen Tag berechnet ist, war mir dann doch zu oberflächlich und gleichzeitig zu aufwändig. Ich bin vom Typ her jemand, der sich gerne längere Zeit mit etwas beschäftigt, der sich richtig in eine Sache reinkniet. Um einen Menschen, ein Leben richtig zu verstehen, muss man sich lange und tiefgründig damit befassen. Und das ist ein wichtiges Anliegen von mir: Ich will immer verstehen – und das

braucht seine Zeit. So ist mir mehr und mehr bewusst geworden, dass ich Bücher schreiben will. Aber, wie schafft man es, Bücher zu schreiben, die auch verlegt werden? Ich hatte viel Glück. Auf eine Empfehlung hin machte ich beim Wettbewerb um den Peter-Härtling-Preis mit. Der wird einmal im Jahr vom Verlag Beltz und Gelberg für ein nicht veröffentlichtes Manuskript ausgeschrieben. Mit einer Geschichte, die sehr autobiografisch war, kam ich unter die ersten drei, sie wurde später auch in einem anderen Verlag veröffentlicht. Hans-Joachim Gelberg, der damals im Verlag eine führende Rolle spielte, war auf mich aufmerksam geworden und fragte mich, ob ich nicht Lust hätte, eine Biografie zu schreiben. Ich hab „ja“ gesagt, und so entstand meine erste Biografie über Georg Forster, ein Multitalent aus dem 19. Jahrhundert.

Heute ist Georg Forster nur noch wenigen bekannt, zu seiner Zeit war er berühmter als Goethe. Er war erst 16 oder 17 Jahre alt, als er an einer Weltumseglung des berühmten James Cook teilnahm, später spielte er eine Rolle in der Französischen Revolution, was seinen Ruf ziemlich ruiniert hat. Über ihn habe ich dann geschrieben, was für mich eine ganz große, tolle Erfahrung war, weil ich gemerkt habe, dass ich das sehr gerne mache und es mir liegt. Meine wissenschaftliche Ausbildung kommt mir bei der Recherche zugute. Vor allem aber fasziniert es mich, aus dem Material etwas Lebendiges zu machen und zu erzählen. Das Buch war damals kein großer Erfolg, aber ich durfte weitermachen und die folgenden Bücher waren dann sehr erfolgreich. Natürlich wollte ich dann auch mal andere Formen ausprobieren. Aber mir wurde von Seiten des Verlags immer klar gemacht: „Du bist Biograf“ – und wenn man einmal auf der Schiene ist, kommt man schlecht wieder davon weg. So bin ich dabei geblieben und es macht mir immer noch große Freude.



Frage: Hatten Sie sich vorher schon mit Georg Forster beschäftigt oder handelte es sich um eine Auftragsarbeit?

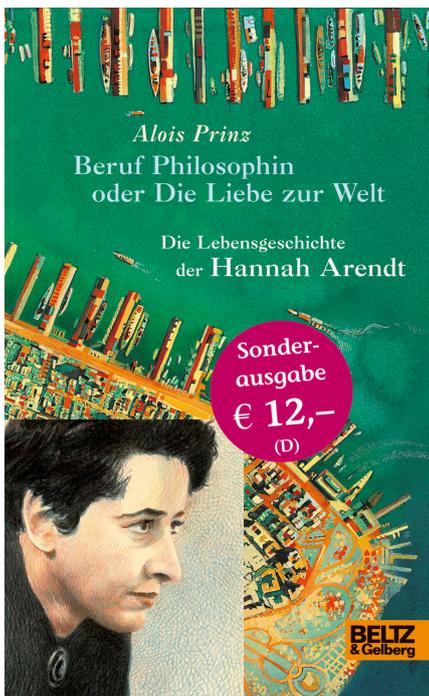
Prinz: Sowohl, als auch. Forster war für mich kein Unbekannter. Ich kannte „Die Reise um die Welt“, das Buch, in dem er die abenteuerliche Weltumsegelung mit James Cook beschrieb. Das war sicher auch ein Grund, warum ich das Buch über ihn schreiben durfte. Aber an diesem Beispiel sieht man auch, mit welchen Schwierigkeiten eine Biografie zu kämpfen hat. Das Leben des Georg Forster ist unglaublich abenteuerlich – da ist alles drin: Abenteuer, Reisen, Südsee, Kannibalen, Frauen, Revolution. Meine Erfahrung ist aber, dass der Erfolg einer Biografie von dem Bekanntheitsgrad der biografierten Person abhängt. Wenn der Name eher unbekannt oder verloren gegangen ist – wie jener Georg Forsters –, dann hat ein Buch kaum Chancen.

Frage: Was war das zweite Buch? Haben Sie sich dieses selbst ausgesucht oder handelte es sich ebenfalls um eine Verlagsvorgabe?

Prinz: Das war für mich ein Experiment. Ich wollte gerne ein Buch schreiben, in dem philosophische Gedanken erzählerisch präsentiert werden. Der Anstoß kam wieder von außen, dieses Mal von Barbara Gelberg, Lektorin bei Beltz, die mir Hannah Arendt nahelegte. Ich hatte während meines Studiums Hannah Arendt sehr schätzen gelernt, wusste allerdings, dass Hannah Arendt schwere Kost ist. Aber ich wollte gerne den Versuch machen, eine Biografie einer solchen Philosophin bei einem Jugendbuchverlag herauszubringen, und ich bekam grünes Licht dazu. Das Buch war dann zwar anfangs kein großer „Bringer“, wie man gerne sagt, aber es hat Auszeichnungen bekommen und wurde hoch gelobt. Es wird als Taschenbuch bei Suhrkamp herauskommen. Und je mehr Erfolg man als Autor hat, desto mehr Freiheiten hat man und kann eigene Ideen durchsetzen. Das war dann bei den folgenden Büchern so.

Frage: Ich war fasziniert davon, dass Sie Hannah Arendt derart zum Leben erweckt haben. Und ich war erstaunt, dass es ein Mann geschrieben hat.

Prinz: Tja, Frauenverstehler halt. Aber im Ernst: Es ist interessant, weil ich das öfter gesagt bekomme. Ich schätze Hannah Arendt einfach als Frau, als Person sehr. In diesem Fall war es für mich sehr wichtig, nicht nur das philosophische Werk vorliegen zu haben – und das ist ja nicht gerade schmal bei Hannah Arendt –, sondern auch auf Tagebücher und Briefe zurückgreifen zu können. Das ist sehr wichtig, weil man in Briefen oftmals die Gedanken, die sie philosophisch artikuliert hat, viel leichter nachvollziehen kann. Und vor allen Dingen geht es bei den Personen, die ich auswähle, immer darum, dass das, was sie gedacht haben, zusammenpasst mit dem, wie sie gelebt haben. Leben und Denken beziehungsweise Leben und Werk müssen Hand in Hand gehen. Ich könnte niemals über eine Person schreiben, deren Leben sich nicht in dem



widerspiegelt, was sie gedacht und geschrieben hat. Bei Hannah Arendt war diese Kongruenz glücklicherweise vorhanden: Das, was sie philosophisch vertreten hat, hat sie ehrlich gelebt, in allen Details. Das ist für mich das Großartige an dieser Frau. Und so kann man auch die Lebensgeschichte, die Art, wie eine Person mit anderen umgegangen ist, wie sie Freundschaften gepflegt hat, wie sie mit Enttäuschungen oder Tod umgegangen ist, verbinden mit ihrer philosophischen Theorie und aus Philosophie „Leben machen“. Ich selber lese tatsächlich sogar sehr wenige Biografien, weil es mich langweilt. Ich bin dieses dauernde „Und, und, und“, das Aufzählen von Fakten, wirklich leid. Ich versuche immer, alles literarisch zu gestalten, zu erzählen wie in einem Roman. Das Leben ist wie ein Roman – das muss man halt auch literarisch gestalten.

Frage: Wenn ich mir Ihre Titel ansehe, ist darin natürlich auch eine gewisse Programmatik. Hannah Arendt ist ja eine der großen Personen für das Nachkriegsdeutschland. Ist es für Sie wichtig, dass Sie diese besonderen Menschen heute wieder ins Licht der Öffentlichkeit stellen?

Prinz: Hannah Arendt hat gewissermaßen immer ein Manko gehabt: Sie hat nie eine Schule gebildet, ist nie eine Modephilosophin geworden. Sie war immer eine Art Geheimtipp. Sie wurde später einmal gefragt, warum das so sei. Sie antwortete: „Ich denke halt ohne Geländer“. Das heißt, sie hat sehr unkonventionell gelebt und gedacht. Und dieser Mut, sich nicht nach anderen zu richten, zu sagen und zu tun, was man selber für richtig hält, ist eine Gabe, die ich herausstellen und

als Vorbild auch für heutige Menschen zeigen wollte. Gerade in der Nachkriegszeit wurde vieles unter den Teppich gekehrt, und es gab Tabus, an die nicht gerührt werden durfte, zum Beispiel die Folgen der Gründung eines jüdischen Staates. Hannah Arendt hat da kein Blatt vor den Mund genommen und ihr eigenes Volk kritisiert. Ihre eigenen Ansichten hat sie also konsequent auch in ihrem Verhalten umgesetzt, da war sie knallhart in ihren Aussagen, hat aber auch eine Menge Kritik einstecken müssen. Und wie sie das gemacht hat, mit welcher Haltung sie das gemacht hat, das finde ich einfach großartig. Ich bin dankbar für jeden Leser, der das rezipiert und dadurch vielleicht auch ein wenig „Denken ohne Geländer“ entwickelt.

Frage: Bei der Biografie über die Autorin und RAF-Terroristin Ulrike Meinhof, „Lieber wütend als traurig“, im Jahre 2003 haben Sie wahrscheinlich große Schwierigkeiten gehabt, Ihre Auswahl zu vertreten. Als ich das Buch „Bambule“ von Ulrike Meinhof als junge Erwachsene lesen wollte, hat mir die Buchhändlerin in einer Münchner Buchhandlung lediglich entgegnet: „So etwas bestellen wir hier nicht.“ Was ist Ihnen dabei als Biograf widerfahren?

Prinz: Angefangen hat es damit, dass ich schon über viele Jahre hinweg die Idee hatte, über Ulrike Meinhof zu schreiben, der Verlag aber nicht mitgemacht hat. Mit Biografie wurde immer assoziiert, dass eine Art Vorbild behandelt werden sollte. Ulrike Meinhof galt nicht als solches: Terroristin, Mörderin, Staatsfeind Nr. 1 – das sind so Begriffe, die man sofort mit ihrem Namen assoziiert. Im Laufe der Zeit habe ich mitbekommen, wie polarisierend diese Frau ist. Einteils gilt sie in bestimmten Kreisen immer noch als Ikone des linken Widerstandes. In bürgerlichen Kreisen ist sie dagegen oft einfach nur eine Mörderin und Terroristin, mit der man sich erst gar nicht beschäftigen sollte. Aber gerade diese extremen Einstellungen zu dieser Person haben mich gereizt. Ich wollte mich nicht in diesen „Grabenkampf“ hineinziehen lassen, sondern versuchen, ein Buch zu schreiben, das weder die eine noch die andere Seite bedient.

Es hat lange gedauert, bis ich mich beim Verlag für dieses Projekt durchgesetzt habe. Und die Furcht davor, wie die Öffentlichkeit auf dieses Buch reagiert, war groß. Das Buch war schließlich ein Erfolg, aber teilweise waren die Reaktionen auch extrem. Buchhandlungen, in denen das Buch auslag, verloren Stammkunden. Ich bekam Drohbriefe. Einmal wurde

der Raum für eine Lesung gesperrt, als die zuständige Behörde spitz kriegte, um welches Thema es ging. Und ich hatte eine rechtliche Auseinandersetzung mit der Tochter von Ulrike Meinhof. Unschöne Dinge. Aber ich habe es nie bereut, das Buch geschrieben zu haben.

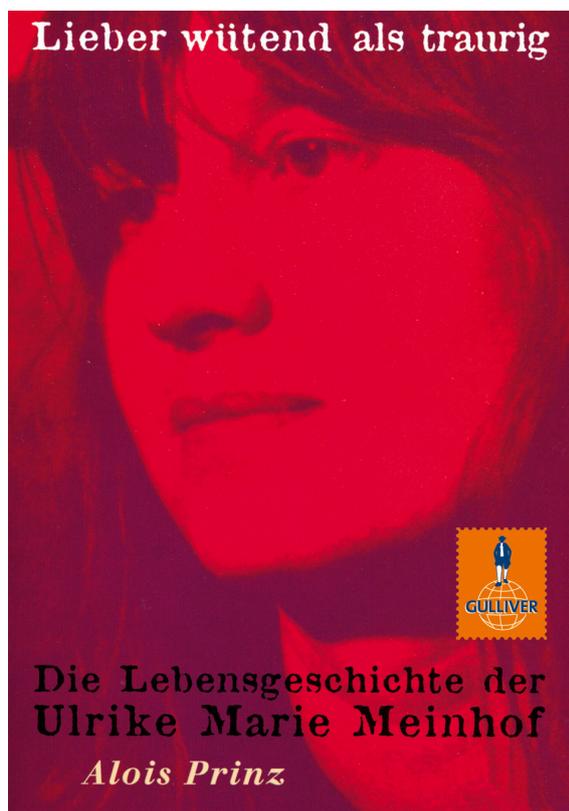
Die Recherche zu dieser Biografie war sehr aufwändig. Ich habe Leute getroffen, die Ulrike Meinhof gekannt haben, Leute, die mit ihr in die Schule gegangen oder mit ihr befreundet waren. Ulrike Meinhof war in einer katholischen Mädchenschule. Sie war sehr christlich erzogen und bis zum Schluss eine überzeugte Christin. Eine Klassenkameradin von ihr hat für mich ein Klassentreffen organisiert, und alle haben mir ihre Eindrücke geschildert, was natürlich wertvolles Material für mich abgab. Ich habe versucht, den Lebensweg dieser jungen Frau möglichst unvoreingenommen zu schildern. Ich wollte ihr Leben so nachzählen, dass man möglichst nicht weiß, wie es ausgeht, was ja fast eine unmögliche Aufgabe ist. Man darf aber meiner Meinung nach ein Leben nicht vom Ende her erzählen, so dass man ja schon alles weiß, sich zurücklehnen und sagen kann: „Die wird ja sowieso eine Terroristin werden und sich schließlich umbringen.“ Kein Leben ist zwangsläufig, es gibt Punkte, an denen man sich entscheiden muss, und so war es auch bei Ulrike Meinhof. Diese Entscheidungen soll ein Leser miterleben und sich fragen,

wie er sich in solchen entscheidenden Situationen verhalten hätte. Lässt ein Leser sich in ein fremdes Leben hineinziehen und stellt er die Fragen, die ein anderes Leben aufwirft, an sich selbst, dann hat ein Buch schon viel erreicht. Wenn ein Buch einen Leser, eine Leserin verunsichert, dann ist das eine Qualität.

Ich bin sehr froh, dass das Meinhof-Buch anfangs als Jugendbuch herauskam und so den Weg in die Schulen gefunden hat. Die Lesungen, die ich in Schulklassen gehalten habe, waren die aufregendsten und spannendsten, die ich erlebt habe.

Frage: Inwieweit ist es so, dass man einen Menschen wie Ulrike Meinhof verstehen muss, um ein solches Buch überhaupt schreiben zu können? Kann man da „draußen“ bleiben?

Prinz: Das ist ganz schwierig. Man muss in solch eine Person „hineinkriechen“. Man darf sich aber dabei nicht verlieren, man muss immer noch eine Distanz wahren. Bei Ulrike Meinhof hatte ich den Eindruck, dass ab einem bestimmten Moment eine Türe zuschnappt. Da ist sie dann plötzlich so gefangen in ihrer Gedankenwelt, dass man das Gefühl hat, sie kommt aus eigener Kraft nicht mehr heraus. Mein Lektor hat mir gesagt, er sei bei dem Buch ganz verwundert gewesen, weil man eine Person im Laufe eines Buches normalerweise immer besser kennenlernt. In diesem Buch ist es jedoch so, dass einem die Person regelrecht entgleitet. Das hängt für mich auch damit zusammen, dass Ulrike Meinhof sozusagen als Person verlorengegangen ist. Sie „lebt“ am Schluss zwar noch ihre Gedanken, sie ist aber auch Gefangene ihrer Gedanken. Hannah Arendt hat einmal einen wunderbaren Satz gesagt: „Es gibt Leute, die ihren Einfällen in die Falle gehen.“ Und das gibt es wirklich: Man kann seinen eigenen Gedanken in die Falle gehen, man wird Opfer seiner eigenen Gedanken – und so war es bei Ulrike Meinhof. Ich habe wirklich teilweise gedacht „Mensch Ulrike, was machst du da? Hör auf, kehr um!“ Man leidet so mit. Das geht aber nur, wenn man wirklich versucht, aus dem Kopf dieser Person zu denken. Ich bin, gerade in Schulen, oft gefragt worden, wie ich denn nun zu Ulrike Meinhof stehe, ob ich sie verteidige oder nicht. Diese Frager fanden es unerträglich, dass ich keine eindeutige Stellung beziehe. Aber genau das wollte ich nicht. Ich wollte sie zeigen wie auf einer Bühne und es dann dem Leser überlassen, wie er ihren „Auftritt“ beurteilt. Das heißt natürlich



nicht, dass ich völlig neutral bleibe. Ich deute meine Wertungen an, zwischen den Zeilen, aber nicht aufdringlich. Ein Buch sollte seine Sicht nie aufdrängen, sondern anbieten – auch wenn es um so radikale Menschen geht, die Bomben werfen und eine Gesellschaft mit Waffengewalt ändern wollen.

Frage: ... oder die Kinder in ein Flüchtlingslager geben.

Prinz: Ja, das hat Ulrike Meinhof gemacht oder sie hat ihre Zustimmung dazu gegeben. Sie hat ihre Kinder, die sie geliebt hat, in ein Flüchtlingslager in Jordanien weggegeben, wo die Kinder dann ihre Mütter eigentlich nie wieder hätten sehen sollen und fast umgekommen wären. Das ist etwas, das man sehr schwer verstehen kann. Aber diese Entscheidung passt in jene Logik, die Ulrike Meinhofs Denken bestimmt hat. Und diese Logik muss man erkennen, selbst wenn sie zu so extremen Taten führt. Sehen Sie, ein anderes Leben kann meiner Meinung nach nie so fremd sein, dass wir nicht Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten entdecken. Unsere Fähigkeit, zu lernen, uns zu entwickeln, hängt wesentlich davon ab, ob wir uns in andere Menschen hineinversetzen können – im Guten wie im Bösen. Erst dadurch kann unsere Persönlichkeit reifen und wir können Fehler vermeiden, die andere gemacht haben. Die Bereitschaft, fremde Erfahrungen als eigene zu entdecken, ist Voraussetzung. Und bei jeder Biografie kommt es darauf an, ob sie es schafft, diese Empathie herzustellen – oft gegen die Vorurteile der Leser. Eine Biografie oder ein Buch, bei dem eine Person fremd bleibt und man keine Gemeinsamkeiten entdeckt, hat für mich keinen Wert. Auch wenn es die extremsten Fälle sind, auch wenn es ein Herr Goebbels ist, kann man, glaube ich, immer noch Ähnlichkeiten entdecken. Wenn das eine Biografie nicht leistet, hat sie eigentlich ihren Zweck verfehlt.

Frage: Wie wichtig ist es, dass alles ganz genau stimmt im Sinne einer detektivischen Rekonstruktion eines Vorgangs? Und wie wichtig ist andererseits die literarische Rekonstruktion und dass der „Ton“ stimmt – dass die Person also als eine stimmige Person, so wie Sie sie kennengelernt haben, erscheint?

Prinz: Bei dem ersten Teil möchte ich widersprechen. Man meint immer, man lernt eine Person dann kennen, wenn man möglichst viele Materialien, Einzelteile und Tatsachen zusammenträgt und nebeneinanderstellt. Das ist überhaupt nicht mein Bestreben, und ich glaube nicht, dass man dadurch jemanden kennen-

lernt, wenn man recht viel, im Sinne einer Datenmenge, von ihm weiß. Literatur bedeutet für mich, Material so zu gestalten, dass es lebendig wird. Erst dann wird eine Person sichtbar. Wenn ich nur diese Tatsachenprosa habe und einen Fakt neben den anderen stelle, ist das zwar wissenschaftlich korrekt, aber langweilig. Die große Aufgabe eines Biografen besteht darin, einer Person gerecht werden. Das geht nicht, indem ich nur Informationen zusammentrage. In gewissem Sinne sind die Personen, über die ich schreibe, mir ausgeliefert – zumal sie alle schon tot sind und sich nicht mehr wehren können. Auch wenn sie schon tot sind, muss ich gerecht sein. Ich kann mir nicht irgendetwas aus den Fingern saugen, da würde ich mich schämen. Diese Personen vertrauen mir gewissermaßen ihr Leben an und ich muss dem auch gerecht werden, ein bisschen so wie das Letzte Gericht. Ich muss ihnen nicht nur gerecht werden in dem, wie sie sich selber sehen, sondern auch in dem, wie man vielleicht von außen über sie urteilen mag. Ich spüre dabei eine große Verantwortung. Mir geht es nicht so sehr um die geschichtlich objektive Rekonstruktion von Tatsachen, das auch, aber vor allem darum, eine Person in all ihren Facetten zu zeigen, ihren Kern freizulegen.

Wenn man dann genügend Material zusammen hat, dann ergibt sich wirklich, wie Sie sagen, der „Ton“. Ich kann mich nicht jeder Person gleich nähern, sondern ich muss einen bestimmten „Ton“ anschlagen. Ich muss auf eine bestimmte Art erzählen, ich muss bei bestimmten Dingen vorsichtig sein, vielleicht nur vage andeuten mit einem „vielleicht“ oder einem „womöglich“. Bei bestimmten Dingen kann ich auch ganz konkret etwas behaupten. Ich muss schauen: Wo kann ich die Zeit raffen? Welche äußeren Umstände seines Lebens nehme ich mit hinein, welche nicht? Wann komme ich der Person sehr nahe, wann ziehe ich zurück? Das ist wie beim Zoom einer Kamera. Ich muss immer einen gewissen Respektsabstand halten und gleichzeitig versuchen, so wahrhaftig wie möglich zu sein. Vor allen Dingen muss ich versuchen, auch noch Raum für den Leser zu lassen. Wenn ich der totale „Durchblicker“ bin und dem Leser schon alles erzähle, ist das für mich eine Anmaßung und Zeichen eines schlechten Buches. Ich muss bestimmte Dinge in der Schwebe lassen, zum Beispiel bestimmte Symbole oder Szenen wählen, bei denen es dem Leser überlassen wird, wie er darüber urteilt. So wird der Leser mit einbezogen. Es ist für mich ohnehin ein Qualitätsmerkmal von Literatur, dass Raum für den Leser gelassen wird. Hannah Arendt hat einmal gesagt „Der Ton ist die Person“. Und das

stimmt wirklich. Der Ton, in dem man schreibt, muss der Ton sein, der zur Person passt. Und der ist bei Hannah Arendt völlig anders als bei einem Herrn Goebbels oder bei Paulus, über den ich auch geschrieben habe, bei Hesse oder eben bei Ulrike Meinhof.

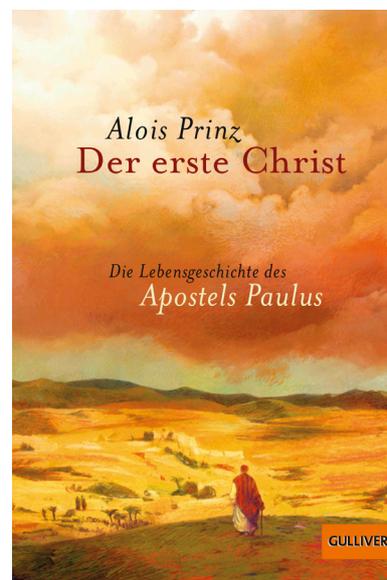
Frage: Nach Ihrer Veröffentlichung über Ulrike Meinhof kamen ja dann noch ganz andere Aspekte ans Licht. Es gibt zum Beispiel vehemente Vorwürfe des Missbrauchs seiner Kinder gegen Klaus Rainer Röhl, von 1961 bis 1968 der Ehemann Ulrike Meinhofs.

Prinz: Das glaube ich nicht. Diese Sache mit dem Missbrauch der Kinder ist etwas, was Bettina Röhl, eine der Zwillingstöchter des Paares Meinhof-Röhl, und die Tochter aus erster Ehe in die Welt gesetzt haben. Röhl selbst hat sich gegen solche Anschuldigungen gewehrt und auch Bekannte und Verwandte haben diesen Darstellungen der Töchter widersprochen. Darauf möchte ich aber nicht näher eingehen.

Frage: Unabhängig davon ist es ein gutes Beispiel dafür, wie sich Biografien verändern. Haben Sie es selbst auch erlebt, dass sich plötzlich irgendetwas dreht, weil etwas Neues aufkommt oder weil Sie etwas Neues gefunden haben?

Prinz: Ich bin ein Gegner der Theorie, dass immer, wenn neues Material auftaucht, das ganze Buch verändert werden muss. Wenn Biografien rezensiert werden, ist fast immer die erste und entscheidende Frage: „Hat der Autor das vorhandene Material vollständig erfasst? Und bringt er neue Informationen, die bisher nicht bekannt waren?“. Das finde ich einen völlig ungeeigneten und dummen Ansatz. Viel entscheidender ist doch die Frage, ob eine Person schlüssig erfasst wird, ob die einzelnen Teile zusammenpassen, ob der Autor den Nerv eines Lebens trifft, ob er die Handlungsmotive eines Menschen herausgestellt hat und nicht mit seinen eigenen Wertungen überdeckt. Sind diese Kriterien erfüllt, dann ist es völlig gleichgültig, ob in einer Schachtel auf dem Dachboden noch ein verschollener Brief entdeckt wird oder herauskommt, dass der Großvater eine heimliche Affäre hatte. Eine Biografie sollte zum Schluss ein hermeneutisches Ganzes sein, das heißt, die einzelnen Handlungen und Gedanken einer Person sollten zusammenpassen und sich daraus ein stimmiges Bild ergeben. Zu diesem Bild passen dann bestimmte Sachen nicht. So auch bei Klaus-Rainer Röhl. Er war ein Hallodri. Aber dass er eine seiner Töchter missbraucht haben soll, kann ich mir nicht vorstellen.

Noch einmal: Mir geht es in meinen Büchern nicht um Vollständigkeit. Mir geht es darum, dass ich bestimmte Aussagen, Gesten, Handlungen auswähle, die ein erhellendes Licht auf eine Person werfen. Man kann oftmals durch eine kleine Szene oder eine bestimmte Begebenheit, die man beschreibt, mehr von einer Person zum Ausdruck bringen als durch eine Materialanhäufung über viele Seiten.



Weitere Fragen aus dem Publikum:

Frage: Wie haben Sie die „Recherche“ zu Paulus gemacht? Hier handelt es sich ja um eine Figur, die sehr weit in der Geschichte zurückliegt und nicht so greifbar ist wie beispielsweise Ulrike Meinhof.

Prinz: Das war tatsächlich ein ganz anderer Fall, ich konnte schließlich keine Zeitgenossen mehr interviewen. Höchstens den Papst hätte ich vielleicht befragen können.

Frage: ... es gab auch kein Klassentreffen der Apostel.

Prinz: Richtig, das war schade. Aber ich habe auch ein bisschen Theologie studiert, und die Fragen, die dort verhandelt werden, tauchen in anderer Form auch in der Literatur auf. Durch mein Buch wollte ich Leute erreichen, die nicht theologisch bewandert sind, nicht kirchlich gebunden sind. Die vielleicht nicht in der Bibel lesen, sich aber für religiöse Fragen interessieren und dann entdecken, dass die Anliegen, die einen Paulus umgetrieben haben, Anliegen sind, mit denen jeder tagtäglich konfrontiert wird. Vor allem wollte ich Jugendliche erreichen und ihnen zeigen, was für ein moderner Mensch dieser Paulus ist, in seiner Verücktheit, seinem Zorn, seiner Hingabe, seiner Besessenheit. Es ging mir auch darum, so existenzielle Fragen wie „Was ist Vertrauen?“, „Wie gestalte ich mein

Leben?“ oder „Wie gehe ich mit dem Verlust einer Person um?“ aus der theologischen Ecke herauszuholen und sozusagen in unser Alltagsleben zu übersetzen. Die Recherche war aber natürlich eine völlig andere als bei Meinhof. Ich wollte den Leser eine Zeitreise machen lassen, ihn hineinversetzen in eine Zeit, die zweitausend Jahre zurückliegt. Dazu habe ich mich sehr mit Archäologie befasst und versucht zu rekonstruieren, wie Kleinasien – die heutige Türkei – damals ausgesehen hat. Wie die Leute damals geist sind, was sie an hatten, wie sie gewohnt haben, wie die Häuser ausgesehen haben. Oder welche Vorstellungen damals kursierten, was für ein wahnsinnig pluralistischer Götterhimmel damals existierte, welche Mysterienkulte, welche römischen und hedonistischen Einflüsse herrschten, „multi-kulti“ also. Sich in diese Zeit zu versetzen, ist wahnsinnig spannend und hat mir großen Spaß gemacht.

Gleichzeitig sollte deutlich werden, dass es sich nicht um längst vergangene Zeit handelt, sondern dass alles, was damals die Menschen beschäftigte, auch heute noch aktuell ist, wenn auch in anderer Verkleidung, unter anderem Namen. Natürlich habe ich mich auch kundig gemacht darüber, wie jene Länder und Gebiete, die Paulus bereist hat, heute aussehen. Vieles, was im Laufe der Jahrhunderte entstanden ist, hat es zu Paulus' Zeiten noch nicht gegeben. So war es für mich aufregender, in der Staatsbibliothek in München zu sitzen und eine Zeitreise in das alte Palästina oder das alte Kleinasien zu machen. Ich habe sogar ein kleines Modell der Stadt Korinth gebastelt, um mir vorstellen zu können, wie Paulus sich dort bewegt hat, an welchen Brunnen und Tempeln er vorbeigekommen ist, wo die Werkstatt war, in der er als Zeltmacher gearbeitet hat. Wahnsinn, wie viele Kneipen es in Korinth gab. Und auf einem Hügel ein Venustempel mit an die Tausend religiösen Prostituierten!

Frage: Für jedes Buch müssen Sie doch einen immensen Rechercheaufwand betreiben. Wie lange brauchen Sie, um eine Biografie zu schreiben?

Prinz: Nun, ich habe eben neben meiner Tätigkeit als Biograf keinen anderen Beruf, der mich ernährt. Es ist auch nicht so, dass der Verlag alles bezahlt, was ich an Recherchen anstelle. Ich muss also möglichst so arbeiten, dass der Aufwand für ein Buch einigermaßen im Verhältnis dazu steht, wie viel ich daran verdiene. Das heißt, ich kann mir nicht ewig Zeit lassen. Der Normalfall ist, dass ich für ein Buch von der anfänglichen Recherche bis zur Veröffentlichung ungefähr zwei Jahre brauche.

Frage: Wenn man eine Biografie schreibt, muss man sich ja in die jeweilige Person hineinversetzen. Wenn die Person eine bestimmte Ideologie vertritt, inwiefern muss man versuchen, diese Ideologie zu verstehen oder anzunehmen?

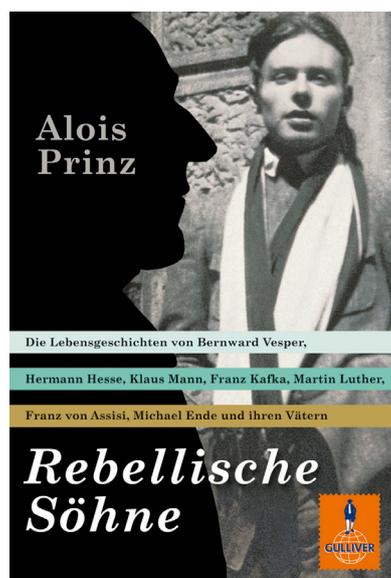
Prinz: Das kann ich am besten am Goebbels-Buch erklären, da war es wirklich sehr schwierig. Es gibt Leute, über die ich geschrieben habe, denen ich total vertrauen konnte: Hannah Arendt und Hermann Hesse beispielsweise, auch Franz Kafka. Sie sind gegenüber sich selbst kritischer, als ich es je sein könnte. Ich weiß, diese Personen belügen sich nicht oder bemühen sich nach Kräften, ehrlich zu sich selber zu sein. Auf sie kann ich mich vollständig einlassen, auch wenn ich mich manchmal mit Humor über sie äußere und mir manches trotzdem fremd vorkommt. Ich weiß aber, es sind Leute, die sehr aufrecht zu sich selbst sind und mit sich selbst ins Gericht gehen.

Etwas anderes ist es zum Beispiel bei Ulrike Meinhof nach ihrem Fenstersprung oder bei Goebbels. Da muss ich natürlich eine kritische Distanz wahren. Ich darf das aber nicht ausschließlich. Sie wissen vielleicht, dass man im Nachkriegsdeutschland die Nazi-Größen als perverse KZ-Wächter, als „SA-Dumpfbacken“ oder als „Monster“ hingestellt hat, die nichts mit uns normalen Menschen gemein haben. Von solchen Unmenschen kann man sich natürlich leicht distanzieren. Vergessen oder verdrängt wird dabei, dass diese Leute in ihrer Zeit sehr geschätzt und bewundert waren und dass sie nur zum Ausdruck brachten, was viele Leute damals dachten. Man muss also deutlich machen, dass sie nur die Spitze des Eisbergs waren und das, was ein Goebbels gedacht hat, von sehr vielen in Deutschland gedacht wurde. Damit es zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit Leuten wie Goebbels kommen kann, muss ich das Wagnis eingehen, Ähnlichkeiten mit ihnen zu entdecken, so wie auch Thomas Mann von einem „Bruder Hitler“ gesprochen hat. Andererseits darf ich als Autor diese Ähnlichkeiten nicht zu weit treiben. Wenn es gefährlich wird – diese Ideologie hat schließlich zu Massenmorden geführt –, muss ich eine Art Warnung aussprechen und sozusagen „Achtung!“ rufen. Ich darf also nicht zu weit von ihm weggehen – so, als ob ich darüber stehen würde und nichts mit zu tun hätte –, ich muss aber deutlich machen, dass es sehr gefährlich ist, diesen Weg bis zum Ende zu gehen. Am besten ist es, wenn die Leute darüber erschrecken, dass sie vielleicht genauso reagiert hätten, wenn sie in die Situation gekommen wären oder wenn etwas anders gelaufen wäre in ihrem Leben. Das ist für mich „Erkenntnis“. Erkennt-

nis ist nicht, wenn ich über jemanden von ganz oben urteile – Erkenntnis ist dann, wenn ich merke, etwas hätte mir genauso gut passieren können – und daraus lerne ich. Dazu muss man sich allerdings riskieren.

Frage: Ist es jetzt nicht an der Zeit für Sie, über Josef Ackermann zu schreiben? Wenn ich das richtig verstanden habe, suchen Sie sich Personen, die für bestimmte Momente in der Geschichte stehen, welche mentalitätsgeschichtliche Wenden nach sich ziehen. Wer wäre für Sie in unserer heutigen Zeit diese „mentalitätsverändernde“ Person?

Prinz: Zunächst einmal weiß ich nicht, ob Ackermanns Leben so interessant wäre. Ich schätze nicht. Vor allen Dingen komme ich aber in Teufels Küche, wenn ich über eine lebende Person schreibe. Stichwort „Persönlichkeitsrechte“. Und ich denke fast, dass Herr Ackermann ein solches Buch vor dem Erscheinen lesen wollte. Man könnte es natürlich fiktional machen, ihn anders nennen – vielleicht Franz A. Ich hatte allerdings auch schon bei Goebbels einige Kontakte mit Persönlichkeitsrechten, das hält man gar nicht für möglich, wie viel man in diesen „Mühlen“ verlieren kann. Sie haben aber Recht, ich suche solche Personen. – Was mich immer sehr angezogen hat, waren Personen, die gebrochene Lebensläufe aufwiesen, deren Leben nicht so glatt verlief. Personen, die Lebenskrisen hatten, wieder neu angefangen haben – solche Menschen ziehen mich an.



Frage: In Ihrem Buch „Rebellische Söhne“ schreiben Sie unter anderem über Bernward Vesper, über Luther, Kafka und Hesse, also über Figuren, die in sich mehrere Persönlichkeiten im Widerstreit trugen. Eine Fortsetzung dieser Reihe stünde bei der Suche nach einem neuen Buch für Herrn Prinz

– wobei er eines macht und mir leider aber nicht sagt, um was es geht –, natürlich auch zur Debatte.

Prinz: Ich bin einmal gefragt worden, ob bei einem Buch viel von mir selbst drin ist. Das kann ich ganz klar beantworten: Natürlich – da ist immer sehr viel „Ich“ drin. Nur mache ich es nicht so, dass ich direkt über mich schreibe, sondern sozusagen indirekt – über andere – über mich schreibe. Dieses Buch „Rebellische Söhne“ hat damit zu tun, dass mein Vater vor ein paar Jahren gestorben ist und ich ein sehr schwieriges Verhältnis zu ihm hatte. In diesem Buch wollte ich anhand von bestimmten Personen den Generationenkonflikt zeigen, der für mich ein überaus notwendiger ist. Es geht um den Ablösungsprozess, darum, seinen „Eigensinn“ zu finden, wie Hesse sagen würde, darum, gegen das Alte, was immer schon da ist, aufzubegehren, seine eigenen Werte zu finden. Das war eine andere Art von Buch, weil es sich hier immer nur um ganz komprimierte Lebensgeschichten handelte, die ich versucht habe, auf den Punkt zu bringen und gleichzeitig miteinander zu verbinden. Man kann sich das vorstellen wie ein Mobile, in dem alle Teile ausgeglichen sind und alles in einer Balance steht.

Frage: Gibt es ein verbindendes Element bei all diesen Vater-Sohn-Konstellationen?

Prinz: Nun, in diesem Buch soll auch ein Fortschritt erkennbar sein. In den fortschreitenden Geschichten geht es darum, wie der Hass zu diesem notwendigen Ablösungsprozess vom Vater bzw. von den Eltern dazugehört, dieser Hass aber selbstzerstörerisch sein kann und wie man aus diesem selbstzerstörerischen Kreislauf wieder herauskommt. Wie man das schaffen kann, habe ich an anderen Beispielen zu zeigen versucht.

Frage: Gerade bei einer umstrittenen Persönlichkeit wie Ulrike Meinhof stelle ich mir sehr schwer vor, dass man an diesen Punkt kommt, wo man sagt „Jetzt fange ich an zu schreiben, jetzt habe ich dieses ‚Bild‘ beisammen“. Woher weiß man, dass man getroffen hat, wie sie war?

Prinz: Wenn ich dabei bin, so ein Buch zu schreiben, kann ich keinen Urlaub machen oder ihn nicht wirklich genießen – weil ich Tag und Nacht damit beschäftigt bin. Man hat wirklich das Gefühl, als lebte man mit der entsprechenden Person: man redet mit ihr, man fragt sie, man begibt sich in ihr Leben hinein. Während dieses Prozesses bin ich die ganze Zeit total okkupiert. Ich kann dann fast nichts anderes

machen und habe große Probleme mit meiner Familie, weil ich so besetzt bin. Das gibt sich aber, wenn der Prozess der Materialsammlung abgeschlossen ist. Das ist ja kein kreativer Prozess. Gut, er hat schon einen kreativen Anteil, weil ich ja immer aussuchen muss, was ich nehme und was nicht, aber richtig kreativ bin ich erst, wenn ich den Tisch abräume und mit dem Schreiben anfangen. Und merkwürdigerweise ist es bei mir so, dass die Sachen, die für mich in meinem Kopf wichtig waren, hängengeblieben sind, wenn ich schreibe. Vieles andere, von dem ich dachte, es sei wichtig, vergesse ich wieder. Aber gerade in dem Moment, wo ich etwas schreibe und an einer bestimmten Stelle angelangt bin, kommt ein Detail, ein Bild, eine Szene wieder und ich weiß, dass sie wichtig war, weil sie irgendwo in einem Hinterstübchen meines Gehirns geblieben ist. Das ist ein merkwürdiger Prozess, den ich selbst nicht so genau beschreiben kann. Dies kann aber erst geschehen, wenn ein gewisser Sättigungsgrad an Informationen und Materialien erreicht ist und die Person „zum Leben erweckt“, greifbar wird. Dann weiß ich, es wird Zeit zu schreiben.

Frage: Würden Sie auch über nicht-deutschsprachige Personen schreiben? Würden Sie beispielsweise über Jassir Arafat schreiben? Können Sie überhaupt in einem Land, dessen Sprache Sie nicht beherrschen, eine derartige Recherche führen?

Prinz: In englischsprachigen Ländern schon. Französisch kann ich, würde ich behaupten, auch ganz gut. Über Personen anderer Herkunft habe ich noch gar nicht so nachgedacht, könnte mir das aber durchaus vorstellen. Auch weil es heutzutage ohnehin schon so ist, dass die meisten Dinge übersetzt sind. Bei Hannah Arendt musste ich allerdings vieles aus dem Englischen übersetzen – einige ihrer Werke waren nur englischsprachig zugänglich, weil sie zu ihrer Zeit als Dozentin und Professorin in Amerika Englisch schrieb.

Frage: Das heißt, Sie könnten sich auch vorstellen, über Personen fremder Kulturen zu schreiben?

Prinz: Ja, durchaus. Ich habe sogar bereits über nicht-deutsche Figuren geschrieben, zum Beispiel über eine spanische Mystikerin, Terese von Ávila, oder über Blaise Pascal, Simone Weil oder Franz von Assisi. Und schließlich war ja auch ein Paulus Ausländer, der Hebräisch und Griechisch gesprochen hat und in einer ganz anderen Welt gelebt hat. Wenn ich eine Sprache nicht beherrsche, ist es natürlich wichtig, ob es gute Übersetzungen gibt.

Frage: Nun, wir wissen ja: Alois Prinz benötigt zwei Jahre zum Schreiben einer Biographie. Jetzt haben wir 2012 – sehen Sie doch 2014 einmal in die Buchläden.

Prinz: Am besten schon in diesem Jahr. Das Buch wird aber nicht von Arafat handeln, so viel kann ich verraten.

Die Transkription haben die Studierenden Tim Koglin und Farah Elßer vorgenommen, redaktionell wurde das Interview bearbeitet von Birte Petersen. Das Gespräch mit Alois Prinz führte Caroline Roeder.

Bibliographie der Werke von Alois Prinz (Auswahl)

Jesus von Nazaret. Stuttgart: Gabriel Verlag/Thienemann 2013.

Der Brandstifter. Die Lebensgeschichte des Joseph Goebbels, Weinheim: Beltz & Gelberg 2011.

Rebellische Söhne. Die Lebensgeschichten von Bernhard Vesper, Hermann Hesse, Klaus Mann, Franz Kafka, Martin Luther, Franz von Assisi, Michael Ende und ihren Vätern, Weinheim: Beltz & Gelberg 2010 und 2012.

Mehr als du denkst – Zehn Menschen, die ihre Bestimmung fanden, Stuttgart: Gabriel Verlag 2009.

Der erste Christ. Die Lebensgeschichte des Apostels Paulus, Weinheim: Beltz & Gelberg 2007, 2. Aufl. 2013.

Auf der Schwelle zum Glück. Die Lebensgeschichte des Franz Kafka, Weinheim: Beltz & Gelberg 2005 und 2013.

Lieber wütend als traurig. Die Lebensgeschichte der Ulrike Marie Meinhof, Weinheim: Beltz & Gelberg 2003, 3. Aufl. 2012.

Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne. Die Lebensgeschichte des Hermann Hesse, Weinheim: Beltz & Gelberg 2000 und 2009.

Beruf Philosophin oder Die Liebe zur Welt. Die Lebensgeschichte der Hannah Arendt, Weinheim: Beltz & Gelberg 1998, 2. Aufl. 2013

Das Paradies ist nirgendwo. Die Lebensgeschichte des Georg Forster, Weinheim: Beltz & Gelberg 1997 und 2002.

Das Interview.

... mach mal was Richtiges! oder: Wie wird man Graphic Novel-Künstler? Ein Werkstattgespräch mit Reinhard Kleist

// von Caroline Roeder

Am 26. November 2013 war Reinhard Kleist zu Gast an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. In einem Werkstattgespräch gab der Künstler Auskunft über seine künstlerische Arbeit. Der heute in Berlin lebende Graphic Novel-Künstler hat sich mit grafischen Biographien einen Namen in der internationalen Szene gemacht: Er porträtierte Jonny Cash und Fidel Castro; auch sein neuestes Werk „Der Boxer“ erzählt eine unglaubliche, aber bedrückend ‚wahre‘ Lebensgeschichte: Die des jüdischen Boxers Hertzko Haft, der im KZ zum öffentlichen Faustkampf gezwungen wurde. Dieses zeitgeschichtlich bedeutsame Werk wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, erhielt den Grand Prix de Lyon und wurde 2013 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis 2013 in der Kategorie Sachbuch ausgezeichnet. Das Werkstattgespräch wurde aufgezeichnet, transkribiert und wird hier in Auszügen wiedergeben.

Frage: Lieber Herr Kleist, Comic-Zeichner zu sein, das klingt nach einem Traumberuf. Aber, wie wird man ein Graphic Novel-Künstler?

Kleist: Mein Werdegang war eher ein bisschen traditionell. Nach dem Abitur habe ich den Zivildienst absolviert und wollte dann ein großer Künstler werden. – Ich hatte mich schon von Kindesbeinen an mit Kunst beschäftigt, aber dieses Berufsziel gefiel meinen Eltern gar nicht. Und dann war der Kompromiss, den ich mit meinen Eltern geschlossen habe, dass ich Grafikdesign studiere und an die Fachhochschule in Münster gegangen bin. Was mein Vater allerdings nicht bedacht hatte, war, dass ich mich dort ausgiebig mit Comics beschäftigen werde. Durch die Bibliothek des Fachbereichs bin ich auf die Werke von Künstlern wie Dave McKean aufmerksam geworden und habe dort entdeckt, dass hier das Geschichtenerzählen mit experimentellen Techniken, mit Malerei vereint wird. Das genau wollte auch ich machen. Und so ist meine erste Arbeit *Lovecraft* (1994) noch während des Studiums entstanden.

Lovecraft ist eine Art Biographie, mit einer Rahmehandlung, die das Leben und das Werk des Autors HP Lovecraft zusammenmischt. Diese Arbeit, die ich im Fachbereich Gestaltung in Münster entwickelt habe, ist dann in einem Verlag ‚gelandet‘ und ich konnte damit schon den ersten Preis einheimen.¹

Frage: Bei einem Blick auf Ihr Werk fällt auf, dass Sie sich viel mit literarischen Stoffen und Autoren auseinandersetzen. Ist die Literatur das zweite Standbein Ihres Schaffens, oder wie würden Sie die Bedeutung der Literatur selbst beschreiben?

Kleist: Literatur hat mich schon immer begeistert. Wenn ich eine Adaption für einen Comic gemacht habe, habe ich versucht, das immer zu überhöhen und ein bisschen damit herumzuspielen, wie ich das bei *Lovecraft* oder bei dem Werk *Dorian* (1996) umgesetzt habe. In unserer Bearbeitung² haben wir die Geschichte von Oscar Wilde verwendet und mit einer anderen Kurzgeschichte von dem zeitgenössischen Horrorschriftsteller Clive Barker verbunden. Dazu haben wir die Geschichte in die Jetztzeit geholt. Das Ganze ist sehr düster geworden. Diese Arbeit habe ich bei demselben Verlag (Ehapa) wie *Lovecraft* herausgebracht. Doch hat sie sich leider nicht so gut verkauft und dann war ich auch ganz schnell aus der, sagen wir mal, Bestsellerliste herauskatapultiert und bin bei kleinen Verlagen gelandet.

Frage: Aber doch bereits bei Reprodukt, oder? Für mich ist das ein großer Verlag.

Kleist: Ja, (lacht) bei dem großen Undergroundverlag. Reprodukt, das ist schon ein Ritterschlag gewesen. Zu der Zeit war ich gerade nach Berlin gezogen und habe begonnen, mich mit der Stadt auseinanderzusetzen.

¹ *Lovecraft* wurde 1996 mit dem renommierten „Max und Moritz Preis“ des Erlanger Comicsalons für das beste deutschsprachige Album ausgezeichnet.

² „Dorian“ und „Lovecraft“ sind mit der textlichen Unterstützung von Roland Hueve entstanden.

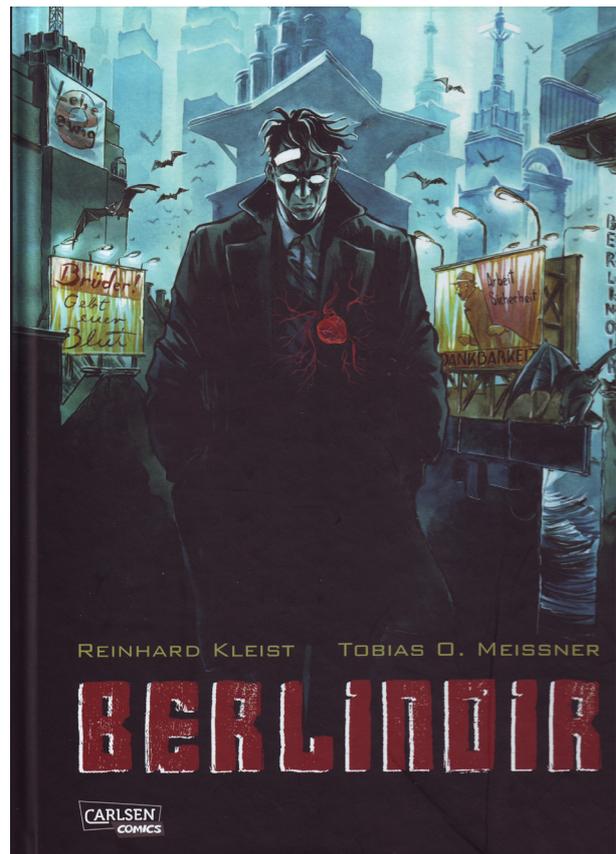
Der Zeichenstil, den ich zu dieser Zeit angewendet habe, hat sich an einem amerikanischen Autor, David Lapham, orientiert, der zu der Zeit angesagt war. Dieser hat einen ganz harten Schwarz-Weiß-Strich. Meine Idee war, dass es ein bisschen aussehen sollte wie harte Fotokopien – so wie wenn man Fotos öfters fotokopiert, dann bleibt das Schwarz-Weiß übrig. Ich wollte ganz radikal weg von der Malerei, wie ich das vorher gemacht hatte, wollte einen ganz harten Schwarz-Weiß-Stil vertreten.

Frage: Danach kam „Coney Island“. Viele Ihrer Werke haben mit amerikanischer Kultur zu tun. Haben Sie wie Karl May gearbeitet oder haben Sie selbst in Amerika gelebt?

Kleist: Ich habe vier Monate in New York gewohnt. Mein Lieblingsort war dort Coney Island. Das ist ein Vergnügungspark, der heute vollkommen heruntergekommen ist. Früher war das ein unglaubliche Sensation; Disney World Paris war nichts dagegen. Diese ganzen Geschichten, die sich dort abgespielt haben, sind hier immer noch spürbar, auch wenn dieser Ort heute nur noch eine heruntergekommene Ecke ist und jetzt langsam erst wieder ein bisschen entdeckt wird. Damit werden aber dann auch diese ganzen, für mich melancholisch-schönen Ecken natürlich beseitigt. The Secrets of Coney Island (2007) enthält drei Kurzgeschichten, die sich mit dieser Geschichte auseinandersetzen. In diesem Album habe ich dann diesen Stil entwickelt, den ich auch jetzt immer noch habe: Ich arbeite jetzt wirklich nur noch mit Tusche und Pinsel.

Frage: Bleibt man in der Werkchronologie, dann kamen anschließend die ersten biographischen Graphic Novels. Das erscheint als ein weiterer Schritt, nämlich sehr viel stärker textliche Arbeit oder sehe ich das falsch?

Kleist: Nein, durchaus nicht. Vorher habe ich meistens mit Autoren zusammengearbeitet, dann aber auch das Werk *Berlinoir* (Neuausgabe: 2013) angefangen und hier habe ich das erste Mal selbst geschrieben. Deswegen war es wahrscheinlich auch so verquer (lacht). Das war für mich ein ganz großer Schritt. Vor dem Schreiben habe ich einen Respekt. Der *Johnny Cash-Comic* (*Jonny Cash. I see a darkness*, 2006), der danach kam, ist für mich dann noch einmal eine große Weiterentwicklung gewesen. Von der Entstehungsgeschichte von *Cash* kann ich ein bisschen erzählen: Die Idee zu dem Buch ist bei einem Abendessen entstanden. Das Essen fand in Berlin-Neukölln mit meinem späteren Redakteur und mei-



ner späteren Pressebetreuerin statt, die gerade frisch verheiratet waren. Zu der Zeit habe ich mit einem großen Johnny Cash-Liebhaber und Sänger einer Johnny Cash-Coverband zusammengewohnt. Dieser hat mir die Biographie über Cash von Franz Dobler gegeben und gesagt: „Du mit deinen Vampiren, mach mal was Richtiges!“ Ich dachte, ein Countrysänger kann ja nicht so interessant sein. Aber als ich die Biographie gelesen hatte, war mir klar: Unglaublich, genau das ist es, auf das ich gewartet habe. Durch meinen Redakteur konnte ich das Projekt an den Carlsen Verlag herantragen. Doch dann waren auf der Verlagskonferenz alle ganz skeptisch gegenüber dem Projekt. Eigentlich ist es letztlich nur in Gang gekommen, weil sich zwei Redakteure als Cash-Fans geoutet haben. – Und dann ist das einer der größten Bestseller geworden.

Frage: Wie sind Sie bei dieser biographischen Arbeit vorgegangen?

Kleist: Ich musste jetzt ein ganzes Buch selber schreiben und die Balance zwischen ich-will-meine-Leser-unterhalten, also eine Geschichte erzählen, und gleichzeitig Wissen vermitteln, halten. Ich habe stapelweise Bücher über Johnny Cash, über die Musikszene durchgearbeitet und dann langsam angefangen, die Essenz der Geschichte herauszudestillieren. Was von dieser Idee, Geschichte, Comic und

Musik miteinander zu verbinden, übrig blieb, ist, dass ich in der Erzählung Kurzgeschichten eingebaut habe, die illustrierte Songtexte sind. So findet man zum Beispiel die Cash-Songs „Folsom Prison Blues“ oder „Boy Named Sue“ als Kurzgeschichten in diesem Comic. Die andere Idee war: Ein Viertel dieses Buchs allein diesem berühmten Konzert zu widmen, das er gegeben hat, also in Folsom Prison. Ich wollte es schaffen, zu erzählen, was für ein Abenteuer so ein Konzert sein kann. Das war für mich sehr bedeutend, diesem Konzept sehr viel Raum zu geben.

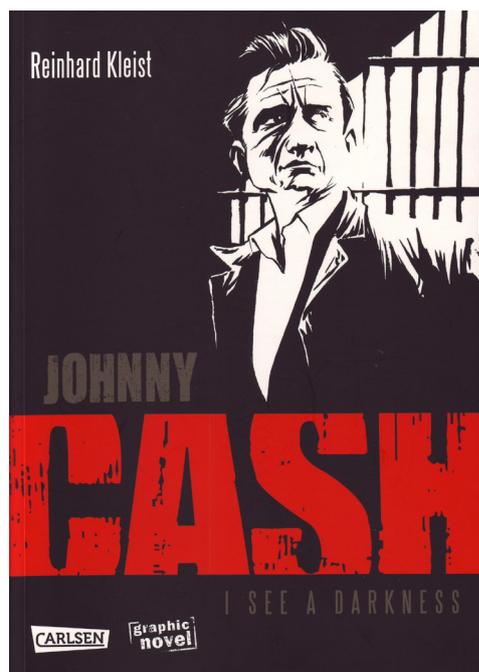
Frage: Als ich diese Graphic Novel gelesen habe, hat mich das sehr begeistert. Mir ist aufgefallen, dass es einen großen Wechsel gibt zwischen Erzählhandlungen und großen Portraitseiten, die etwas Besonderes darstellen. Was ist das für eine Dramaturgie?

Kleist: Bevor ich mich mit einer Figur beschäftige, mache ich zuerst Skizzen und Gemälde. Die mache ich vor allem, um mich mit der Figur anzufreunden. Die Dramaturgie bei dieser Arbeit war so angelegt, dass ich dem Leser nicht nur Fakten vermitteln wollte, sondern ein Gefühl dafür zu geben, was das für ein Typ ist.

Frage: Diese Biographie ist einfach grandios! Als ich sie gelesen hatte, dachte ich, Sie wären ein exzessiver Johnny Cash-Fan und hätten sich seit Jahren mit Johnny Cash beschäftigt. So wie Sie es eben dargestellt haben, klingt es aber so, als wäre das eine Annäherung, die eine gar nicht so lange Zeit umfasst hat?

Und gleich noch eine Frage: Wie funktioniert das, ganz formal? Schreibt man erst eine Geschichte, einen biographischen Aufriss oder war die Geschichte erst bildlich für Sie da?

Kleist: Bei *Johnny Cash* war es so: Ich habe schon immer von ihm gehört, aber ich habe ihn nicht so wahrgenommen, der heute bekannte Film „Walk the Line“ (2006) war auch noch nicht in den Kinos. Als das Projekt begann, habe ich mich erst in seine Musik reingefressen. Auch beim Zeichnen habe ich die ganze Zeit Cashplatten gehört. Da kriegt man schon ein Gefühl. Die Arbeit an dem Buch hat ungefähr ein Dreivierteljahr gedauert. Irgendwann habe ich dann sogar von ihm geträumt. Es gab einen Traum, in dem ich bei den Cashs zum Essen eingeladen war. Da saßen die ganzen Musiker und haben alle über Musik geredet. Ich konnte überhaupt nicht mitreden und habe nachher June Carter beim Abwasch geholfen (lacht).



Frage: Sie haben da ein Beispiel mitgebracht, um zu zeigen, wie eine Graphic Novel entsteht. Was haben Sie ausgewählt?

Kleist: Nach *Cash kam Havanna* (2008), an diesem Beispiel kann man das gut erzählen. Mein Verlag hatte mich anfragt, ein Reisetagebuch zu machen und machte weiter keine Vorgaben, sondern schlug vor: „Such dir mal ein Land aus“. Ich dachte: Klasse – dann fahr ich wo hin, wo’s warm ist (lacht). Zu dieser Zeit wurde gerade bekannt, dass Fidel Castro zurückgetreten ist und ich dachte: Wow, das klingt spannend, da geht’s jetzt völlig ab – fahr ich nach Kuba! Das Problem war allerdings, es ging natürlich überhaupt nicht ab, sondern es war einfach nur, dass Castro nicht mehr da war und sonst war alles wie vorher. Ich habe dann in *Havanna* Skizzen in den Straßen gemacht und diese Skizzen, die Eindrücke und Fotos umgearbeitet in Illustrationen und Kurzgeschichten. Dieses Buch sollte erzählen, was ich erlebt habe und einen Überblick über das Alltagsleben in Kuba geben, Stimmungen vermitteln. Der Hintergrund bei so einem Buch ist, dass die Leser sehr interessiert daran sind, etwas zu sehen, was sie schon kennen, aber jetzt durch die Augen von jemand anderem betrachten. Mein Hintergedanke zu dieser Zeit war: Wenn ich schon nach Kuba fahre, kann ich zugleich auch die Recherche für ein nächstes Biographieprojekt betreiben. Ich dachte zuerst an Che Guevara – natürlich. Es gibt aber schon ein sehr gutes Buch von dem argentinischen Zeichner Hector Oesterheld über Che Guevara. Daher blieb nur ‚der Andere‘ übrig: Fidel Castro. Mittlerweile bin ich darüber ganz froh, denn Castro ist der we-

sentlich interessantere Akteur in dieser Geschichte.

Ich habe dann die Reise so organisiert, dass ich Informationen über Fidel Castro gesammelt habe. Ich habe mir im Vorfeld unglaublich viel Material über diesen Herrn angelesen. Ich wusste nachher so viel von der Kubanischen Revolution, das war aber irgendwann genau mein Problem. Ich hatte ein Konzept entwickelt von einem Erzähler, der uns in diese Geschichte mit hineinnimmt. Das ganze Wissen, das ich angesammelt habe, stellte sich dann als Hinderungsgrund heraus, um auf den Kern der Geschichte zurückzukommen.

Vom Format ist das Skript ungefähr so geschrieben wie das Drehbuch für einen Film. Für mich ist Comic eine Schnittstelle zwischen Film und Literatur. D.h. für mich muss ein Comic, wenn ich es lese, in meinem Kopf wie ein Film ablaufen. Auch wenn ich über Szenen nachdenke, übersetze ich diese Filmabläufe in Bildsequenzen. Deswegen schreibe ich die Skripte für Comics herunter wie Filmskripte: Da gibt's Beschreibungen von der Szene, manchmal Kamerabewegungen, Beschreibungen vom Ton oder der Stimmung und die Dialoge. Dann fange ich an, Skizzen von den Figuren zu machen. Ich habe bei dieser Arbeit wahnsinnig viel Bildmaterial gehabt und musste jetzt aus Fidel Castro eine Comicfigur entwickeln, was nicht so ganz einfach war. Am Anfang habe ich gedacht: Klasse, die haben in Kuba alle Bärte, da muss man nicht so viel zeichnen. Das Problem ist nur, wenn alle Bärte tragen, muss man etwas finden, um die Figuren auseinanderzuhalten. Entschieden habe ich mich dann für das Merkmal der Nase. Bei ‚meinem‘ Fidel Castro geht sie in einer Linie in die Stirn über. Ich habe auch versucht, auf ganz bekannte Bilder von der Revolution einzugehen. Bei der ersten Sequenz erzähle ich zum Beispiel, wie das berühmte Foto von Che Guevara geschossen wurde. Die Idee war, dass ich gern die Geschichte hinter diesen ikonographischen Fotos zeigen wollte. –Wenn die Skizzenarbeit dann beendet ist, fange ich langsam an, mein Skript in ganz grobe Seitenlayouts umzuarbeiten.

Frage: Da entwickeln Sie so etwas wie ein Storyboard?

Kleist: Ja, das ist eigentlich wie ein Storyboard. Es gibt unterschiedliche Arten der Herangehensweise. Ich komponiere immer die ganze Seite und wenn das nicht funktioniert, knülle ich sie zusammen und schmeiße sie weg. So eine Zeichnung dauert eine Minute. Ich mache alles auf einem Blatt Papier: Diese

Vorzeichnungen werden dann leider wegradiert und nachher getuscht. Ich benutze hierzu immer einen ganz dünnen Pinsel und Tusche. Wenn diese Arbeit beendet ist, werden die ganzen Seiten eingescannt, denn es gibt Elemente, die nachher am Rechner eingebaut werden: Das sind in diesem Fall die Sprechblasen und Soundwörter. Die Soundwörter müssen austauschbar sein, denn unter Umständen heißt „PANG“ in einer anderen Sprache etwas anderes als auf Deutsch. Wenn ich die Dateien bearbeitet habe und der Text steht, geht das alles an meinen Verlag. Dann sprechen wir noch über das Layout und die Covergestaltung und dann kommt das fertige Buch dabei raus.

Frage: Sie sind ein großer Geschichtenerzähler. Was ich faszinierend finde, ist, dass Sie für eine Graphic Novel sehr viel Text produzieren. Sie erzählen nicht nur Geschichten, Sie erzählen Geschichte. Doch, wie sichert man sich ab, dass das historisch richtig ist? Investieren Sie viel Zeit in die Überprüfung der historischen Korrektheit?

Kleist: Auf jeden Fall! Bei *Fidel Castro* war das sehr wichtig. Da musste wirklich alles sitzen. Wenn irgendwo ein kleiner Fehler drin ist, ist man sofort angreifbar. Jahreszahlen sind nicht so problematisch, da gibt es viele vergleichsweise einfache Möglichkeiten der Recherche. Bei anderen Aspekten ist es natürlich schwieriger: Gerade bei der Kubanischen Revolution: Je nachdem, wer sie mit welchen politischen Interessen erzählt, sieht die Geschichte ganz unterschiedlich aus. Ich möchte eigentlich einen relativ neutralen Standpunkt einnehmen. Das habe ich formal versucht zu ermöglichen durch den Protagonisten des deutschen Journalisten. Er sieht auf die Geschichte als jemand, der von außen kommt und der zugleich für mich eine Möglichkeit darstellte, meine eigenen Gedanken mit einzubringen.

Frage: Ich würde gern noch zu einem anderen Buch kommen, das jetzt ganz aktuell auf dem Markt ist und in der Sparte Sachbuch den Deutschen Jugendliteraturpreis 2013 erhalten hat.

Ich spreche von dem Buch *Der Boxer*, eine sehr bewegende Biographie von einem jüdischen Mann, der ins KZ deportiert wurde, sich dort als Boxer verdingen muss und in Schaukämpfen um sein Überleben kämpft. Diese Biographie beruht auf einer ‚echten‘ Lebensgeschichte. Vielleicht erzählen Sie ein bisschen etwas zu *Der Boxer*, der die „wahre Geschichte des Hertzko Haft“ darstellt.

Kleist: Hintergrund ist, es gibt ein Buch über den Boxer, das der Sohn geschrieben hat und das ich durch Zufall fand, während ich Recherche betrieben habe. Auf dem Titel konnte man sehen, das hat etwas mit Boxen und KZ zu tun. Ich dachte, dass ich das nicht miteinander in Verbindung bringen kann und nahm es mal mit. Ich habe es gelesen und erst mal in die Ecke gelegt, aus zwei Gründen: Der eine Grund war: Die Hauptfigur ist extrem unsympathisch, der andere Grund war: Durch die Struktur der hier erzählten Geschichte ist das ganze Buch in zwei Hälften gefallen. Da ist auf der einen Seite die KZ-Zeit und dann folgt auf der anderen Seite die Zeit in Amerika, in der der Boxer eine professionelle Karriere hinlegt. Dramaturgisch gab's da einen großen Bruch. Während ich darüber nachgedacht habe, hat sich langsam herauskristallisiert, dass das genau das war, was mich an der Geschichte so interessiert. Schließlich habe ich Alan kontaktiert, den Sohn des Boxers, der dessen Biographie verfasst hatte. Ich habe ihm meine Idee vorgeschlagen, aber am Anfang war er etwas skeptisch. Irgendwann hat er zugestimmt und gesagt: „Ich möchte, dass die Geschichte von meinem Vater in der Welt möglichst bekannt wird.“ Ab da habe ich angefangen und recherchiert und musste feststellen, es gibt nichts über Hertzko Haft. Ich habe Alan gefragt, ob er mir nicht ein bisschen Bildmaterial von seinem Vater zuschicken könnte. Und dann bekam ich tatsächlich mit der Post ein Paket, in dem Originalfotos waren. Dieses wenige Fotomaterial musste ich benutzen, um aus diesem meine Figur herauszuziehen. Ich habe aber auch sehr viel weiteres Fotomaterial aus dieser Zeit herausgesucht und mich daran orientiert. Bei der Arbeit habe ich mir immer wieder vorgestellt: Wenn ich die Geschichte verfilmen würde, welchen Schauspieler würde ich nehmen? Die Schwierigkeit bei der Figur des Hertzko Haft war: Er hatte eine sehr dicke Lockenpracht, bevor ihm die Haare im KZ abrasiert wurden. Man muss ihn auf den Bildern aber trotzdem wiedererkennen. Ich habe mich dann eines Tricks bedient und die Augenbrauenlinie zusammengezogen. Dieses Merkmal hat er nicht wirklich gehabt, aber es hat mir geholfen, diese Figur wiedererkennbar zu machen. Außerdem habe ihm auch eine typische Boxernase verpasst, die er als junger Mann nicht gehabt hat, später dann aber schon.

Frage: Wann und wie ist *Der Boxer* dann herausgekommen?

Kleist: Der Boxer ist zuerst in der FAZ als Fortsetzungsserie erschienen und deswegen hatte die Ge-

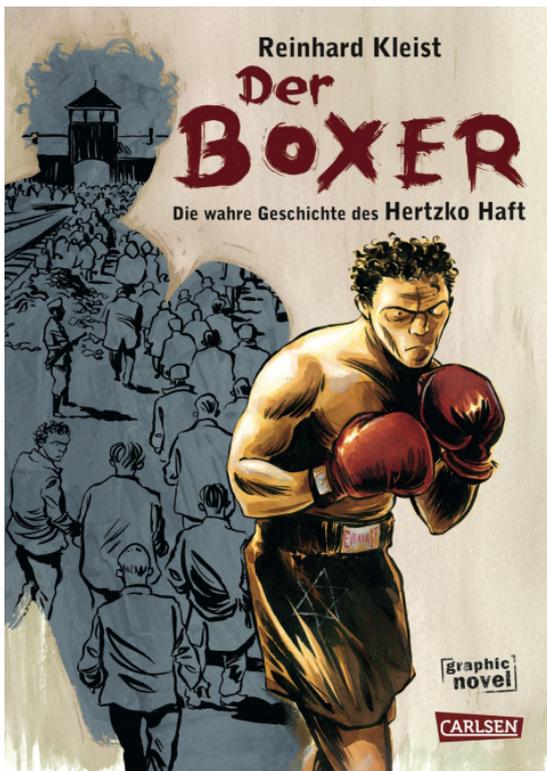
staltung auch erst dieses typische Zeitungsformat. Für die Veröffentlichung als Buch musste ich die Seiten dann umbauen und habe mich dabei einer Art Kreuzsystem bedient. Letztlich ist das Buch wesentlich umfangreicher geworden als die Zeitungsserie.

Frage: Worum geht es bei *Der Boxer*?

Kleist: Die Geschichte beginnt in Belchatow, in der Mitte von Polen. Das wird 1939 von den Deutschen besetzt und der junge Hertzko, der als Kind nicht viel Schulbildung bekommen hat – also schon ein ziemlich harter Straßenjunge gewesen ist, fängt zu dieser Zeit mit seinen Geschwistern eine Art Schmuggeldienst an. Dabei wird er angeschossen und von der jungen Leah verarztet. Leah ist ein Mädchen aus der Nachbarschaft, in das er sich unsterblich verliebt. Zu dieser Zeit ist er gerade sechzehn und die beiden beschließen zu heiraten. Doch kurz bevor diese Heirat stattfinden kann, wird der junge Hertzko von den Deutschen verhaftet und in ein Konzentrationslager gebracht, wo er Arbeitsdienst leisten muss. Durch seine Schmuggeltätigkeit hat er sich einen gewissen Status verdient, den er aber nicht lange halten kann, weil er dann nach Auschwitz deportiert wird. In Auschwitz schließlich wird er von einem SS-Offizier ‚entdeckt‘, der ihn auch erst mal für Schmuggeldienste benutzt. Irgendwann findet er heraus, dass Hertzko ein ziemlich zäher Bursche ist und benutzt ihn für diese Boxkämpfe, die zum Spaß der SS-Offiziere organisiert wurden. Das lief folgendermaßen ab: Zwei Kontrahenten mussten gegeneinander boxen; der Verlierer ist dann unter Umständen in der Gaskammer geendet. 1945 gelingt Hertzko auf dem Todesmarsch die Flucht. Er schlägt sich durch und wird später von den Amerikanern befreit.

In der Nachkriegszeit findet er heraus, dass Leah nach Amerika gegangen ist und fasst den Entschluss, auch dorthin auszureisen, weil er in Europa zum einen keine Chance mehr für sich sieht und natürlich zum anderen, weil er sie wiederfinden möchte. In Amerika





macht er sich auf die Suche nach Leah, kann sie allerdings nicht finden. Er beschließt, weil er ja sonst nichts anderes gelernt hat, hier wieder als Boxer zu arbeiten. Er schreibt sich in einem Boxstudio ein, lässt sich mit Klamotten der Firma Everlast ausstatten (lacht) und einen Davidstern auf die Hose nähen. Seine Boxkarriere ist am Anfang sehr erfolgreich. Doch bei diesen Boxkämpfen kommt die Erinnerung an die Zeit, die er in den Lagern gehabt hat, wieder zurück. In den folgenden Jahren geht seine Karriere auf und ab. Um seinen Traum, seinen Namen so groß wie möglich in die Zeitung zu bekommen, damit Leah ihn finden kann, wahr werden zu lassen, sieht er die letzte Möglichkeit in dem Kampf gegen Rocky Marciano. Eigentlich eine ziemlich aussichtslose Idee. Es wird ein sehr harter Kampf, den er leider verliert. Später behauptet er, das Ganze wäre von der Mafia manipuliert worden. Das haben wir ihm alle nicht so ganz abgenommen. Es ist allerdings erwiesen, dass von der Entourage Marcianos ziemlich viel manipuliert worden ist.

Frage: Sie haben gesagt, dass Sie Hertzko Haft so unsympathisch fanden. Was war so unsympathisch an ihm? Und warum haben Sie ihm dennoch ein Portrait gewidmet?

Kleist: Das war eine sehr schwierige Sache. Er war ein sehr harter Bursche und er hat in seinem Leben auch viel Schuld auf sich geladen. Er war nicht nur Opfer, sondern hat auch ordentlich ausgeteilt. So gibt

es beispielsweise eine schreckliche Episode bei seiner Flucht aus Auschwitz, in der er sich bei einem alten Ehepaar auf einem Bauernhof verkrochen hat. Die beiden haben ihn entdeckt und Haft hat sie kaltblütig über den Haufen geschossen. Ich weiß nicht, ob diese Geschichte stimmt, er hat sie zumindest von sich selbst behauptet. Ich habe seinen Sohn Alan gefragt, ob er wüsste, was sein Vater dabei empfunden habe. Er antwortete darauf „Der hat da nichts empfunden, das waren ja nur Deutsche für ihn“. Das sind natürlich Sachen, mit denen man bei der Arbeit über diesen Menschen erst einmal klarkommen muss. Auch das Verhältnis zwischen Hertzko Haft und seiner Familie war sehr, sehr schwierig. Wahrscheinlich hat er sehr viel von seiner Frustration und seinem Ärger an seiner Familie ausgelassen. Das Resultat war, das eigentlich alle seine Kinder mit ihm gebrochen haben. Außer Alan, er war der Einzige, der sich dazu verpflichtet gefühlt hat, seine Geschichte aufzuschreiben. Mich interessieren gebrochene Figuren, eben wie Hertzko Haft. Bei diesem Boxer hatte ich wirklich irgendwann ein Gefühl für diesen Mann entwickelt und habe ihm innerlich ganz viel durchgehen lassen, angesichts dessen, was er mitgemacht hat. Aber, ich hätte, glaube ich, nie gewünscht, ihn wirklich zu treffen.

Frage: In Ihrer Biographie zeigen Sie auch, dass Hertzko Haft immer wieder zu der deutschen Seite, zu der SS-Seite gehört, der er mit seinen Boxkämpfen dient. Allein das macht ihn zur Kontrastfigur eines ‚jüdischen Helden‘. Sie zeigen vielmehr eine Figur, die ambivalent ist. Ist das nicht auch ein Tabubruch bei der Darstellung von Opfern? Es wirft die Frage auf: Wieviel ‚darf‘ man tun, um zu überleben?

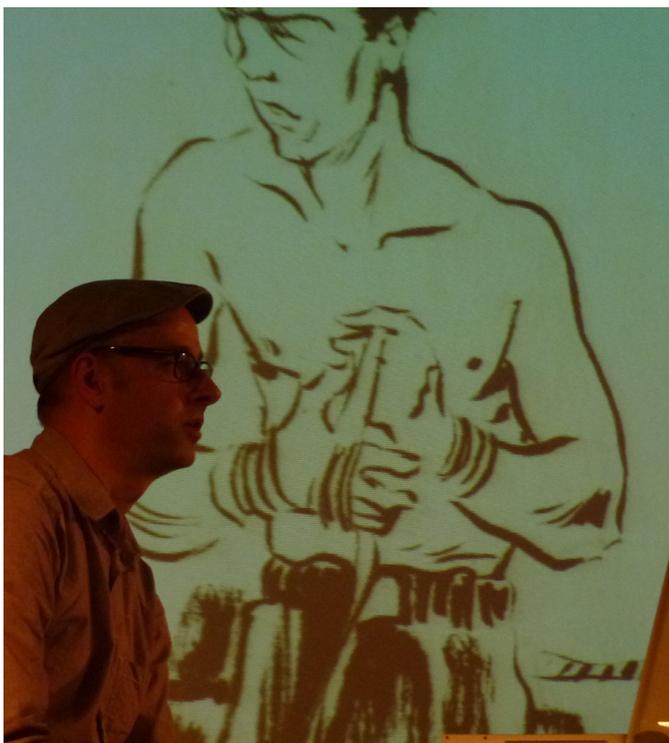
Kleist: Das war für mich auch eine Herausforderung. Man will ja das Einfache, man will sich identifizieren und man identifiziert sich wunderbar mit dem, der überlebt und man verzeiht ihm, zum Beispiel dass er sich von dem SS-Mann hat benutzen lassen. Aber dann – zack – bringt er dieses alte Ehepaar um. Ich musste erst mal schlucken und genau das will ich beim Leser auch erreichen. Ich will, dass er es nicht so einfach hat, sondern sich mit dem Gedanken auseinandersetzt: Wie weit kann ein Mensch gehen? Es gibt Menschen, die haben schwierige Charaktere, wie Hertzko Haft. Aber für mich wäre es viel zu simpel, die Menschen auf Opfer-Täter-Modelle zu reduzieren. Menschen zu reduzieren finde ich viel schlimmer, als ihre dunkle Seite zu zeigen.

Weitere Fragen aus dem Publikum:

Frage: Mich interessiert der Aspekt der Reduktion. Sie sagen, Sie wollen die Leute nicht auf Klischees reduzieren. Aber allein die Strichzeichnungen sind eine Reduktion par excellence. Sie müssen viel weglassen, typisieren und die Wiedererkennbarkeit der Personen sichern. Wie kommen Sie damit klar, dass Sie einerseits nicht reduzieren wollen, aber reduzieren müssen?

Kleist: Das ist ein ganz schwieriger Punkt. Ich will ja nicht typisieren, aber trotzdem greife ich manchmal auf Typologien zurück. Zum Beispiel bei dem SS-Offizier. Den habe ich nach einem Foto von einem typischen SS-Mann gezeichnet, ganz klassisch. Das ist aber genau das Spiel, was ich mit dieser Typisierung getrieben habe. Denn der Typ in der Geschichte ist kein Nationalsozialist, sondern das ist ein dreckiger Opportunist, der überhaupt keine Ideologie hat. Wenn ich den jetzt mit so einer ‚arischen Idealfigur‘ besetze, ergibt sich dort wieder eine Spannung.

Durch diese Reduktion kann man manchmal das Augenmerk woanders hinführen. Ich kann dadurch den Leser so führen, dass er sich nicht verliert, sodass ich den Blick gezielt auf ein Detail lenke, was mir in dieser Geschichte wichtig ist und bei dem ich dem Leser noch ein bisschen mehr erzähle. Ich habe bei meiner Arbeit meinen Strich immer weiter reduziert, weil ich den Blick des Betrachters auf bestimmte Details fokussiert haben möchte.



Frage: Sie haben bestimmte Figuren: Cash, Castro, ... Es gibt ja nicht nur eine Parteilichkeit des Wortes, sondern auch eine Parteilichkeit des Pinsels. Sympathisieren Sie mit Ihren Figuren? Spielt das eine Rolle für das Zeichnen dieser Figuren?

Kleist: Ja, aber das spielt nicht unbedingt eine Rolle bei der Auswahl. Also ich suche mir die Figuren nicht unter dem Gesichtspunkt aus, ob ich mit denen ein Bier trinken gehen will. Mich interessieren gebrochene Figuren, wie der Boxer zum Beispiel – oder Fidel Castro, obwohl er das natürlich nie zugeben würde! Und dann natürlich auch Johnny Cash.

Frage: Sie haben mit Alan Haft zusammengearbeitet. Wie war diese Zusammenarbeit und wie kommt man an so eine Person heran?

Kleist: Die Zusammenarbeit war eigentlich sehr schön. Wir haben uns so verständigt, dass er mir, nach seiner anfänglichen Skepsis über das Comicprojekt, ganz viele Fragen über Mail beantwortet hat, wobei ich gemerkt habe, dass er das Bedürfnis hat darüber zu erzählen. Alan hat mir mehr Hintergrundwissen gegeben bei Punkten, an denen ich Schwierigkeiten mit der Geschichte hatte und mehr Hintergrundinformationen brauchte. Dann habe ich ihm geschrieben und er hat mir auch immer sofort sehr freundlich geantwortet. Er hat sehr großes Interesse daran, dass die Geschichte in der Welt weiter getragen wird. Allerdings hat das mit seinem Buch nicht ganz so funktioniert. Jetzt gibt es aber einen Comic und er hat gerade auch die Filmrechte dafür verkauft – vielleicht gibt es ja bald einen Film?! Zu der Frage nach dem Kontakt zu ihm: Mein Verlag hat sich hingesetzt und ein Schreiben an den Verlag des Originalbuches in Amerika verfasst. Die haben das an Alan weitergeleitet, der sich dann von sich aus bei mir gemeldet hat.

Frage: Wie ‚authentisch‘ ist denn die Umsetzung in Ihrem Buch? Haben Sie Details dazu erfunden? Und wenn ja, welche?

Kleist: Das ist eigentlich ein ganz schwieriges Thema, weil es da mehrere Punkte gibt. Es gibt zum einen den Punkt, dass Hertzko Haft fünfzig Jahre lang geschwiegen hat. Erinnerungsberichte verändern sich über diesen langen Zeitraum. Man kann diese Veränderungen nicht wirklich nachweisen, aber es gibt schon Anhaltspunkte, die darauf hinweisen, dass man sehr vorsichtig sein muss mit dem, was er da

eigentlich erzählt hat. Jeder hat, wenn er Geschichte erzählt, immer ein bestimmtes Interesse daran, wie diese Geschichte gesehen werden soll und so verändert sich dann auch die Erzählung. Genauso ist es auch bei ihm auch gewesen. Es gibt Punkte, bei denen ich nicht genau einordnen konnte, warum er das jetzt und in dieser Art und Weise erzählt hat. Zum Beispiel der Mord an dem alten Ehepaar. Da musste ich zum Teil wirklich aufpassen, was und wie ich dies zeichne.

Ich habe manchmal versucht, mich durch diese Fakten hindurchzubewegen. Es gibt eine Geschichte, die mir die Dramaturgie kaputtgemacht und das ganze Konstrukt gesprengt hätte (das war die Szene in der Gaskammer von Ausschwitz). Ich kann solche Sequenzen nicht im Bild erzählen. Das geht nicht. Das ist so grauenhaft, dass jedes Bild versagt. Deswegen habe ich mich an dieser Stelle dazu entschieden, quasi die Kamera auf unscharf zu stellen und wegzublenden und das Grauen eigentlich eher in der Vorstellung des Betrachters passieren zu lassen. Oder bei der Mafiageschichte habe ich mir gedacht: Es ist ziemlich offensichtlich, dass Hertzko Haft keine Chance gegen Marciano gehabt hat. Warum soll ich jetzt diese offensichtliche Notlüge mit der Mafia bedrohung, die er sich da zusammengereimt hat, unterstützen? Andererseits: Es ist eine großartige Geschichte, also sollte ich sie einbauen. Dann habe ich weiter recherchiert und musste feststellen: Ganz aus der Luft gegriffen ist das nicht. Irgendwo ist da schon ein Stückchen Wahrheit dabei. Das ist ein ganz schwieriger Punkt. Der letzte Satz in der Geschichte lautet etwa: „Fünfundzwanzig Jahre lang hat mein Vater geschwiegen.“ Das habe ich so stehen lassen, damit man sich da nochmal selbst Gedanken macht. Fünfundzwanzig Jahre – das ist ein ganzes Leben. So lange trägt dieser Mann diese Geschichte mit sich herum.

Frage: Noch als Ausblick: Wie geht es weiter? Was haben Sie auf Ihrem Rechner, das Sie schon verraten dürfen?

Kleist: (lacht) Ja, es gibt da einige Sachen. So bekam ich letztes Jahr vom Goethe-Institut eine Einladung, nach Sizilien zu fahren. Ich hatte mir gedacht, dass ich dort nicht nur schöne alte Häuser malen will, sondern mir ein Thema zu dem Ort überlege – und als Thema lag Migration nahe, das in Süditalien eine ganz große Rolle spielt. Ich bin während der Recherche auf eine Geschichte von einer somalischen Sportle-

rin gestoßen und werde diese Geschichte jetzt weiter ausarbeiten. Sie soll Mitte nächsten Jahres in der FAZ veröffentlicht werden. Die Geschichte hat mich sehr getroffen. Sie hat mich sehr traurig gemacht, aber auch tief beeindruckt. Für mich ist dieses Mädchen eine wahnsinnig mutige Person. Es handelt sich um die Sportlerin namens Samia Yusuf Omar. Sie ist 2008 in Peking als somalische Läuferin an den Start gegangen und war seit Aufzeichnung aller Zeiten die am schlechtesten Platzierte. Es gibt auf Youtube einen Mitschnitt von diesem Lauf. Das ist ein unglaubliches Bild. Da sind diese muskelbepackten Jamaikanerinnen und Russinnen mit diesen High-Tech-Anzügen, dann geht die Kamera weiter und da ist ein kleines, dünnes Mädchen, unterernährt, mit einem schlabbrigen T-Shirt, schlechten Laufschuhen und die geht mit an den Start. Das ist sehr beeindruckend. Dann laufen die Sportlerinnen los, aber das Mädchen bleibt weit hinten zurück. Als die ersten ins Ziel kommen, gibt es Applaus; doch dann bemerken die Zuschauer, es ist noch eine auf dem Feld. Sie realisieren, was da eigentlich gerade passiert und Samia Yusuf Omar bekommt stehende Ovationen. Das ist ein sehr, sehr bewegender Augenblick. Dieses Mädchen hat sich anschließend überlegt: „Das nächste Mal gehe ich nicht als Letzte ins Ziel, sondern als Erste“ und wollte anfangen zu trainieren. Das wurde ihr in ihrem Land aber verwehrt. Und so hat sie sich auf diese Fluchtroute gemacht: den Weg über Äthiopien – Sudan, den Weg der Flüchtlinge, die nach Europa wollen. Sie hat die Flucht auf eigene Faust ergriffen und wollte mit dem Boot nach Sizilien. Doch das hat sie leider nicht überlebt.

Ich habe zu recherchieren begonnen und über eine amerikanische Journalistin, die ich angeschrieben hatte, Kontakt zu der Schwester bekommen, die in Finnland wohnt. Ich bin zu ihr nach Helsinki gefahren und habe mich mit ihr getroffen; wir haben uns unterhalten und ich habe das Projekt vorgestellt. Jetzt beschäftige ich mich gerade damit, diese Geschichte auszuarbeiten. Dadurch, dass ich mich mit dem Thema Migration und Flüchtlinge weiter beschäftigt habe, ist noch ein weiteres Projekt hinzugekommen: Diesen Freitag fliege ich nach Nordirak, um da an einem Projekt über syrische Flüchtlinge teilzunehmen. Das Thema ‚Grafische Reportage‘ ist jetzt auch in Deutschland sehr bekannt geworden und man hat die Möglichkeit – wie mit diesen Reisetagebüchern – über ein Thema ganz anders zu berichten als es eine filmische Dokumentation beispielsweise

erzählen kann. Es handelt sich um ein Projekt vom Sender Arte, verschiedene Kunstschaffende aus unterschiedlichen Disziplinen an diesen Ort zu schicken, um eine Reportage zu machen. Das heißt ich werde eine grafische Reportage über ein Flüchtlingslager mit syrischen Kriegsflüchtlings im Nordirak machen. – Danach möchte ich dann gern wieder an einem Thema arbeiten, bei dem ich mich zurücklehnen kann und wieder ein bisschen mehr den Spaß an der Arbeit entdecke, wie ich das bei dem *Johnny-Cash-Comic* erfahren habe. Deswegen möchte ich eigentlich wieder gern eine Musikerbiographie machen. Über wen ich arbeiten werde, verrate ich aber noch nicht.

Vielen Dank für das Gespräch!



Das Gespräch mit Reinhard Kleist führte Caroline Roeder, Professorin im Fach Deutsch an der PH Ludwigsburg. Das Interview wurde transkribiert und redigiert von Alexa Groll, Ludwigsburg.

Alexa Groll ist Studierende an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg mit den Fächern Kunst, Ethik und Deutsch. Anlässlich des Seminars „Geschichte mit Geschichten erzählen“ beschäftigte sie sich eingehend mit der Thematik von Kleists Werk „Der Boxer – Die Überlebensgeschichte des Hertzko Haft“.

Bibliographie der Werke von Reinhard Kleist (Auswahl)

Berlinoir. (Band 1: Scherbenmund, 2003; Band 2: Mord!, 2004; Band 3: Narbenstadt, 2008, Edition 52). Überarb. Neuausgabe. Hamburg: Carlsen 2013.

Der Boxer. Die Überlebensgeschichte des Hertzko Haft. Hamburg: Carlsen 2012.

Castro. Hamburg: Carlsen 2010.

Havanna. Eine kubanische Reise. Hamburg: Carlsen 2008.

The Secrets of Coney Island. Wuppertal: Edition 52, 2007.

Jonny Cash. I see a darkness. Hamburg: Carlsen 2006

Dorian. (Nach Oskar Wildes „Dorian Gray“ und „Human remains“ von Clive Barker. Text Reinhard Kleist & Roland Hueve). Weilerswist: Ralph Liebe 1996.

Lovecraft (Autor: Roland Hueve). 1994.

Weitere Informationen auf der Homepage von Reinhard Kleist: www.reinhard-kleist.de

Der Beitrag.

Meisterschüler

Reinhard Kleists Reisecomic „Havanna“ als Spiegel klassischer Reiseberichte

// von Jan M. Boelmann

1. Einleitung – Reiseliteratur im Wandel der Zeit

„Der Reisebericht, noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine viel beachtete und überaus beliebte literarische Gattung, hat seine einstige Bedeutung für die Lesenden fast völlig verloren, ist heute kaum mehr in den Bücherschränken und -regalen anzutreffen.“ (Jost 1992, S. 490)

Diese Worte stellt Herbert Jost 1992 seinem Beitrag über die Bedeutung der Reiseliteratur in Zeiten des Massentourismus voran und zeichnet in der Folge ein düsteres Bild einer literarischen Gattung, die durch die veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihre Existenzberechtigung nahezu verloren hat. Über Reisen zu lesen, so schlussfolgert er, befriedige nur dann Bedürfnisse der Menschen, wenn sie selber nicht die Möglichkeit haben, fremde Orte zu besuchen. Durch die schon damals verbreiteten Reise-Formate in Fernsehen und Printmedien, aber auch durch Sachbücher und Reiseführer werde der Mensch mit so zahlreichen Orten bekannt, dass für ihn schlichtweg keine Notwendigkeit mehr bestehe, Reiseliteratur zu rezipieren. Jost stützt seine These durch einen kontrastiven Vergleich mit historischer Reiseliteratur, so etwa den Reiseberichten des 19. Jahrhunderts, deren Zeit er als „eine Zeit der Bewegung“ (ebd.) charakterisiert. Zu dieser Zeit diene die Reise gleichermaßen den reisenden AutorInnen wie auch den LeserInnen ihrer während der Reise verfassten Reiseberichte der Bildung. Die Funktion der Reiseliteratur liege darüber hinausgehend in der Erkundung einer neuen Welt und der Erweiterung gedanklicher wie auch räumlicher Grenzen durch die Entdecker, Forscher und Literaten. So tragen die Reisebilder Heinrich Heines oder die Reiseberichte über die Weltreise Georg Forsters – wenn auch auf ganz unterschiedliche Art und Weise – utopische Züge, die den Rezipienten Alternativen zu ihren Lebensweisen und Denkmustern aufzeigen. (Vgl. Wülfing 1983, S. 185)

Diese frühen Reiseliteraten versteht Jost durchaus als Vorläufer moderner Berichterstattung, da ihre Veröffentlichungen zahlreiche Nachahmer in die von ihnen bereisten Länder fanden und somit durch die von ihnen geweckte Reiselust die Entwicklung der Urlaubs- und Reiseindustrie maßgeblich mitverursachten. Waren es im 19. Jahrhundert die Berichte reisender LiteratInnen, die den frühen TouristInnen als Führer durch die von ihnen erkundeten Landschaften dienten, sind an ihre Stelle im 20. Jahrhundert „Sachliteratur, Reiseführer und -prospekte“ getreten, da sie das Informationsbedürfnis ihrer Leser besser befriedigen als (belletristische) Literatur, „deren hervorstechendes Merkmal ihr Mangel an realen Funktionalitäten ist“ und die sich dem „populärsten Klischee-Kodex“ der „neuen Innerlichkeit“ (Jost 1992, S. 504) verpflichtet fühlen.

Auch wenn sich die von Jost in der Vor-Internetzeit geäußerten pessimistischen Prognosen zum Fortbestand des Reiseliteraturgenres nicht erfüllt haben, behalten viele seiner Argumente ihre Aktualität, wenn gleich sie einer gewissen Umakzentuierung bedürfen. So muss Jost zugestimmt werden, wenn er in Hinblick auf die Breitenwirksamkeit von Reiseliteratur von einem Wechsel von erzählend-informierender Literatur hin zu informierenden medialen Formaten ohne narrativen Anspruch spricht: Ein Großteil der thematisch Interessierten informiert sich nicht über erzählende Literatur über attraktive Orte bzw. anstehende Reiseziele, sondern nutzt andere (multi-)mediale Vermittlungsformen. Zugleich lässt sich insbesondere auf dem Buchmarkt eine Gegenbewegung feststellen: Seit der Jahrtausendwende erlebt der literarische Reisebericht eine Renaissance. Interessanterweise sind es gerade die von Jost nicht ohne Ironie angesprochene ‚neue Innerlichkeit‘ und die starke subjektive Prägung der Reiseerlebnisse, die Werken wie beispielsweise Hape Kerkelings Bericht über seine Pilgerreise auf

dem Jakobsweg *Ich bin dann mal weg* (2006), Christian Krachts *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009) oder den Reisebildbänden des Musikers Farin Urlaub (2007; 2011) zu ihrem Erfolg verholfen haben. Die Sehnsucht der RezipientInnen nach einer tiefer gehenden Beschäftigung nicht nur mit der Darstellung der Räume, sondern auch mit den Erfahrungen und persönlichen Gratifikationen, die mit diesen Räumen verbunden sind, können als mögliche Gründe für diese Gegenbewegung genannt werden. Auch der Graphic Novel-Künstler Reinhard Kleist formuliert die Lesererwartungen im Werkstattgespräch mit Caroline Roeder über sein Reisetagebuch ‚Havana – eine kubanische Reise‘: „Der Hintergrund bei so einem Buch ist, dass die Leser sehr interessiert daran sind, etwas zu sehen, was sie schon kennen, aber jetzt durch die Augen von jemand anderem betrachten.“ (PHlesenswert 1-14: 14)

So sind es wohl die immer gleichen medial über Reisereportagen, Reiseführer oder Reiseportale im Internet verbreiteten massentauglichen Bilder und Geschichten von für den Massentourismus vorbereiteten Kulissen, die dazu führen, dass der Zauber einer von Georg Forster beschriebenen paradiesischen Südseelandschaft in ihrer Internet- und Fernsehdarstellung zum oft gesehenen Klischee ihrer selbst verflacht, das keinen Zuschauenden mehr berühren mag. Hierzu setzt die aktuelle Reiseliteratur durch eine große Auswahl von Veröffentlichungen mit autobiografischem Anspruch (vgl. Woithe 2008; Becker 2009) einen Gegentrend, der darauf verzichtet, über möglichst viele Aspekte des Reiselands aufzuklären, sondern viel mehr durch eine starke subjektive Prägung ein Vorbild dafür liefert, wie eigene Erfahrungen jenseits der ausgetrampelten massentouristischen Wege gelingen können. (Vgl. Stanek 2011) Dass die Reiseliteratur hiermit einigen LeserInnen eine Schablone liefert, die diese nutzen, um die Reise des Autors/der Autorin exakt nachzuerleben – wie sich durch die gestiegenen Pilgerzahlen deutscher PilgerInnen auf dem Jakobsweg nach dem Erfolg von Kerkelings Buch anschaulich belegen lässt¹ –, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Zugleich bildet dieser Trend eine interessante Parallele zu der Wirkkraft der frühen Reiseliteratur. Man kann hierbei durchaus von einer Neuentdeckung individueller Reiseerlebnisse als Gegenbewegung zum Massentourismus sprechen,

¹ Waren es 2006 noch gut 8000 deutsche Pilger, hat sich diese Zahl zwei Jahre später auf 15.746 fast verdoppelt. Vgl. <http://www.jakobsportal.de/>

die sich (zumeist unbewusst) stärker an den historischen Vorbildern orientieren als ihre Vorgänger. Die Wiederentdeckung des Reiseberichts bleibt allerdings nicht auf die klassische literarische Form beschränkt, sondern findet insbesondere im Comic der Nachjahrtausendwende zahlreiche Ableger, denen im Folgenden das Hauptaugenmerk gelten soll.

2. Reisen im Comic

Ebenso wie in der buchstabengebundenen Literatur ist das Reisemotiv im Comic weit verbreitet. Sei es in Form von Migration und der Entdeckung des Fremden, wie sie Shaun Tan in *Ein neues Land* (2008; vgl. den Beitrag von Charlotte Birk in dieser Ausgabe) bildgewaltig inszeniert oder der Rückkehr, die Hiroshi Nakahara in Jiro Taniguchis *Vertraute Fremde* (2010) erst in seine Geburtsstadt und dann in seine Jugend zurückführt oder der Flucht, wie sie den als Sklaven geborenen Protagonisten in Craig Thompsons *Habibi* (2011) auf der Suche nach Freiheit und individuellem Glück geschieht oder sich in Art Spiegelmans Vater und Protagonisten Wladek zeigt (Spiegelmann 1999), dessen Flucht vor den Nazis sein Leben bis ins hohe Alter prägen soll. Neben der Flucht vor externen Aggressoren kann die Flucht vor sich selbst dazu dienen, aus verfahrenen Mustern ausbrechen, sein Leben mit Distanz zu betrachten und anschließend einen glücklicheren Lebensweg einzuschlagen, wie Asterios Polyp im gleichnamigen Comic von David Mazzucchelli vorlebt (2011). Dieser Form anverwandt ist das Motiv der Initiationsreise, die sich ebenfalls in zahlreichen Werken wiederfindet. Aber nicht nur innerhalb von graphic novels, sondern auch im Superheldencomic finden sich entsprechende Reiseschilderungen, wenn in Alan Moores *Watchmen* (1987) beispielsweise Doktor Manhattan aus seinem selbst gewählten Exil auf dem Mars heraus erkennt, welchen Wert die Menschheit im Vergleich zu anderen Lebewesen hat und beschließt, den Atomkrieg zwischen Amerika und Russland abzuwenden.

Diese nahezu beliebig verlängerbare Aufzählung stellt nur die eine Seite der im Comic verbreiteten Reisemotivdarstellungen dar. Während in diesen Beispielen die Reise als Handlungselement innerhalb einer fiktiven Geschichte eingesetzt wird, widmet sich eine andere prominente Strömung den Reiseerlebnissen der Comic-Zeichner in autobiographischer Form.

Sei es in Craig Thompsons *Tagebuch einer Reise* (2005), in *Pjôngjang* von Guy Delisle (2007) oder den Reise- und Recherchereportagen Joe Saccos (2009): Die ComicautorInnen machen sich selbst zum Gegenstand ihrer Kunst und schildern aus ihrer subjektiven Perspektive heraus ihre Eindrücke und Erlebnisse während der Reise. Interessanterweise wählen sie hierbei Ziele, die – anders als Jost es 1992 absehen konnte – auch heute gar nicht oder nur in geringem Maße massentouristisch erschlossen sind und fokussieren nicht sich selbst als Objekt ihres Erkenntnisinteresses, sondern porträtieren ihr Reiseland und dessen BewohnerInnen. Hiermit stellen sie sich in eine Reihe mit historischen Reiseliteraten und Entdeckern wie Alexander von Humboldt, Georg Forster oder auch Johann Wolfgang von Goethe.



J. W. Goethe: Das Meer bei Vollmond

Auch Reinhard Kleist sah es als Aufgabe seines Tagebuches an, einen authentischen, subjektiven Einblick in die Realitäten Kubas zu geben: „Dieses Buch sollte erzählen, was ich erlebt habe und einen Überblick über das Alltagsleben in Kuba geben, Stimmungen vermitteln.“ (PHlesenswert 1-14: 14)

Auch wenn die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts auf den ersten Blick nur wenig mit den Comic-KünstlerInnen des 21. Jahrhunderts gemein haben, zeigen sich insbesondere im Vergleich des Reisetagebuchs Kleists mit den historischen Vorbildern zahlreiche Parallelen, denen im Folgenden nachgegangen werden soll.

3. Das Reisetagebuch Kleists im Spiegel historischer Vorbilder

Betrachtet man die genannten Autoren der frühen Reiseliteratur und Reinhard Kleist, erscheint ein Vergleich dieser auf den ersten Blick so unterschiedlichen Personen unzulässig. Nicht zuletzt durch die Kehlmann'schen Ausführungen (2005) erscheint beispielsweise Humboldt, der Pionier der Wissenschaftsreisen, als Forscher und Weltentdecker, der sich jedem Abenteuer aussetzte, solange es einen Erkenntnisgewinn versprach, überlebensgroß. Kleist hingegen ist als Künstler und Comiczeichner im Gegensatz hierzu ein Vertreter der Internetgeneration, der nachgesagt wird, schon alles (wenn auch nur virtuell) gesehen zu haben und die sich auf Grund einer gewissen Sättigkeit realen Erfahrungen verweigert.

Und doch finden sich auch zahlreiche Parallelen der beiden Kuba-Reisenden: Anekdotisch erscheint der beiden Autoren gemeine Kampf mit der Übermittlung ihrer Aufzeichnungen in die Heimat.

Dieser teils verzweifelt anmutende Kampf mit den Widrigkeiten der jeweiligen Zeit, der sich in Alexander von Humboldts Sorgen um das nautische Geschick der transatlantischen Schiffskapitäne und der Abhängigkeit dieser vom Wetter auf der einen Seite und Kleists stetigem Kampf mit den Widrigkeiten des kubanischen Internets andererseits zeigt, verweist auf die Machtlosigkeit, die Reisenden beim Verlassen ihrer Heimat oft begegnet.

Während Kleist sich sein Reiseziel bewusst auswählt, ist das zivilisierte und bereits erforschte Kuba für Humboldt eine Durchgangsstation auf dem Weg in die größtenteils noch unerforschten Amazonasgebiete im Süden Amerikas. Was beide Autoren vorfinden, entspricht nicht den Erwartungen, die sie an ihre Reise gelegt haben, so sagt Kleist im Werkstattgespräch: „Zu dieser Zeit wurde gerade bekannt, dass Fidel Castro zurückgetreten ist und ich dachte: Wow, das klingt spannend, da geht's jetzt völlig ab – fahr ich nach Kuba! Das Problem war allerdings, es ging natürlich überhaupt nicht ab, sondern es war einfach nur, dass Castro nicht mehr da war und sonst war alles wie vorher.“ (PHlesenswert 1-14: 14) Humboldt äußert seine Enttäuschung nicht direkt, sondern beginnt seine Ausführungen mit einer geökonomischen Verortung, an die sich die Schilderung der Umstände seines Aufenthalts anschließt: Da er auf Einladung des spanischen Ministers in Kuba weilte, ergibt sich für ihn die Möglichkeit, Einblick in die „wertvollsten statistischen Urkunden über den Stand des Handels, des Kolonialbodenbaues und der Finanzen“ (Humboldt 1829/2008, S. 8) zu nehmen, zugleich bleiben die von ihm um ein Vielfaches mehr geschätzten Feldforschungen nahezu aus. Allerdings wählt er bei seinen wenigen Expeditionen auf der Insel die gleichen Ziele wie Reinhard Kleist:

Er besucht gemeinsam mit seinem Weggefährten Bonpland die „Umgebungen Havannas, das schöne Tal von Hüines und die Küste zwischen Batabano und dem Hafen von Trinidad.“ (Ebd.)

Auffällig ist, dass sowohl Kleist als auch Humboldt ihre Raumbetrachtungen in einen historischen Kontext setzen. Die Kopplung ihrer Erzählungen an einen Ort verknüpft automatisch Raum und Zeit miteinander, sodass sich in der Topographie des Kuba-Raums seine Geschichte spiegelt und das Geschehen in einem historischen Kontext verortet wird. Das Verhältnis von Raum- und Zeitdarstellung entspricht sich in den Werken Humboldts und Kleists: Sie betrachten die vorgefundenen Räume im Kontext der Zeitgeschichte, wobei beide einen vergleichsweise nur kurzen historischen Zeitraum wählen. So bezieht Humboldt die Zeit zwischen Eroberung und Besiedelung des südamerikanischen Raumes in seine Betrachtungen ein, Kleist verbleibt in der Zeit der Castro-Ära und grenzt vorherige Zeitalter aus. Zugleich nutzen beide Autoren diesen historischen Raum als Reflexionsfläche für die Suche nach den Gründen für den aktuellen Zustand des Landes und leiten hieraus Zukunftsperspektiven für Kuba ab.

Ein bedeutender Unterschied zwischen beiden Autoren findet sich in ihrem Erzählverhalten: Humboldt, der Analytiker, versucht Havanna nüchtern, beschreibend zu betrachten – was ihm allerdings nicht durchgehend gelingt, wenn er beispielsweise den Hafen Havannas als einen der „reizvollsten und malerischsten“ charakterisiert. Seine um Objektivität bemühte Beschreibung der Stadt Havanna und des Umlandes stützt sich auf umfangreiches Zahlenmaterial zur sozioökonomischen Bedeutung der Insel und verfolgt das Ziel, dieses wenig populäre Land in Europa bekannter zu machen. Kleist hingegen muss diese Verstehenshürde nicht mitbedenken und widmet sich aus subjektiver Sicht den Menschen Kubas und ihren Sorgen, Freuden und alltäglichen Erlebnissen. Dieser Widerspruch zwischen Äußerem bei Humboldt und Innerem bei Kleist zeigt sich allerdings nicht durchgehend. Ebenso wie Humboldt als ein Beherrschender gekennzeichnet werden kann, der darüber hinaus sein Publikum unterhält, kann auch Kleist als ein Unterhaltender beschrieben werden, der seine Leser hierüber hinaus auch belehrt. Durch seine subjektive Darstellung seiner Erlebnisse und die zahlreichen symbolisch gehaltenen Darstellungen von Gedanken und Einstellungen bietet Kleist dem

Lesenden Raum für Identifikation und schafft so indirekt eine Basis, auf der Erkenntnisgewinn und Einstellungsveränderung möglich sind. Hierbei verbindet er beschreibende Landschafts- und Ortszeichnungen mit erzählenden Dialogsequenzen und fügt beide Ebenen in Zeichnungen zusammen, in denen er sich als Zeichner in die Szenerie einbettet und somit die Subjektivität des Erzählten betont. Asholt sieht im Zusammenspiel von unterhaltendem Erzählen und objektivem Beschreiben ein Charakteristikum von Stadtliteratur: „Reiseliteratur kann sich, insbesondere wenn sie auf einer spezifischen Stadtwahrnehmung beruht und sich mit ihr befasst, also nicht exklusiv für einen der beiden Pole von »Erzählen« und »Beschreiben« entscheiden.“ (Asholt 2005, S. 32)

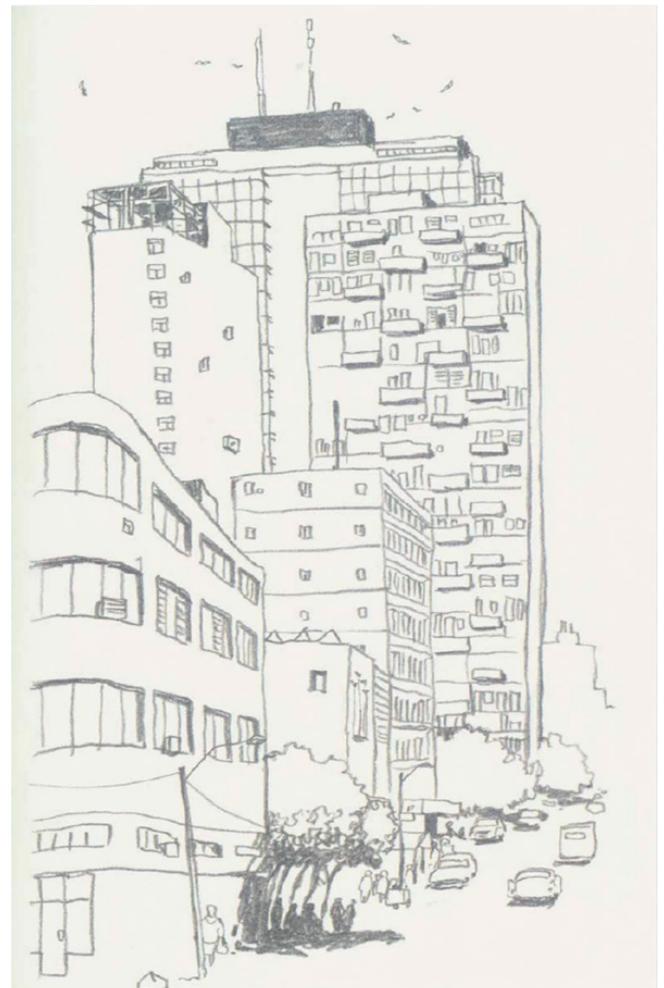


Abb. aus: Reinhard Kleist: Havanna. Eine kubanische Reise. Hamburg: Carlsen 2008

Beiden Reisenden ist darüber hinaus aber auch ein gewisser gesellschaftskritischer Unterton zu eigen, wenn etwa Humboldt das Sklavenwesen kritisch betrachtet – und sich nach seiner Rückkehr ausführlicher mit dieser Thematik befasst – und Kleist im Gegenzug die abschottende Haltung des Castro-Regimes kritisiert. Während Humboldt sich eines sachlich-beschreibenden Tons bedient, arbeitet Kleist subtiler: Einerseits zeigt er in klaren Bildern ein Land, in dem die Bevölkerung unter der restriktiven Politik der Regierung leidet und inszeniert als Gegenpol fiktive Zwiegespräche zwischen seiner Hauptfigur und Ché Guevara, in denen er seine europäisch geprägte, kritische Sicht auf Kubas Regime hinterfragt. Andererseits nutzt er eine ausgeprägte Farbsymbolik, um zwischen bedrohlich wahrgenommenen Orten, Erlebnissen und Gedanken, die er durchgehend mit Blautönen kennzeichnet, von persönlichen, menschlich bewegenden oder schönen Erlebnissen, die in Goldtönen dargestellt sind, abzugrenzen. Obwohl sich Kleist, da er nicht wie Humboldt vom Wohlwollen seiner kritikwürdigen Gastgeber abhängig ist, andere Freiheiten in der Äußerung von Kritik nehmen kann, ist es vor diesem Hintergrund beachtenswert, dass er in seinem Werk sichtlich um eine Markierung seiner Subjektivität bemüht ist.

Insgesamt verfügt Kleist durch die graphisch-zeichnerisch vermittelte Darstellung seiner Reise über ein größeres Spektrum an Erzählebenen als Humboldt, die er kunstvoll ausgestaltet. Diese Darstellungsformen finden einerseits Entsprechungen in den beschreibenden Passagen Humboldts, etwa wenn Kleist dem von Humboldt wortreich für seine Schönheit gelobten Hafen eine vollkolorierte, ausklappbare Doppelseite widmet, die – die Farbmotaphorik für Schönes prototypisch aufgreifend – einen Sonnenuntergang am Kai von Havanna zeigt. Augenscheinlicher ist darüber hinaus eine Parallele zu den Zeichnungen anderer historischer Reiseliteraten, wie etwa Goethe, der auf seiner Sizilienreise versuchte, viele Erinnerungen auch zeichnerisch festzuhalten. Kleist rahmt seine Erzählung durch stilisierte Landkarten Kubas und Havannas und stellt sich hiermit in die Tradition klassischer Reiseliteratur, in der die Routen und Orte kartographiert und somit für das bislang unwissende Publikum begreifbar gemacht wurden. Neben den comic-typischen Figuren- und Erlebniszeichnungen Kleists, zu denen sich bei Goethe verständlicherweise keine Entsprechung finden lässt, sind es die Gebäude- und Landschaftsskizzen, bei denen man den Eindruck paralleler Arbeit nicht von der Hand weisen kann. Neben einem ähnlichen Federstrich in den architektonischen Skizzen weisen vor allem die Landschaftszeichnungen

große stilistische Ähnlichkeiten auf, wenn beide beispielsweise ihre Skizzen nachträglich kolorieren und somit lebendiger wirken lassen und zugleich den Charakter verblässender Erinnerungen herausarbeiten.

4. Fazit

Wenn ein Reisender seine gewohnte Umgebung verlässt und sich auf den Weg macht, Neues zu entdecken, erfährt er einen Perspektivwechsel auf sich und seine bis dahin angestammte Umwelt. In diesem Erfahrungsraum ergibt sich die Möglichkeit, eigene Grenzen und Routinen kritisch zu hinterfragen und neue Wege und Verhaltensweisen zu erproben. Somit geht Reisen nicht immer nur mit einer Selbsterfahrung einher, sondern auch mit einer Selbstverfremdung, die dazu führt, dass der Reisende gestärkt, gewachsen und verändert an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt.

Sowohl für Kleist wie auch für Humboldt entpuppt sich ihre Kuba-Episode als Enttäuschung: Kleist vermisst die von ihm erwartete Aufbruchstimmung nach der Abdankung Fidel Castros, Humboldt ist an den Schreibtisch gefesselt und muss die von ihm geliebten Erkundungsexpeditionen auf ein Mindestmaß reduzieren. Doch gelingt es beiden, das Ziel ihres Aufenthalts zu realisieren und sie schaffen hierdurch eine Verbindung, die die zeitliche Differenz der Aufenthalte überdauert: Während Humboldt Kuba für ein bis dahin nur wenig über diese Insel informiertes Publikum beschreiben möchte, will Kleist vielmehr den Blick auf das Individuelle lenken und die Menschen des Landes verstehen. Trotz ihrer unterschiedlichen Herangehensweisen gelingt es beiden Autoren, Teilantworten auf die von ihnen gestellten Fragen zu liefern, sodass Humboldt nicht nur das Land, sondern auch seine Bewohner beschreibt und Kleist über das Erzählen der Bewohner auch das Land näher betrachtet.

Auch wenn zwischen beiden Reisen eine Zeitspanne von über 200 Jahren befindet, zeigt sich im Vergleich, dass Reisen früher wie heute eine anthropologische Grunderfahrung darstellt, deren individuelles Erleben sich generationenübergreifend nicht maßgeblich verändert hat.

Jan M. Boelmann ist Juniorprofessor für literarisches Lernen im Fach Deutsch am Institut für Sprache der PH Ludwigsburg.

Literatur

Primärliteratur:

Delisle, Guy (2007): Pjöngjang. Berlin.

Humboldt, Alexander von (1829/2008): Darmstädter Ausgabe. Sieben Bände; Bd. 3 ‚Cuba-Werk‘. Hg. v. Hanno Beck. Darmstadt.

Kehlmann, Daniel (2005): Die Vermessung der Welt. Berlin.

Kerkeling, Hape (2006): Ich bin dann mal weg. Meine Reise auf dem Jakobsweg. München.

Kleist, Reinhard (2008): Havanna. Eine kubanische Reise. Hamburg.

Kracht, Christian; Nickel, Eckhart (2009): Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal. München, Zürich.

Mazzucchelli, David (2011): Asterios Polyp. Frankfurt.

Moore, Alan; Gibbons, Dave (1987, c1986): Watchmen. New York.

Sekundärliteratur:

Asholt, Wolfgang (2005): Stadtwahrnehmung und Fiktionalisierung. In: Fähnders, Walter; et.al. (Hrsg.): Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen. Bielefeld. S. 31-49.

Becker, Thomas (2009): Genealogie der autobiografischen Graphic Novel: Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen. In: Ditschke, Stephan (Hrsg.): Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld. S. 239-264.

Sacco, Joe (2009): Palästina. München.

Spiegelman, Art (1999): Maus. Reinbek bei Hamburg.

Stanek, Julia (2011): Bildband von Ärzte-Sänger: Urlaubs Reise nach Osttimor. Online unter: <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/bildband-von-aerzte-saenger-urlaubs-reise-nach-osttimor-a-786377.html> (22.9.2011)

Tan, Shaun (2008): Ein neues Land. Hamburg.

Taniguchi, Jirō; Peter, Claudia (2010): Vertraute Fremde. Hamburg.

Thompson, Craig (2005): Tagebuch einer Reise. Berlin.

Thompson, Craig (2011): Habibi. Berlin.

Urlaub, Farin (2007): Indien & Bhutan. Berlin.

Urlaub, Farin (2011): Australien & Osttimor. Berlin.

Jost, Herbert (1992): Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus. In: Brenner, Peter J. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. 2. [Aufl.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 490-507.

Woithe, Gabriele (2008): Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension bildender Kunst. Berlin.

Wülfing, Wulf (1983): Reiseliteratur. In: Glaser, Horst A. (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 6. Reinbek. S. 180-195.

Der Beitrag.

Die Wordless Graphic Novel

Alterität und didaktische Perspektiven im Werk
Ein neues Land von Shaun Tan

// von Charlotte Birk

**„Die Welt der Geschichten mag eine er-
fundene Welt sein, aber sie tritt mit dem
Anspruch auf, die Welt in der wir leben zu
erhellen.“**

(Bredella 2011, S.127)

Ein Blick in die Biographie des australischen Autors und Illustrators Shaun Tan genügt, um seine Bedeutung für die Welt der Kinder- und Jugendliteratur zu erahnen. Mit seiner Spezialisierung auf Bilderbücher, präziser gesagt auf graphic novels macht Shaun Tan dem Publikum eine bislang eher unbekanntere Gattung zugänglich und schafft mit Arbeiten wie *Ein neues Land* (2008) preisgekrönte Meisterwerke. Der Leitgedanke, der Shaun Tans Bücher eint, ist die Alterität, das Erfahren von Fremdheit. Durch die Lektüre der außergewöhnlich gestalteten Werke eröffnet sich den LeserInnen eine unbekannte, irritierende Welt, die das Gefühl fremd zu sein sowohl für den Protagonisten als auch für den Rezipienten in den Mittelpunkt rücken lässt.

Der vorliegende Beitrag möchte zunächst das Erleben von Fremdheit im Werk *Ein neues Land* (2008) aufzeigen und im Anschluss die Bedeutung des Werks für den Literaturunterricht darstellen. Zunächst jedoch rückt die Frage nach der Alterität in das Blickfeld.

Was ist Alterität ?

Alterität ist ein in jeglicher Hinsicht komplexer Begriff, der im Grunde versucht, menschliches Verhalten in der Auseinandersetzung mit Fremdheit zu beschreiben. Es geht um das Erfahren von Irritation und darum „... Dinge und Erleben nicht einordnen, nicht integrieren zu können ...“.¹ Alterität ist daher mehr als ein Konzept anzusehen, das den Umgang mit Fremdheit als eine Art produktiven Akt versteht, welcher zu einer Akkommodation an das Fremde durch die Neustrukturierung seiner selbst führt.²



Abb. aus: Shaun Tan (2008): *Ein neues Land*. Hamburg: Carlsen

Die Fremdheit selbst ist nach Waldenfels durch die Aspekte Ort, Besitz und Art charakterisiert, welche das Fremde vom Eigenen abgrenzen. Fremdes und Eigenes sind allerdings bedeutend mehr als bloße Gegensätze. Sie bedingen sich: Denn das Eigene ist zwangsläufig durch das Fremde definiert.³

In der Literatur erscheint Fremdheit in drei möglichen Facetten: In den Erlebnissen von Figuren als Handlungselement. In der Polyvalenz eines Textes zeigt sich Fremdheit als Strukturelement und in Auseinandersetzung mit der Lebenswelt des Rezipienten erscheint Fremdheit in der Beziehung zwischen literarischem Werk und LeserIn.⁴ Oftmals beschränkt sich die Fremdheit auf die Rolle des Handlungselements, doch genau dies ist eine Verminderung des eigentlichen Potenzials. Die graphic novel *Ein neues Land* (2008) setzt sich eben dieser gebräuchlichen Facette der Fremdheit entgegen und schafft es auf bemerkenswerte Weise, die LeserInnen selbst Fremdheit erfahren zu lassen.

Fremdheit in *Ein neues Land*

„In order to best understand what it is like to travel to a new country, I wanted to create a fictional place equally unfamiliar to readers of any age or background (including myself).“

(Tan 2013, S. 3f.)

Hinter diesem möglicherweise irritierend wirkenden Zitat des Autors verbirgt sich der Kerngedanke der gesamten Gestaltung: Jede/r LeserIn soll sich in die Geschichte hineinfinden. Sich gleichermaßen hinein- und fremd in ihr fühlen. Die Lektüre wird von einem unterschwellig aufkeimenden Gefühl von Unruhe, Sorge oder auch Angst begleitet. Zugleich fühlt sich der Rezipient jedoch durch die an ein altes Fotoalbum erinnernden Seiten in die eigene Familiengeschichte hineinversetzt.

Bereits zu Beginn der Erzählung verbreiten schwarze, reptilienartige Gestalten, deren Schatten sich entlang düsterer Häuserfronten winden, eine bedrohliche Atmosphäre. Diese fremdartigen Gestalten bilden nach Aussage Tans eine Metapher für jegliche Art von empfundenem Druck, sei er politischer, wirtschaftlicher oder familiärer Gestalt.⁵

1 Gerner 2007, S.212

2 vgl. Rosebrock 2011, zit.n. Gerner 2007, S.213

3 vgl. Waldenfels 1997, zit.n. Staiger 2013, S.82

4 vgl. Leskovec 2009, zit.n. Staiger 2013, S.83

5 vgl. Tan 2013, S.4

Diesem Druck entflieht der Protagonist, indem er sich ohne seine Familie auf die Reise in ein neues Land begibt. Doch bereits die Überfahrt ist geprägt von Entbehrung, Einsamkeit und Isolation: Ein Schiff voller Menschen, die sich in die Fremde begeben und alleine auf sich gestellt sind. Das einzelne Schicksal wird zu einem unter vielen.

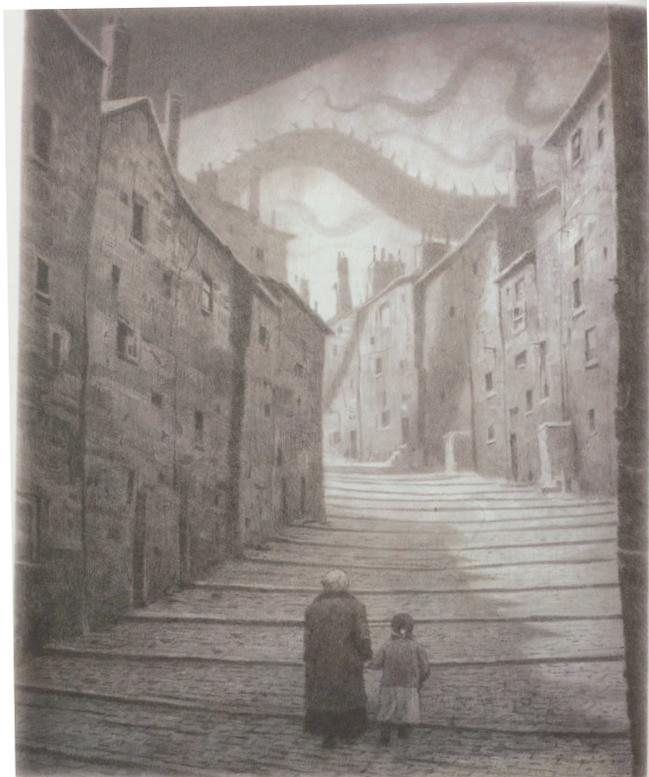


Abb. aus: Shaun Tan (2008): Ein neues Land. Hamburg: Carlsen

Schon bei seiner Ankunft im neuen Land wird der Protagonist mit dem fremdartigen Charakter des Landes konfrontiert. Die dargestellte Ankunftsszene stellt starke Verbindungen zu Ellis Island zum beginnenden 20. Jahrhundert her. Mittels der Zuhilfenahme von Fotografien setzt Shaun Tan diese Bildverweise zeichnerisch um und integriert auf diese Art einen Verweis auf die Tradition der weltweiten Migrantenströme.

Nach dem Verlassen des Schiffs findet sich der Protagonist in einer Halle wieder, von welcher aus der Blick auf das Stadtpanorama freigegeben wird. In der Halle selbst befinden sich Flaggen, Tan nennt diese ‚strange things,‘⁶ welche mit fremdartigen, scheinbar willkürlich gewählten Symbolen bedruckt sind. Diese Symbole und auch Schriftzeichen begleiten den Protagonisten in der neuen Heimat und entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als Variationen römischer Ziffern. Die Schrift erscheint dem Rezipient fremd und bekannt zugleich.

6 vgl. Tan 2007

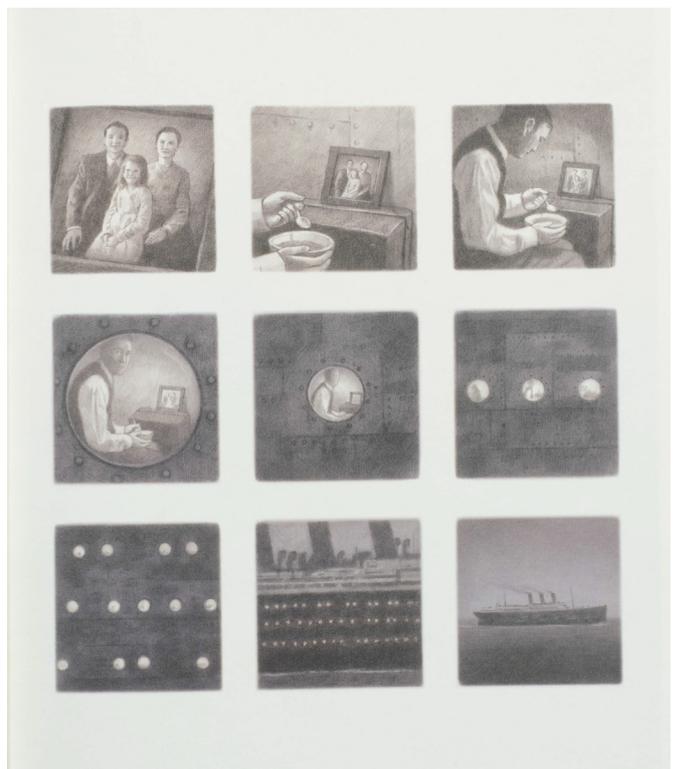


Abb. aus: Shaun Tan (2008): Ein neues Land. Hamburg: Carlsen

„Das Fehlen von Sprache mit ihren eindeutigen Benennungen, die unverständliche Schrift, die phantastischen Erscheinungen – all dies versetzt ihn in eine fremde Welt ...“⁷

Dass dem Protagonisten das Mittel der verbalen Kommunikation genommen scheint, lassen die Szenen der Einreise erkennen. Mit Hilfe von Mimik und Gestik versucht er sich zu erklären, verzweifelt jedoch zunehmend und ergibt sich schlussendlich seinem Schicksal und den Behörden. Nachdem diese erste Hürde überwunden ist, beginnt das Leben in dem neuen Land. Allen Widrigkeiten zum Trotz findet der Protagonist eine Bleibe, bei deren Inspektion er die Bekanntschaft eines fremdartigen, tierähnlichen Wesens macht, das ihn von diesem Zeitpunkt an begleitet.

Auf seiner Suche nach Arbeit und Lebensmitteln begegnet der Protagonist drei Personen, die sich als Migranten zu erkennen geben und den Protagonisten auf unterschiedliche Weise unterstützen: sowohl durch Taten als auch durch das Erzählen der Beweggründe ihrer Migration. Dieser Austausch lässt den Protagonisten das neue Land zunehmend besser verstehen und er beginnt sich in ihm zurechtzufinden. Viel mehr noch: Das neue Land zeigt seine ‚schönen‘ Seiten und der Protagonist fühlt sich zunehmend wohl.

7 vgl. Tan 2007

Am Ende der Erzählung erfüllt sich der omnipräsente Wunsch, seine Familie zu sich zu holen. Seine Frau und die Tochter reisen ihm in das neue Land nach und bauen ein neues Leben in dem mittlerweile bekannten Land auf. Den Abschluss gestaltet Shaun Tan als eine Art Blick in die Zukunft, in der die Tochter einer hilflos und fremd wirkenden jungen Frau hilft, sich in dem ihrem Vater ehemals bedrohlich erscheinenden Land zu orientieren. Das Fremde ist zum Eigenen geworden.

Didaktische Perspektiven

Der im anfangs zu lesenden Zitat eingebrachte Gedanke, dass Fiktionales die Lebenswelt zu erhellen vermag, ist grundlegend für die Berechtigung fiktionaler Kinder- und Jugendliteratur im Schulunterricht. Denn Bücher dienen weitaus mehr Zielen als der reinen Unterhaltung.

Wolfgang Hallet formuliert in einem seiner Artikel sechs Felder der sprachlichen Kompetenz, welche durch den Umgang mit graphic novels gefördert werden können: narrative Kompetenz, Romanlektüre, Lesenerziehung, Multiliteralität, Filmverstehen und Bildverstehen.⁸

Graphic novels bieten dem Sprachunterricht demnach die Möglichkeit, die Kompetenzen der Schülerinnen und Schüler vielfältig zu fördern. Eine Kompetenz, um welche die sechs erwähnten Kompetenzfelder erweitert werden können, ist Interkulturalität.

Laut Burwitz-Melzer und Quetz hat die Bedeutung des Erwerbs interkultureller Kompetenz signifikant zugenommen.⁹ Man verspricht sich durch die Auseinandersetzung mit kulturellen Werten, Weltentwürfen und Motiven, dass die Fähigkeit zum Perspektivenwechsel gefördert und Vorurteile abgebaut werden können.¹⁰

Doyé formuliert daher folgende Ziele für den Sprachunterricht:

„Eigenes und Fremdes relativieren, Perspektiven übernehmen, Stereotypen modifizieren, Vorurteile beseitigen, gegen Diskriminierung angehen, Toleranz entwickeln.“¹¹

Vor allem fiktionale Texte wie *Ein neues Land* (2008) bieten die Möglichkeit, auf literarischer Ebene Fremdem zu begegnen und sich mit ihm auseinanderzusetzen, ohne jedoch die vertraute, Sicherheit vermittelnde Kultur vollständig aufzugeben.¹² Der Rezipient kann Fremdheit erfahren, seine eigene Wahrnehmung bezüglich dieser erfahrenen Fremdheit prüfen und durch die mögliche Identifikation mit dem Protagonisten eine Umstrukturierung vorhandener Reaktionsmuster auf Fremdheit vornehmen. Aufgrund ihrer Gestaltung erscheinen Graphic Novels hierfür prädestiniert.

Denn die Schülerinnen und Schüler sollten „... nicht nur als Zuschauer von außen auf die fremde Kultur blicken, sondern sich auf altersangemessene Weise mit der Zielkultur befassen.“¹³

Die wortlose, phantastische Ausgestaltung versetzt den Rezipienten bei der Lektüre in die Position eines Fremden, der sich in einer neuen (Lese-) Umgebung wiederfindet und in ihr nach Orientierung sucht.

Um abschließend noch ein Beispiel für erlebte Fremdheit zu nennen: Ähneln die Gewänder und Kopfbedeckungen nicht denen ‚muslimischer Fundamentalisten‘? Möglicherweise. Sicher hingegen ist, dass die LeserInnen ihre Stereotypen von Beginn an modifizieren müssen, denn so irritierend das neue (Lese-)Land auch scheint, begegnet es sowohl dem Protagonisten als auch dem Rezipienten auf friedfertige Art und Weise.

Charlotte Birk

Geboren 1991 in der Nähe von Heilbronn.
Seit 2011 Studium zur Realschullehrerin an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg mit den Fächern Deutsch, Geographie und Geschichte.

8 Hallet 2012, S.5f.

9 vgl. Burwitz-Melzer/ Quetz 2011, S. 135

10 vgl. Doyé 1999, zit.n. Burwitz-Melzer/Quetz

11 ebd.

12 vgl. Burwitz-Melzer/ Quetz 2011. S.136

13 vgl. ebd.

Literatur

Primärliteratur

TAN, Shaun (2008): Ein neues Land. Hamburg: Carl-
sen Verlag GmbH

Sekundärliteratur

BREDELLA, Lothar (2011): Die Bedeutung von
Geschichten für das interkulturelle Verstehen. In:
Schmenk, Barbara / Würffel, Nicola (Hrsg.)(2011):
Drei Schritte vor und manchmal auch sechs zurück.
Internationale Perspektiven auf Entwicklungslinien
im Bereich Deutsch als Fremdsprache. Festschrift für
Dietmar Rösler zum 60. Geburtstag. Tübingen: Narr
Francke Attempto Verlag

BURWITZ-MELZER, Eva / QUETZ, Jürgen (2011):
Shaun Tan's Arrival als graphic novel für alle Fremd-
sprachen. In: Schmenk, Barbara / Würffel, Nicola
(Hrsg.) (2011): Drei Schritte vor und manchmal auch
sechs zurück. Internationale Perspektiven auf Ent-
wicklungslinien im Bereich Deutsch als Fremdspra-
che. Festschrift für Dietmar Rösler zum 60. Geburts-
tag. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag

GERNER, Volker (2007): Das Eigene und das Ande-
re. Eine Theorie der Deutschdidaktik am Beispiel des
identitätsorientierten Literaturunterrichts. Marburg:
Tectum Verlag

HALLET, Wolfgang (2012): Graphic Novels. Litera-
risches und multiliterales Lernen mit Comic-Roma-
nen. In: Der fremdsprachliche Unterricht Englisch,
46/117, S. 2-8.

STAIGER, Michael (2013): Lost and Found. Bild-
Wort-Inszenierungen des Fremden im Werk Shaun
Tans. In: JOSTING, Petra / ROEDER, Caroline
(Hrsg.): „Das ist bestimmt was Kulturelles.“ Eigenes
und Fremdes am Beispiel von Kinder- und Jugend-
medien. *kj&m forschung.schule.bibliothek*. Mün-
chen: kopaed, 65. Jg./13 extra, S. 81-92

Internetquellen

KREIDT, Ulrich (2008): Eine neue Welt – aus Bil-
dern. (Online): [http://www.lesbar.uni-köln.de/neue_
welt.pdf](http://www.lesbar.uni-köln.de/neue_welt.pdf)
[Stand: 02.08.2013]

Der Beitrag.

Graphic Novel, Comic oder Bilderbuch?

Die Entgrenzung medialer Kategorien in aktuellen Bild-Text-Erzählungen anhand „Such dir was aus, aber beeil dich!“ (Auszug)

// von Katrin Schwemle



Abb. aus: Naddia Budde: Such dir was aus, aber beeil dich!
Kindsein in zehn Kapiteln. (Die Bücher mit dem Blauen Band).
Frankfurt/M: Fischer 2009, 9. Kp. „Zeit“.

Nadia Budde hat 2009 unter dem Titel „Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln“ ihre Kindheitserinnerungen veröffentlicht. Katrin Schwemle, Studentin zur Realschullehrerin an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, hat zu diesem Werk eine Seminararbeit mit obigem Titel geschrieben. Ein kurzer Auszug aus den ersten Seiten ihrer Arbeit (die Abschnitte 1. Einleitung und 2.2. Nadia Buddes Bild-Text-Erzählung: Graphic Novel, Comic oder Bilderbuch?) ist hier nachzulesen.

**„Kindsein war: hinfallen, im Tunnel schreien, ins Badewasser pinkeln, Läuse haben, (...) manchmal unsichtbar zu sein, oft etwas falsch zu verstehen, sich im Grunde aber wenig für die Erwachsenen zu interessieren.“
(Budde 2009: Kapitel 6)**

Das Zitat aus „Such dir was aus, aber beeil dich!“ ist nur ein kleiner Textausschnitt aus Nadia Buddes Kindheitserinnerungen. Ihr Buch zeigt auf humorvolle Art einen vielfältigen Einblick in das Thema Kindheit. Auffallend ist, wie Nadia Budde von Kindheit erzählt: durch ihre künstlerisch-individuelle Gestaltungsweise der Bild-Text-Kombinationen. Sie erscheint auf den ersten Blick sehr außergewöhnlich und will damit nicht so recht zu einer Bezeichnung medialer Kategorien wie Comic, Graphic Novel oder Bilderbuch passen. Klar ist hierbei, dass die Zuordnung nicht anhand des Adressatenbezugs vorgenommen werden kann, da mittlerweile alle drei Kategorien in ihren aktuellen Erscheinungsformen für alle Altersgruppen offen sind. Das Lesealter ab 14 Jahren, das der Deutsche Jugendliteraturpreis empfiehlt, kommt Nadia Buddes Buch zugute. Durch die erlebte Erinnerung an Kindheit, den autobiografischen Gehalt, ist es kein Kinderbuch, sondern ein Kindheitsbuch, zu dem Ten Doornkaat formuliert, dass es „Distanz zur eigenen Kindheit [braucht], um die Facetten zu lesen“ (Ten Doornkaat 2009: 31).

Es stellt sich die Frage, in welcher medialen Kategorie Nadia Buddes Buch nun zu verorten ist. Ist es als Bilderbuch für Erwachsene, das Anteile des Comic, der Graphic Novel oder des autobiografischen Comicromans enthält, zu bezeichnen? An welchen Terminus halte ich mich als Rezipient, wenn ich „Such dir was aus, aber beeil dich!“ in einer Buchhandlung im Regal finden möchte? Um der Frage nach einer Zuordnung zu einer medialen Kategorie nachzugehen, steht also in folgender Auseinandersetzung Nadia Buddes individuell gestaltete Bild-Text-Narration im Mittelpunkt. Dazu wird zunächst ein erster Blick auf Inhalt und Struktur geworfen. Hierbei wird anschlie-

ßend, in Bezug zu Nadia Buddes Bild-Text-Erzählung, auf den Kontext der drei medialen Kategorien eingegangen, um erste Vermutungen anzustellen. Ein zweiter Blick dient der thematischen Vertiefung. Als Ausgangspunkt beinhaltet sie die Definition und die aktuelle Entwicklung der drei medialen Kategorien Bilderbuch, Comic und Graphic Novel. Anschließend wird Nadia Buddes individuelle Bild-Text-Gestaltung analysiert und mit den drei medialen Kategorien verglichen. In der Schlussfolgerung wird ein letzter Blick auf die Zusammenfassung dieser Auseinandersetzung gerichtet und gemäß ihres Ergebnisses eine Begriffsbestimmung von Buddes Bild-Text-Erzählung versucht.

2.2. Nadia Buddes Bild-Text-Erzählung: Graphic Novel, Comic oder Bilderbuch?

Graphic Novel, Comic und Bilderbuch entsprechen Bild-Text-Erzählungen, in denen die narrative Funktion hauptsächlich dem Text und das Bild zur illustrativen Verstärkung der Textaussage zugeordnet wurde. Die Illustration entsprach im etymologischen Sinne der „Bebilderung“ des Textes. Heute jedoch gilt die dem Text untergeordnete Stellung des Bildes als nicht mehr zeitgemäß. Vielmehr kann von einem komplexen Wechselverhältnis von Text und Bild gesprochen werden, an dem beide gleichberechtigt beteiligt sein können. Hierbei dienen beide der visuellen und verbalen Kommunikation von Inhalten. Diese Inhalte werden in gegenwärtigen Gestaltungen auf sehr unterschiedliche Weise präsentiert.

Autoren von Bild-Text-Erzählungen arbeiten mit einer Vielfalt an experimentellen Techniken, sodass sich eine eindeutige Zuordnung zu einer medialen Kategorie wie Graphic Novel, Comic oder Bilderbuch

oft als schwierig erweist. Die Autoren dieser Medien entwickeln ihr individuelles Gestaltungsrepertoire weiter, sodass es näher an künstlerische Stile eines Kunstwerkes rückt. Dadurch lösen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Medien auf, Thiele spricht deshalb von einer „Entgrenzung“ (vgl. Thiele, 2003: 203). In Bezug auf das Bilderbuch geht mit dieser Entwicklung auch die erweiterte Leserschaft der Gattung Bilderbuch einher. Die vormals in Inhalt, Narration und Ästhetik an Kinder adressierten Bilderbücher sprechen jetzt mitunter Erwachsene an. So haben das moderne Bilderbuch, der Comic und die Graphic Novel die Gemeinsamkeit der Erweiterung von adressatenbezogenen, kommunikativen und gestalterischen Eigenschaften. Alle drei Bild-Text-Medien werden in ihrer Form und Gestaltung stetig weiter entwickelt und kommen sich dadurch immer näher. Inzwischen gibt es Comics, die mit der Auflösung von traditionellen Panelbegrenzungen oder von Texteinbettung in Sprechblasen spielen und so dem Bilderbuch näher rücken. Manche Graphic Novels grenzen sich allein durch ihre erzählerische Langform vom Comic ab und sprechen auf diese Weise auch vermehrt die erwachsene Leserschaft an. Eindeutige Gemeinsamkeiten zeigen beide jedoch in der Verwendung von traditionellem Sprachvokabular des Comics. Dagegen kann dieses Sprachvokabular, in Form von Sprechblasen oder Bewegungslinien, ebenso in manchen Bilderbüchern gefunden werden.

Aus diesen Gründen ist eine genaue Grenzziehung zwischen den drei genannten medialen Kategorien oftmals nicht möglich. Die Werke werden zwar von Rezipienten und Medien zu Sparten der Graphic Novel, des Bilderbuchs oder des Comics zugeordnet, jedoch geht die ästhetisch-künstlerische Praxis ihrer Autoren teilweise über diese Klassifizierung hinaus. Demzufolge können diese Autoren nicht den traditionellen Berufssparten der reinen Illustratoren oder Comiczeichner zugeordnet und sollten deshalb optional als „Bild-Text-Künstler“ bezeichnet werden. Eine ähnliche Meinung vertritt Thiele, wenn er feststellt, dass „die Arbeit des Illustrators der des freien Künstlers gleichzusetzen“ sei, da ihr Arbeitsprozess ebenso einem „autonomen ästhetischen Prozess“ entsprechen würde (vgl. Thiele 2003, S. 38). Anschauungsmaterial passend zu dieser Argumentation bieten zum Beispiel die eher textarmen Bilderbücher von Shaun Tan und die poetischen Graphic Novels von Jiro Taniguchi, die die Nähe zur Bildenden Kunst deutlich spürbar werden lassen.

Die individuelle Bild-Text-Gestaltung von Nadia Budde in ihrem Werk „Such dir was aus, aber beeil dich!“ kann auf den ersten Blick mit einem künstlerisch-grafischen Erscheinungsbild beschrieben werden. Wegen seiner flächig kolorierten Zeichnungen lässt es einen Vergleich mit der Pop-Art zu.

Und obwohl diese Art der Gestaltung so ganz anders anmutet als die eher malerischen oder fein gezeichneten Werke der vorher genannten Text-Bild-Künstler, kann sie durchaus in dieser Reihe genannt werden. Denn auch Nadia Budde zeigt in „Such dir was aus, aber beeil dich!“ eine künstlerisch außergewöhnliche und technisch ausgefeilte Bild-Text-Komposition. Diese besticht durch offen gehaltene Text- oder Bildflächen, die keine schwarz gezeichneten Panelbegrenzungen aufweisen.

Die eigenwillig gestalteten Bild-Text-Elemente von Zeichnung, Typografie und kolorierten Flächen und ihre stilistisch kluge Verknüpfung machen es schwer, das Buch in eine der Kategorien – Graphic Novel, Bilderbuch oder Comic – einzuordnen. So würde Nadia Budde mit ihrem Buch der zeitgenössischen Erweiterung der Bild-Text-Medien folgen. Aus diesem Grund kann vorerst keine der drei Bezeichnungen verwendet werden. Da aber Nadia Buddes „Such dir was aus, aber beeil dich!“ im erweiterten Sinne der Argumentation Thieles einer Bild-Text-Kunst entspricht, wird diese Bezeichnung im Folgenden Verwendung finden. Unklar ist an dieser Stelle, ob dieses Werk überhaupt nur einer der drei Bezeichnungen zuzuordnen ist. Die Internetpräsenz des Fischer Verlages, bei dem Buddes Buch publiziert wurde, kann hier keine Klärung geben. Hier wird es schlicht als Roman bezeichnet (vgl. S. Fischer Verlag). Ebenso legt sich auch die Jury des Deutschen Jugendliteraturpreises von 2010, den Nadia Budde mit ihrem Buch in der Kategorie Jugendbuch gewann, nicht auf eine der Bezeichnungen fest und spricht von Text-Bild-Kompositionen (Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. 2010). Kritiker der ZEIT Online erklären es zu einem neu erfundenen Genre (vgl. Franck 2009). Andere Rezensenten, die bei der Buchvorstellung auf oben erwähnter Verlagsinternetseite zu finden sind, nennen es nur Bilderzählung, manche Bilderbuch für Erwachsene, andere wiederum bezeichnen es als eine Verbindung von Bildergeschichte und Graphic Novel. In weiteren Buchbesprechungen ist es eine Mischung aus Comic, Kurzgeschichte und Graphic Novel und deswegen als Crossover-Buch etikettiert (vgl. Cronenberg 2009).

Auf den ersten Blick haben sicherlich all diese Bezeichnungen ihre Berechtigung. Aber welche der medialen Kategorien trifft nun am ehesten zu und kann Buddes Bild-Text-Kunst überhaupt eindeutig unter einem Terminus subsumiert werden? Und wenn Nadia Buddes Buch tatsächlich einer komplexen Mischform entspricht, muss hier nicht schlussfolgernd von Thieles Entgrenzung gesprochen werden, sodass auf eine genaue Etikettierung verzichtet werden muss? Darauf kann an dieser Stelle zunächst keine Antwort gegeben werden, doch soll ein zweiter Blick auf diese Thematik eine tiefere Auseinandersetzung bieten. Der nun geschehene erste Blick soll, zur näheren Betrachtung der oben aufgeführten Argumente, an nächster Stelle auf konkrete Definitionen von Graphic Novel, Comic und Bilderbuch gelenkt werden. Ausgehend von diesem Kontext kann eine genauere Analyse von Nadia Buddes Werk vorgenommen werden. Diese soll anschließend eine Zuordnung zu einer medialen Kategorie oder eine offene Begriffsbestimmung ermöglichen.



Katrin Schwemle

Lebt nach einem abgeschlossenen Studium der Malerei und Grafik in Wien wieder in ihrer Heimatstadt Schwäbisch Gmünd. Seit dem Wintersemester 2010/11 Studium zur Realschullehrerin an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg mit den Fächern Kunst, Deutsch und Englisch.

Die vollständige Arbeit steht als PDF-Datei zur Verfügung. Bei Interesse kann sie unter zeld@ph-ludwigsburg.de angefragt werden.

PH lesenswert – Online-Magazin des Zentrums für Literaturdidaktik – Kinder Jugend Medien (ZeLd) der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg

ISSN-Nr.: 2198-5618

Redaktion : Caroline Roeder unter Mitarbeit von Birte Petersen
Die Rechte für die einzelnen Beiträge liegen bei den AutorInnen.

Gestaltung: Laura Blankenhorn

Inhaltlich verantwortlich:

Prof. Dr. Caroline Roeder

Pädagogische Hochschule Ludwigsburg

Institut für Sprachen – Deutsch

Reuteallee 46

71634 Ludwigsburg

Internet: www.ph-ludwigsburg.de/zeld.html

Externe Links

Die gekennzeichneten Links verweisen auf weitervermittelte Inhalte, die sich die PH lesenswert-Redaktion nicht zu eigen macht. Die Verantwortlichkeit liegt beim jeweiligen externen Anbieter. Die externen Inhalte wurden beim Setzen des Links geprüft. Es ist nicht auszuschließen, dass die Inhalte im Nachhinein von den jeweiligen Anbietern verändert werden. Sollten Sie der Ansicht sein, dass die verlinkten externen Seiten gegen geltendes Recht verstoßen oder sonst unangemessene Inhalte haben, so teilen Sie uns dies bitte mit.