

KINDER- UND JUGENDKULTUR, -LITERATUR
UND -MEDIEN

Theorie – Geschichte – Didaktik

Herausgegeben von Hans-Heino Ewers, Ute Dettmar und
Gabriele von Glasenapp

BAND 113

Ute Dettmar / Ingrid Tomkowiak (Hrsg.)

Spielarten der Populärkultur

Kinder- und Jugendliteratur und -medien
im Feld des Populären


PETER LANG

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

Verantwortliche Herausgeberin für diesen Band: Ute Dettmar

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.
 Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck



ISSN 1435-4721
 ISBN 978-3-631-76307-0 (Print)
 E-ISBN 978-3-631-77150-1 (E-PDF)
 E-ISBN 978-3-631-77151-8 (EPUB)
 E-ISBN 978-3-631-77152-5 (MOBI)
 DOI 10.3726/b14815

© Peter Lang GmbH
 Internationaler Verlag der Wissenschaften
 Berlin 2019
 Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
 Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
 geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
 Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
 unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
 Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
 Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

<i>Ute Dettmar und Ingrid Tomkowiak</i>	
Einführung	9
Populäre Netzwerke: Dimensionen und Dynamiken	15
<i>Ute Dettmar</i>	
Kinder- und Jugendliteratur und Populärkultur:	
Eine Beziehungsgeschichte	17
<i>Sebastian Schmideler</i>	
Popularisierungsphänomene in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts. Wissen, Bildung, Formen, Produzenten	39
<i>Oxane Leingang</i>	
„There must be something <i>about that boy</i> “: Richmal Cromptons <i>Just</i> <i>William-Serie</i> (1919–1970)	65
(Re-)Präsentationen	93
<i>Gabriele von Glasenapp</i>	
„Lehmriese lebt!“ Golem-Narrationen in der modernen Populärkultur	95
<i>Mareile Oetken</i>	
„Vergesst die Schule, und stellt euch stattdessen einen Wald vor“. Wie Felicitas Hoppe Hartmann von Aues <i>Iwein</i> als kinderliterarischen Gegenwartstext gestaltet	127
<i>Ludger Scherer</i>	
Märchenfilm und Populärkultur. Zur kinematographischen Inszenierung des Chronotopos ‚Märchenzeit‘	151
<i>Felix Giesa und Andre Kagelmann</i>	
„Mediale Wahlverwandtschaften“? Aktuelle audio-visuelle (Re-)Präsentationen von Johanna Spyris <i>Heidi</i>	171

<i>Jan M. Boelmann</i> Kinder- und Jugendliteratur als Hörbuch. Kommerzialisierung auf Kosten des Anspruchs?	197
<i>Tamara Werner</i> „Welcome to Monster High“. Entwicklungsgeschichte und Bedeutungswandel von <i>Monster High</i>	217
Aushandlungen	239
<i>Anika Ullmann</i> „It's Shakespeare for the kids“. Benedict Cumberbatchs Hamlet an der Schnittstelle von Theaterkultur, Fandom und Medienhysterie	241
<i>Heidi Lexe</i> Wunderland der Selbsterklärung. Zur Wechselwirkung von Jugendliteratur und Popkultur	265
<i>Ina Schenker</i> Bibi Blocksberg: Hexen und Macht. Eine Analyse der Erzählformen aus Gender- und postkolonialer Perspektive	283
<i>Gesa Woltjen</i> Wird mein lesbischer Headcanon jemals Canon werden?	305
Schnittstellen und Interferenzen	325
<i>Heinz Drügh</i> <i>Auerhaus</i> verstehen. Pop und Populäres in Bov Bjergs Roman	327
<i>Julia Benner</i> „It's really you, but no one ever discovers“. Miley Cyrus, Miley Stewart, Hannah Montana oder Erwachsenwerden als Popstar	357
<i>Karin Vach</i> Die Bilderbücher von Neil Gaiman und Dave McKean im Kontext der Radical Change Theory. Anforderungen und Chancen der Rezeptionsprozesse im Deutschunterricht.....	379

Ästhetische Strategien	403
<i>Ingrid Tomkowiak</i> „It's all made by hand“. Ästhetik und Inszenierung des Handgemachten in Animationsfilmen	405
<i>Carolin Führer und Alexander Wagner</i> Kommunikationsformen des Populären im zeitgenössischen Bilderbuch: Materialität und Multimodalität in Torben Kuhlmanns <i>Lindbergh</i>	425
<i>Lena Hoffmann</i> „Dann googelst du einfach“. Mehrfachadressierung, Intermedialität und Popularität von Wolfgang Herrndorfs <i>Tschick</i>	455
<i>Anna Stemmann</i> Erzählte Nerdkultur. Selbstreferenzielles Spiel mit dem (populär)kulturellen Archiv	473

Carolin Führer und Alexander Wagner

Kommunikationsformen des Populären im zeitgenössischen Bilderbuch Materialität und Multimodalität in Torben Kuhlmanns *Lindbergh*

Abstract: The following text intends to focus the cooperation of image and text of Torben Kuhlmanns *Lindbergh* (2014) as an approximate and exemplary determination of possible processes for the production, representation and discursivization of ‚historicity‘ and ‚knowledge‘ within the so called ‚popular‘. In that process multimodality and materiality will be created as options of representation.

Im April-Heft des einflussreichen *Ullstein*-Herrenmagazins *UHU* erscheint 1929 der Erstdruck von Bertolt Brechts Radiohörspiel *Lindbergh* (Abb. 1).

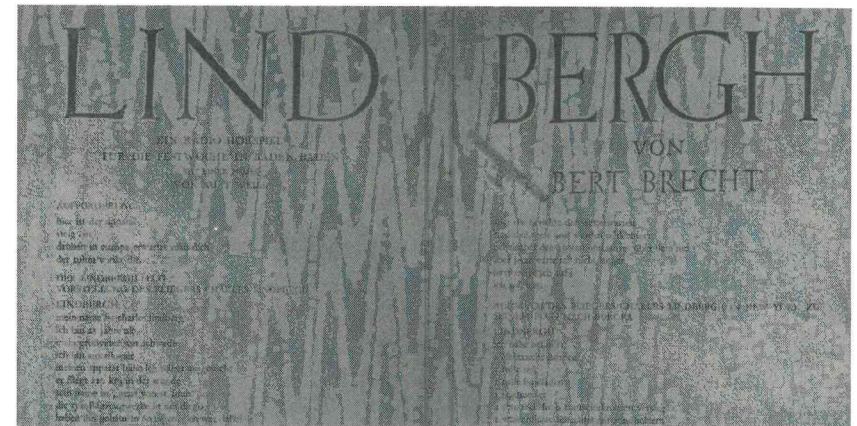


Abb. 1: Erstdruck des Radiohörspiels *Lindbergh* von Bertolt Brecht und Kurt Weill im *UHU*. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

Auf insgesamt sieben Heftseiten wird dort, etwa zwei Jahre nach den tatsächlichen Ereignissen, aus verschiedenen Perspektiven die Geschichte der ersten Nonstop-Solo-Atlantiküberquerung in einem Flugzeug durch Charles Lindbergh von den Vorbereitungen bis zur triumphalen Ankunft erzählt. Der Text

des Hörspiels, für das Kurt Weill die Musik komponierte, wird im *UHU* selbstverständlich ohne Ton, dafür aber auf fotografisch gestalteten Seitenhintergründen nicht nur zu lesen, sondern ausdrücklich auch zu sehen gegeben. Der locker auf die Seiten gesetzte versförmige Text lässt viel Raum, um mit monochromen Bildern hinterlegt zu werden. Die Perspektivierung der Abbildungen führt dabei von der Sicht auf das Flugzeug (von unten in den Himmel) zur Sicht aus dem fliegenden Flugzeug heraus (auf Wolken- und Meerlandschaften gen Horizont), also gleichzeitig von der Darstellung des Flugzeugs am Himmel zu Ansichten des menschenleeren Himmels, und endet schließlich bei der schauenden Masse. Die den Text materiell und ideell *tragenden* Bilder korrelieren so mit der erzählten Handlung; sie verdichten gleichsam die im Text dargestellten Konzepte etwa von ‚Vereinzelung‘ und ‚Exzeptionalität‘ sowie den Spektakelcharakter des Unterfangens zu einer den Text materiell und symbolisch dicht begleitenden Bildfolge. Der Text führt mehrfach die Gegnerschaft von Natur und menschlichem Pilot ins Feld, betont dabei stets die Marginalität des Menschen gegenüber der ihn überdauernden Elemente Wasser und Luft und markiert sowie relativiert damit auf besondere Weise die Leistung Lindberghs. Programmatisch wird dies am Ende des Textes zusammengefasst, wo es heißt:

gegen ende des 3. jahrtausend [sic!] unserer zeitrechnung
erhob sich unsere
stählerne einfalt
aufzeigend das mögliche
ohne uns vergessend zu machen: das
UNERREICHBARE.
diesem ist dieser bericht gewidmet. (Brecht 1929)

Text/Bild-Kombinationen dieser dichten Art tauchen auch in Torben Kuhlmanns *Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus*, erschienen 2014, auf. Das Bilderbuch nimmt immer wieder implizit Bezug auf historisches Material, nicht nur die Druckordnung von Brechts Text im *UHU*, und verortet sich damit selbst in ein medien- und wissenschaftliches komplexes Gefüge. Derartige Kontaktaufnahmen von Text und Bild lassen sich mit einem Ansatz, der die materiellen Elemente der Artefakte vernachlässigt, nur äußerst unzureichend beschreiben. Wie wichtig die Beschreibung der physisch gegebenen Druck- und Medienordnungen der einzelnen Artefakte im Fall des (zeitgenössischen) Bilderbuchs auch für die Analyse ihres Inhaltes ist, soll im Folgenden an Torben Kuhlmanns *Lindbergh* exemplarisch dargestellt werden. Hierfür wurden zwei unterschiedliche Verfahren gewählt, bei denen zunächst 1) Materialität und Medialität des Buchs im Zusammenhang mit dem dort angereicherten Technik-, Geschichts- und Medienwissen erschlossen werden und 2) seine multimodalen

Bild- und Schreibweisen, die sich in verschiedene Richtungen lesen lassen, analysiert werden. Der Aspekt der Multimodalität stellt dabei grundsätzlich eine sehr alte Erscheinung der Kommunikationsgeschichte dar, die im Rahmen von Forschung um Werbung bzw. Zeitschriften jedoch erst in (relativ) neuer Zeit im Kontext von Popularisierung wiederentdeckt wurde (z.B. Kress/van Leeuwen 1998).

Beide Methoden sollen grundsätzlich voneinander unabhängige Perspektiven auf Kuhlmanns *Lindbergh*-Buch einnehmen und so Möglichkeiten eventueller komplementärer Bezugnahmen in Überschneidungen und äquivalenten Befunden sichtbar machen, ohne ihre Verschiedenheit durch methodische Vermengung zum Verschwinden zu bringen.

Die Diskussion um die Materialität von Literatur und Wissen ist in den letzten Jahren ebenso verstärkt geführt worden (Barsch/Gätje 2013) wie die literaturwissenschaftliche und -didaktische Auseinandersetzung mit den Text-Bild-Kombinationen innerhalb des Mediums Bilderbuch zugenommen hat (u. a. Dehn/Hoffmann u. a. 2004, Wieler 2008, Mattenklott 2008, Oetken 2008, Sabisch/Kruse 2013, Jantzen/Klenz 2013, Knopf/Abraham 2014, Scherer Volz/Wiprächtiger-Geppert 2014, Scherer/Volz 2016, Dichtl 2017). Ziel des vorliegenden Beitrags soll es nun sein, beide Untersuchungsfelder in einem konkreten Fallbeispiel miteinander zu verbinden und zu zeigen, dass die zwar gelockerte, aber für das hier zu besprechende Medium nach wie vor stabile Ausgrenzung des Populären aus dem Bereich wissenschaftlicher Forschung neben der Vernachlässigung materieller, semiotischer und medialer Phänomene den Fortbestand eines blinden Flecks unterstützt.

Materialität und Medialität in Torben Kuhlmanns *Lindbergh*

Das Bilderbuch vollzieht die Geschichte der menschlichen Luftfahrt von den Konstruktionen Leonardo da Vincis bis hin zum ersten alleinigen Nonstopflug über den Atlantik anhand einer erfinderischen Maus nach, die durch ihre zunehmend prekäre Situation im Hamburg der vorletzten Jahrhundertwende dazu gezwungen wird, alternative Wege zur Auswanderung nach Amerika zu suchen, da die Zugänge zur gängigen Passage per Schiff von „hungrige[n] Katzen“¹ bewacht werden. Technikgeschichtlich vollzieht der Innovations- und Erfindungsprozess dieser einzelnen Maus ontogenetisch nach, was sich

1 Zitate im Haupttext beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf Torben Kuhlmann: *Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus*. Zürich: Nord-Süd 2014. Das Bilderbuch ist unpaginiert, daher wird auf Seitenangaben verzichtet.

phylogenetisch für die Geschichte der menschlichen Luftfahrt über einen Zeitraum von etwas mehr als 400 Jahren zwischen da Vincis *Kodex über den Vogelzug* und Charles Lindberghs Ozeanüberquerung erstreckt hat. Dem Bilderbuch gelingt diese Abwanderung des technikgeschichtlichen Zeitstrahls in besonderer Weise, weil es sich konsequent im Modus des Historischen bewegt und dadurch die Möglichkeit besteht, textintern über den aktuellen Stand der Technik hinauszugreifen, ohne zugleich aus heutiger Sicht Science Fiction zu produzieren. Dabei gibt sich das Buch sowohl diegetisch als auch materiell als betont historisiert aus. In Verbindung mit der materiellen Präsentation des Buches als sichtlich ‚altes‘ Buch mit typischen Zeit- und Gebrauchsspuren wie etwa gealterten Stempeln, Stock- und Wasserflecken oder Beschädigungen und Abrieben auf dem imitierten Ledereinband bindet die diegetische Exposition die Hauptfigur und zugleich auch ihre Geschichte in den Modus des Geschichtlichen ein. Vorgestellt wird die Maus als exzeptionelle Vertreterin ihrer Art, die, neugierig, wie sie ist, im Gegensatz zu ihren Artgenossen Monate in den Bibliotheken der Menschen verbringt, um dort deren Bücher zu studieren (Abb. 2).

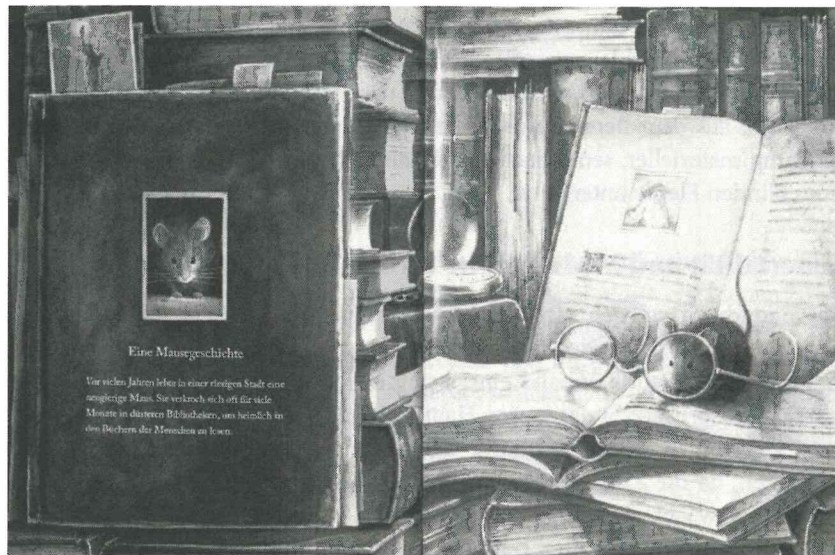


Abb. 2: Erzähleinsatz: Die Maus in der Bibliothek, sowohl als Leserin wie als Geschichte. Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

Der Text wird dabei als gleichsam bildliche Apostrophe auf einem der alten Bibliotheksbücher wiedergegeben, auf dem sich zugleich ein passepartout-gerahmtes Bild der Maus befindet. Das gezeichnete Buch wiederholt die paratextuelle Inszenierung des materiellen Einbands, wird dabei zum Display für den ebenfalls historisierenden Texteintrag „Vor vielen Jahren“ und ist zugleich Teil der dargestellten Szene, verlängert sie gleichsam aus dem Buch heraus, was schließlich dazu führt, dass Rezeptionssituation und Dargestelltes miteinander korrespondieren: Die LeserInnen beginnen „Eine Mausegeschichte“ zu lesen und treffen dabei die ebenfalls lesende Maus. Der Bildhintergrund ergänzt die Informationen, die durch den Text vergeben werden, um spezifizierende Hinweise zur Art der Lektüre, der sich die Maus widmet. Auf einer aufgeklappten Doppelseite erkennt man die schematische Wiedergabe eines (vermeintlichen) Portraits von Leonardo da Vinci und die Textinitiale „L“. Das Layout der wiedergegebenen Seiten bzw. des Buchdeckels rechts und links im Bild verfügt über eine typische Text/Bild-Kombination aus Portrait und (Unter-)Schrift. Zwischen Bild und Text werden dabei im ganz wörtlichen Sinn Abstände gehalten, Abstände, die das Buch hier vorführt, in seinen eigenen Verfahren der Informationsvergabe aber weitgehend aufhebt, wie es beispielsweise auch der eingangs erwähnte Erstdruck des Brecht'schen Lindbergh-Hörspiels tut. Das Buch führt somit gleich von Beginn an eine Auseinandersetzung über die Kombination der beiden Medien bei der Vermittlung von wissenschaftlichem Wissen und narrativen Informationen und geriert sich damit als hierfür gattungsgemäß logischer Ort: das Bilderbuch in seinem konstitutiven Zusammenspiel von Text und Bild.

Der kanonisch vorgebildeten Maus wird die Bibliothek zusätzlich zu ihrer Rolle als Lernort auch zum Schutzraum, der sie davor bewahrt, wie viele andere Mäuse der neuerfundenen Klappfalle zum Opfer zu fallen. Mehr noch als nicht selbst zu sterben registriert die Maus das sukzessive Verschwinden ihrer Artgenossen nicht einmal. Vielmehr konzipiert der Text die Entdeckung, die Letzte ihrer Art in ganz Hamburg zu sein, als plötzliche Erkenntnis bei der Rückkehr von einem ihrer monatelangen Forschungsaufenthalte in der Bibliothek. Der Erkenntnisprozess der Maus über ihren Alleinverbleib und die Gründe dafür werden auf drei Doppelseiten dargestellt, wobei ein komplexes System aus Text/Bild-Bezügen den Handlungsverlauf in seinen Bezugnahmen auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermittelt.

Auf der ersten Doppelseite (Abb. 3) wird links die vereinsamte Maus in ihrer Suche nach anderen Mäusen zusammen mit Stadtansichten von Hamburg gezeigt. Die Bilder treten wiederum als gerahmte (zeichnerisch repräsentierte) Fotografien in Erscheinung, auf denen die gegenwärtige Situation der Maus als Suchende sichtbar wird. Sie stehen einer Textseite gegenüber, die die positiv

besetzte, gefahrenfreie und üppige Vergangenheit des Lebens der Mäuse in Hamburg erzählt, die von „unheimliche[n] Apparaturen“ beendet wurde. Die Differenz zwischen Text und Bild ist hierbei also kein materieller Abstand, sondern eine Ellipse: die Geschehnisse zwischen rosiger Vergangenheit und mausloser Gegenwart bleiben zum Großteil unerzählt. Text und Bild halten sich jeweils an die perspektivische Kopplung der Wahrnehmung an die Hauptfigur und greifen nicht darüber hinaus.



Abb. 3: Offengelassene Differenz zwischen lesbarer „Vertreibung“ und sichtbarer „Vernichtung“ der Mäuse. Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

Die Darstellung dieser Apparaturen nun, es handelt sich um die neuerfundenen Klappfallen für kleinere Nagetiere, erfolgt auf der folgenden Doppelseite, ihre umfassende Diskursivierung im Anschluss. Aus dem der Maus zunächst unverständlichen Mechanismus wird, im Zuge fortgesetzter Zeitungslektüre, eine durch sicheres Wissen gebannte Bedrohung, die im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr spielen wird. Die Wahrnehmung der Maus, wiedergegeben durch die erlebte Rede im Text: „Eine alptraumhafte Erfindung! Sicher hatten diese Fallen all ihre Freunde vertrieben“, weicht dabei partiell von den dargestellten Zeitungsausschnitten ab, die mit Darstellungen getöteter Einzelmäuse

und Schlagzeilen wie „Das sichere Ende der Mauseplage“ von der systematischen Ausrottung der Maus als Spezies berichten, wogegen die Maus ihre Artgenossen für in die sogenannte Neue Welt lediglich *vertrieben* hält: „Nur, wohin waren sie verschwunden? Vielleicht nach Amerika?“ Die Spannung in der Text/Bild-Kombination bleibt an dieser Stelle unaufgelöst. Die Dramatisierung im wechselnden Modus vom Erzählerbericht zur erlebten Rede rückt die Wahrnehmung des Textes unmittelbarer an das Erleben der Maus heran, die die Berichte über tote Mäuse gelesen hat. Das Bilderbuch weist hier die Darstellungsfähigkeit toter Mäuse explizit dem Bild zu, während der Text seinen Blick in die Zukunft richtet und in indirekter Rede über die egalitäre Willkommenskultur Amerikas spricht. Das Phänomen ‚tote Maus‘ wird vom Text rigoros ausgeklammert, auch wenn die Hauptfigur natürlich immer wieder in lebensbedrohliche Situationen gerät. Stattdessen wird das Verschwinden der Mäuse als Exodus nach Amerika beschrieben und damit ein Bezug zur Geschichte der Emigration zahlreicher Europäer zur selben Zeit hergestellt. Die individuelle Krise wird dabei nicht als Teil der Auswanderungsgeschichte dargestellt, sondern bleibt individuell. Eine Annäherung findet etwa über die gewählten Schauplätze statt, an denen die Maus auf Menschen trifft. Dabei handelt es sich im ersten Teil des Buches vor allem um Transiträume wie Hafen oder Hauptbahnhof, wo die Maus ihre ersten Flugversuche unternimmt. Das Wissen über die Amerika-Emigration der Menschen bleibt vom Text ganz unberücksichtigt; lediglich die Abbildungen halten das Wissen darüber auf gewisse Weise im Spiel, indem sie jene Orte als von Menschen mit großen Koffern dichtgedrängt bevölkert darstellen und den Kontext Auswanderung, wenn schon nur *sichtbar* und ohne *textuelle* Kontextualisierung, zumindest stark suggerieren.

Im Folgenden soll nun das System der Popularisierung und Diskursivierung von Technik- und Medienwissen im Vordergrund stehen. Die Maus schickt sich, nachdem der Weg auf ein Schiff sich als zu gefährlich erwiesen hat, an, die Reise durch die Luft zu wagen. Die nötige Inspiration zu diesem Plan erhält sie auf einer knapp geglückten Flucht vor einer Katze, bei der die Maus sich in einer raumsemantischen Tiefenbewegung von der strukturierten, zugleich gefährlichen Oberfläche der Stadt „durch ein Labyrinth aus Tunneln und Gewölben tief unter [die] Erde“ bewegt und dort auf „geisterhafte Kreaturen“ trifft, die sich als Fledermäuse, also auf den zweiten Blick doch Vertrautes, erweisen. Durch ihre autodidaktischen Studien in der Bibliothek, in deren bildlicher Darstellung bereits auf Leonardo da Vinci verwiesen wurde, ist sie nun in der Lage, die technischen Gegebenheiten des Gesehenen, den Flügelbau der Fledermäuse, auf ihre eigene Situation anzuwenden. Die Nähe der Fledermaus zu ihr selbst hilft ihr bei der Konstruktion einer

bionischen Ergänzung ihres flügellosen Mäusekörpers. Der entstandene Flugapparat wie auch die Konstruktionszeichnungen verstärken die ohnehin deutliche Verbindung zu da Vincis Konstruktionen, wobei ihre Vorbildung die Maus offensichtlich nicht davon abhält, selbst den inspirativen Beobachtungsmoment mit der Fledermaus, wie auch der Renaissance-Erfinder ihn für den Vogelflug beschreibt, erst abzuwarten, um zur genialischen Idee zu finden. Den Weg zum Gleitgerät stellen Bild und Text wiederum auf verschiedene Weise dar. Während sich ‚Erfindung‘ in den Bildern medial über das Zeichnen ereignet, fokussiert der Text an dieser Stelle das Sammeln des nötigen Materials. Der Bezug zu da Vinci und damit zur Geschichte der Luftfahrt bleibt vollständig dem Bild vorbehalten, was freilich bewirkt, dass der Betrachter die Verbindung nur schwer erkennen wird, wenn er nicht bereits über das entsprechende Wissen verfügt. Was das Bild selbst an Wissen vergibt, folgt auch hier wieder dem Prinzip wortlosen Im-Spiel-Haltens, beispielsweise was die Zeichentechniken der Maus angeht, die aus abgebrannten Streichhölzern Kohlestifte herstellt.

Nach dem partiellen Scheitern des ersten Versuchs kommt die Maus in Betrachtung der Lokomotiven in der Halle des Hauptbahnhofs auf den Gedanken, ein dampfgetriebenes Fluggerät auf der Basis des ersten Modells zu konstruieren. Damit treten die Erfindungen der Maus in eine neue technologische Dimension ein, wobei die Schwierigkeiten beim Bau der Apparate vom Text wiederum lediglich als Schwierigkeiten des aufwändigen Sammelns und Beschaffens von Zahnrädern, Schrauben und Feuerzeugen vorgestellt werden. Zusätzliche und wesentlich komplexere Abarbeitungen stellen die Bilder dar, auf denen wiederum vornehmlich über die Konstruktionszeichnungen der Maus der Entwicklungsprozess zunehmend flugtüchtiger Dampfmaschinen geschildert wird. Das Bild wird hier gleichsam zum Darstellungsmedium des Vergehens von Zeit (wie ja auch die Papier- und Einbandgestaltung Konzepte von Historizität bespielt). Die Grafiken der Maus entsprechen dabei dem Bildvokabular technischer Zeichnungen und integrieren zunehmend auch graphemische Elemente. Die Bildaussagen lassen sich dabei paradigmatisch als Darstellungen von ‚technischer Komplexität‘, ‚Experiment‘ und ‚Fortschritt‘ fassen, womit der Erfindungsgang der Maus wiederum mit der auf kontinuierlichen Progress orientierten Geschichtsschreibung westlicher Prägung kurzgeschlossen wäre. Die Maus rückt dabei, zumindest strukturell, auf den Olymp exzeptioneller Individuen, die durch beharrliches Forschen und Experimentieren in die Lage versetzt werden, über zunächst als unüberwindbar geltende Hindernisse schließlich doch glücklich hinwegzukommen. Ihre zweite, weitaus kompliziertere Flugmaschine wird dann nach

einer umfassenden bildlichen Darstellung auf zwei Doppelseiten auch schriftlich ausführlicher beschrieben:

Die neue Konstruktion war beeindruckend. Ein kleiner Kessel mit heißem Wasser lieferte den Dampf. Kolben drehten Zahnräder. Am Ende surrte ein Propeller. Die Flügel ließen sich über feine Drähte und Schnüre lenken. Immer wenn die Maus den kleinen Kessel befeuerte, entfachte der Propeller einen wahren Sturm, wehte Papier umher und richtete ein heillooses Durcheinander an. Der stolze Erfinder war sich sicher: Ein Flug nach Amerika war endlich möglich!

Um die Raffinesse der neuen Erfindung in ihren Details zu beschreiben, reichen die bildlichen Darstellungen an dieser Stelle nicht mehr aus und dem Text werden zunehmend auch deskriptive Aufgaben übertragen. Neben der Beschaffung des Baumaterials und der Betonung der Langwierigkeit des Prozesses gehen Bild und Text nun auch bei der Zurschaustellung von Komplexität eine Allianz ein. Zudem werden die Zeichnungen der Maus selbst zum proleptischen Teil der fortschreitenden Narration, in dem bildlich sichtbar wird (die Maus selbst spricht im Text nie direkt), dass der weitere Verlauf der Handlung zunächst ihren Vorstellungen entspricht.

Eine Besonderheit dieses Handlungsabschnitts ist der Einsatz eines textinternen Popularisierungssystems. Vergleicht man den neuartigen Dampf-Flugapparat nämlich mit dem zeitgenössisch aktuellen Stand der Flugtechnik, fällt auf, dass die Maus an dieser Stelle zur menschlichen Technik aufschließt und sich mit ihrer Konstruktion den Entwicklungen menschlicher Aviatoren annähert. Der Testflug des neuen Apparates scheitert, und auch wenn die Maus Anstrengungen unternimmt, das Wrack ihrer Erfindung „vor möglichen Schaulustigen“ zu verstecken, wendet sich ihr nun doch das Interesse der Hamburger Öffentlichkeit zu. Der Text führt dabei die Rolle des Massenmediums Tageszeitung als Dokumentationsinstrument für das öffentliche Beobachtungsinteresse ein. Das flüchtige Ereignis des Flugversuchs wird in den Zeitungen festgehalten und damit als entdeckte Sensation dem öffentlichen Zugriff verfügbar gemacht. Dieser erstreckt sich auch auf die Eulen der Stadt, die ihre Informationen über die Maus ebenfalls durch das Zeitunglesen erhalten und als Ersatz für die den Hafen bewachenden Katzen zu den Feinden der Maus im Luftraum werden. Der Text führt vom Beobachtungsinteresse der Menschen („Alle Augen würden nun nach dem fliegenden Nager Ausschau halten“) durch eine suspensive Überleitung („Augen aller Art ...“) zu den beobachtenden Eulen, deren Darstellung das Bild übernimmt. Wichtig ist an dieser Stelle vor allem der Einsatz des textinternen medialen Popularisierungssystems, wie es das Buch bereits paratextuell links von der Titelseite für die Diskursivierung von Luftfahrtgeschichte als relevant gesetzt hat (Abb. 4),

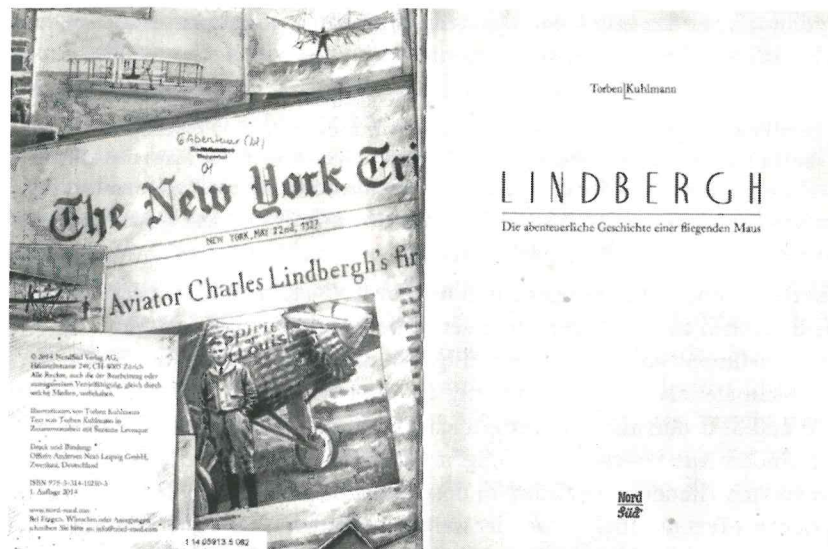


Abb. 4: Bildliche Relevantsetzung des Mediums ‚Tageszeitung‘ links vom Titelblatt. Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

und das am Ende den abgeschlossenen Maus-Handlungsbogen zu einem neuen Zyklus, dem über den echten Charles Lindbergh, öffnen wird. Dieses System setzt ein, wo die Erfindung der Maus sich als gegenüber dem aktuellen Stand als potentiell innovationsträchtig und mehr noch spektakulär erweist. Der Flugapparat der Maus wird dabei nicht vom Wissenschaftssystem zur Kenntnis genommen, sondern folgerichtig als Sensation vom auf die Dokumentation und Berichterstattung des auf unterhaltsame Weise Neuen und allgemein Interessanten verpflichteten Massenmediums Tageszeitung besprochen.

Im Folgenden entwickelt die Maus die finale Version des Flugzeugs, mit dem schließlich die Atlantiküberquerung gelingen wird. Wo der Text sie als „grübel[nd], zeichne[nd], probier[end] und hämmer[nd]“ darstellt, sehen wir sie im Bild schreiben und zeichnen. Während der Text also die experimentelle und mechanisch-handwerkliche Seite des Konstruktionsprozesses betont, stellt das Bild fertige Zeichnungen, keine Skizzen oder unfertige Entwürfe, als Stellvertreter des Endprodukts vor und bildet den Konstruktionsprozess in seiner technischen Komplexität ab.

Den finalen Flug bereitet das Buch über mehrere Doppelseiten lang vor, indem es den Weg der Maus mit ihrem Flugzeug durch die Stadt auf die Spitze des Kirchturms ausführlich darstellt. Der Weg zum Startplatz im Kirchturm nimmt dabei im Buch etwa so viel Platz ein wie der Flug über den Atlantik. Im Gegensatz zum Flug selbst ist der Transport des Flugzeugs durch ein Hamburg, das von durch Regen und Erschöpfung stillgestellten Eulen bevölkert ist, dabei aber beinahe menschenleer zu sein scheint, von Entbehrungen und Gefahren bestimmt:

Die kleine Maus war klitschnass. Stundenlang schlich sie nun schon durch die Straßen. Einige Male kreuzten verummte Gestalten ihren Weg. hastig umherrennende Menschen, die sich unter ihren Zeitungen und Mänteln vor dem Regen versteckten. Das laute Geklapper ihrer Schuhe war schon von weit her zu hören. Endlich erreichte die kleine Maus ihr Ziel, das höchste Bauwerk der Stadt – den Kirchturm.

Im Stil eines Showdowns wird die Maus im Start ihren Eulen-Verfolgern, die während des Flugzeugbaus immer näher an sie herangerückt sind, durch ein waghalsiges, für die Vögel „viel zu filigranes Manöver“ entkommen. Die Anatomie der Eule wird dabei noch einmal auf einer Doppelseite dem Aufbau des Flugzeugs gegenübergestellt, wodurch ihre Analogien, unterstützt auch durch ähnliche Farbgebung, sichtbar werden. Die technische Konstruktion der Maus erweist sich im Aufeinandertreffen durch Wendig- und Geschwindigkeit als überlegen und zu größeren Höhen imstande. Die Reise der Maus wird dann als sukzessive Ablösung von der Zivilisation, von Städten, Feldern und Leuchttürmen hin zum „weite[n] Ozean“ vorgestellt, den sie mithilfe ihrer Landkarte und wiederum der Orientierung an Schiffen zielsicher überquert. Der Maus wird es dabei möglich, den Ozean vom Status einer *terra incognita* ins Bekannte zu überführen, indem sich die Dampfer auf dem Weg nach Amerika als „die gleichen Schiffe, die einst im Hafen vor Anker gelegen hatten“, erweisen.

Bei der Ankunft in New York wird der neue Raum als von ‚Größe‘ und ‚Aufmerksamkeit‘ gekennzeichnet, und die Maus als kundig im Umgang mit Populärkultur vorgestellt. Sie überfliegt die Stadt und passiert dabei wichtige Sehenswürdigkeiten, die so über die Abbildungen auch den LeserInnen zu sehen gegeben werden. Dabei überfliegt sie zum Teil auch historische Ansichten (Abb. 5) und wird so auch zum Teil der Geschichte der Stadt, ihr Flug zur edukativen Stadtbesichtigung.

Die Bezugnahme auf bestimmte Ereignisse wie etwa die Einweihung der Freiheitsstatue (Abb. 6) wird vom Text nicht kenntlich gemacht und verbleibt somit im Bereich des Nur-Sichtbaren. Sofort nach der Landung wird die Maus umringt von anderen Mäusen. Die Bildgestaltung nimmt an dieser Stelle Bezug auf eine vorangegangene Abbildung (einer von [jetzt nachträglich als Substitut für die

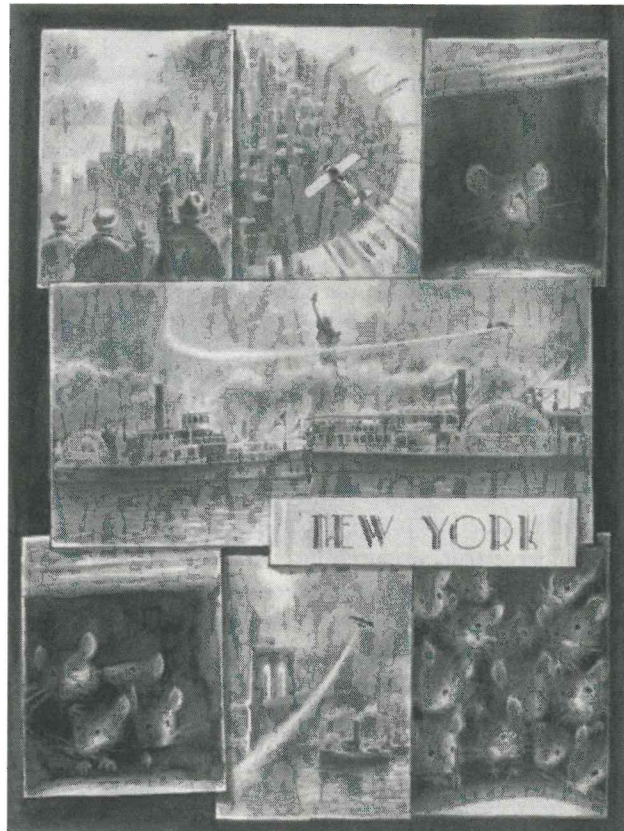


Abb. 5: Bezugnahme auf verschiedene (fotografische) ikonische Stadtansichten (vgl. Abb. 6). Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

getöteten Artgenossen erkennbaren] Mausefallen umringten Maus) und unterstützt so die Abgrenzung der Stadt-Räume Hamburg und New York zusätzlich. Die Maus ist von einem Raum der Gefahr und der Vereinsamung in einen der Huldigung und des Kollektivs übergegangen. Nach ihrer Ankunft greift auch in Amerika ein Popularisierungssystem, das sich allerdings nicht, wie in Hamburg, in Beobachtung und Spekulation erschöpft, sondern die Maus direkt einbindet in die Unterhaltungsbranche und ihr eine eigene Flugshow verschafft. Die Atlantiküberquerung der Maus wird dabei wiederum dezidiert nicht als

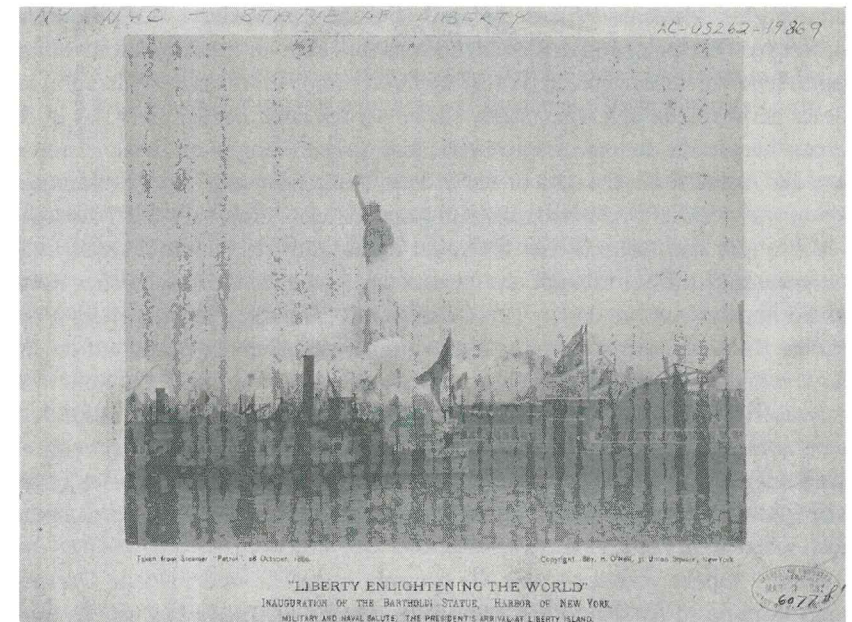


Abb. 6: Einweihung der Freiheitsstatue im Hafen von New York City, 1886 (16 Jahre vor der Geburt Charles Lindberghs). © Frankfurt am Main: Fischer 2008

wissenschaftliche oder technische Leistung konzipiert. Vielmehr wird die Maus als Star einer eigenen Flugshow als spektakulär und mutig neben Theater- und Musikaufführungen beworben. – Erst unmittelbar am Ende der Maus-Erzählung tritt der junge Charles Lindbergh ins Bild, der, nicht zu vergessen, dem gesamten Buch den Titel gegeben hat und auf dessen fliegerische Initiation retrospektiv offensichtlich hinerzählt wurde. Die Perspektive des kleinen, analog zur Maus bereits vorgebildeten Jungen (erkennbar an dem Miniaturflugzeug in seinen Händen) lässt sich mühelos mit dem inspirativen Augenblick bei der Begegnung der Maus mit den Fledermäusen verschränken. Wenngleich beim jungen Lindbergh keine akute Notsituation vorliegt, so wird er doch als antriebsgesteigert („mit pochendem Herzen“) geschildert und kann von diesem Punkt an als vorbereitet für die eigene Starkkarriere als Luftfahrtpionier gelten.

Der Bilderbucherzählung schließt sich „Eine kurze Geschichte der Luftfahrt“ an. Dabei handelt es sich faktisch nicht um eine Geschichte der Luftfahrt, sondern eine kurze Darstellung von vier ihrer kanonischen, männlichen Exponenten, unter anderem auch Charles Lindbergh. Das Bilderbuch delegiert

luftfahrtgeschichtliches Wissen und, aus einer Metaperspektive, auch die Fundierung des entsprechenden Geschichtskonzepts über an Ausnahmeindividuen gebundene Vorstellungen von ‚Fortschritt‘ und ‚Innovation‘ aus der Narration an dieses peritextuelle Referenzsystem. Dabei werden auch Bezüge über das Buch hinaus hergestellt, indem beispielsweise historische Fotografien (beispielsweise von der Ankunft Lindberghs in Paris) zum Ausgangspunkt der Abbildungen werden und diese sich wiederum auf Darstellungen innerhalb der Mausegeschichte (die von Artgenossen umringte Maus nach der Ozeanüberquerung) beziehen lassen. Damit schafft das Glossar am Buchende ein zusätzliches Referenzierungssystem für die in der Geschichte etablierte, aber zuweilen nicht explizit diskursivierte Wahrnehmungsordnung, vor allem in Bezug auf das in der Geschichte zirkulierende Wissen. Dieses gilt dabei vor allem der Rolle von Individuen in der (Luftfahrt-)Geschichte und dem Eingang von als besonders anerkannten Leistungen ins kulturelle Wissens- und Wertesystem. Darüber hinaus begleitet und aktualisiert es die im Buch vorkommenden Arten eines als ‚historisch‘ kontextualisierten Sprechens über und Darstellens von auch heute noch relevantem kulturellem Wissen.

Dieser Aspekt verweist – wie die gesamte materiale und mediale Darstellungsordnung in *Lindbergh* – darauf, dass Erwachsene hier nicht nur als Vermittler in die kinderliterarische Kommunikation eingebunden werden sollen, sondern auch als EmpfängerInnen und LeserInnen. Dass Erwachsene als zusätzliche AdressatInnen ins Spiel kommen, stellt ein Popularisierungsverfahren dar, das auch für die Multimodalität dieses Bilderbuches gilt: So enthält multimodale Literatur Unbestimmtheiten im Verstehensprozess, die vom kindlichen oder erwachsenen Rezipienten je unterschiedlich aufgelöst werden können.

Multimodalität in Torben Kuhlmanns *Lindbergh*

Begrifflich hat auf die Multimodalität des Bilderbuches im deutschsprachigen Raum explizit bisher nur Staiger (2016) hingewiesen. Der Begriff berücksichtigt,

[...] dass neue und neuartige Mischformen der verschiedensten Kommunikationsmodi und Kanäle entstanden sind, die man als multimodale Kommunikationsformen bezeichnen kann. Bild und Text sind nur die prominentesten Vertreter einer Vielfalt von Kommunikationsmodi, wie Design, Typografie, Farben, Grafiken, Piktogramme, Musik, Sound etc. (Bucher 2013, S. 53)

Für das Bilderbuch ist diese Mischung und gegenseitige Beeinflussung der Kommunikationsmodi seit langem Definitionsmerkmal und zentrales Element des Mediums, so beschreibt dies Bader bereits 1976:

A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historic document; and foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page. (Bader 1976, S. 1)

Komplexe visuell-sprachliche Codierungen sind also von Anfang an Teil bzw. Charakteristikum des Bilderbuches – daher lohnt eine intensive Betrachtung dessen als multimodales Medium. In der folgenden Analyse des hier exemplarisch ausgewählten Bilderbuches soll dabei Berücksichtigung finden, dass entgegen der in der Forschung oftmals ausschließlichen Fokussierung auf die Text- und Bild-Kombinationen *oder* die Rezeption *oder* die Intermedialität diese zusammengedacht werden können. Der folgende multimodale Beschreibungsversuch perspektiviert daher aus verschiedenen Richtungen: 1. klassisch in der Beschreibung des Gegenstandes, 2. rezeptionstheoretisch mit Blick auf das Verstehen bzw. die Rezeption des Bilderbuches und 3. mit Blick auf dessen (Inter-)Medialität, wobei hier bewusst Übergänge zwischen den Lesarten gezeigt bzw. zugelassen werden, da diese auch einander bedingen.

Kuhlmanns Bilderbuch als multimodaler Gegenstand

Lindbergh ist in seinem bildlichen und verbalsprachlichen Erzählen ein ebenso auf klassische Bilderbuchkonventionen rekurrierendes wie diese erneuerndes Beispiel. Im Folgenden wird das interaktive Beziehungsgeflecht der Sprach- und Bildebenen in *Lindbergh* hinsichtlich seiner multimodalen Erzählfunktionen dargestellt.

Bildkompositorisch ist das Buch angelegt wie ein älteres Fotoalbum, das zum Schmökern einlädt und mit der Patina und einer Sepia-Optik zudem historische Authentizität suggeriert (vgl. das Kapitel: Materialität und Medialität in Torben Kuhlmanns *Lindbergh*). Die gedeckten Farben und die Konzentration auf Braun- und Beigetöne sowie die besondere Lichtregie stützen diesen Eindruck und grenzen sich von vielfarbigen Bilderbuchkolorationen ab. Dies dient zum einen der oben bereits erwähnten Mehrfachadressierung, zum anderen scheint es aber auch ein Spezifikum des Kuhlmann'schen Stils zu werden – so findet sich die geringe Kontrastierung der Farben und auch die Farbwahl in *Maulwurfstadt* (2015) und *Armstrong* (2016) erneut wieder.

In der Bildgestaltung verpflichtet sich *Lindbergh* zwar einem multiperspektivischen Erzählen, auf der Ebene der *histoire* ist die Maus jedoch von Beginn an Identifikationsfigur. Ihre literarische Konventionen des Bilderbuches aufgreifende Anthropomorphisierung unterscheidet sich dabei von der Metafiktion anderer

postmoderner Bilderbücher wie beispielsweise *Johanna im Zug* (Schärer 2010), in der sich die Identifikationsfigur mit dem Zeichner unterhält. Stellt man werk-kontextuell die tierische Individualperspektive in *Lindbergh* der Darstellung kollektiver Erfahrungen in Kuhlmanns Bilderbuch *Maulwurfsstadt* gegenüber, so fällt neben der weitestgehend textlosen Bildnarration die geschlossene Tierwelt-Diegese auf, der in *Lindbergh* eine Bedrohung der Maus durch die Menschen gegenübersteht. Die Erzählinstanz in *Lindbergh* ist hinsichtlich Bild und Text relativ homogen (Staiger 2014, S. 17), d.h. verbalsprachliche und bildsprachliche Erzählinstanz ergänzen sich weitestgehend. In der verbalsprachlichen Erzählinstanz werden (Hintergrund-)Informationen über die Geschehnisse diegetisch zusammengefasst, während die bildsprachliche Erzählinstanz vertieft auf das subjektive Empfinden und Erleben der Maus eingeht – beispielsweise im Fall der Doppelseiten zur Einengung der Maus durch die Fallen der Menschen (Abb. 7) sowie ihrer Begrüßung durch die anderen Mäuse in Amerika (Abb. 8).

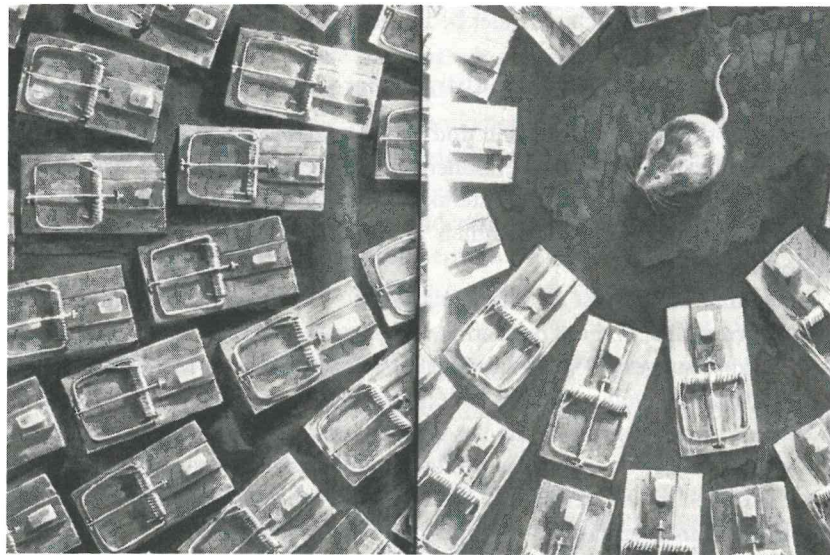


Abb. 7: Mausefallen in Hamburg. Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

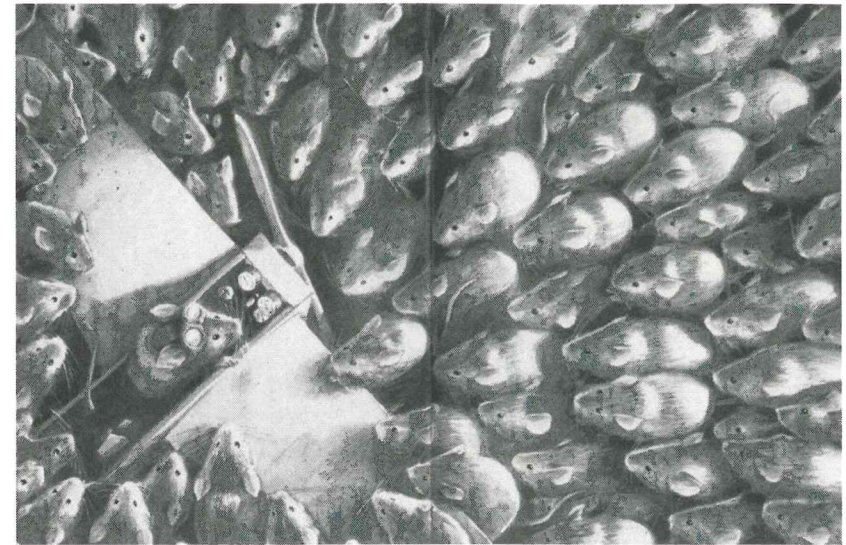


Abb. 8: Ankunft in New York. Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

Die zeichnerische Präzision, die die Bildwelt *Lindberghs* charakterisiert – wir sehen die Maus auf der Suche nach Materialien im Spielzeugmeer eines Kinderzimmers, die Wasserringe, die sich aus aufprallenden Regentropfen bilden, die fein ziselierten Zahnradansammlungen, die die Maus zur Erprobung an ihrer Maschine sammelt –, erweitert und detailliert zudem die verbalsprachliche Erzählperspektive. Neben den präzisen Zeichnungen finden sich auf der bildnerischen Ebene auch Aquarelle, sodass die Bilder einander in einem „telling“ – also einem diegetischen, berichtenden – und einem „showing“ – dem szenisch-dramatischen Darstellungsmodus (Nikolajeva/Scott 2006, S. 26) – abwechseln. Das *showing* ist in *Lindbergh* mehrfach durch bildkompositorische Wiederholungen umgesetzt – siehe Abb. 2 und 3 sowie die Beobachtungen der Maus durch ihre natürlichen Feinde (Katze schaut durch eine Öffnung in den Abwasserkanal, Eule schaut durch das Fenster in den Dachboden, Abb. 9). Auch die sequentielle Aneinanderreihung von Bildeinstellungen (Abb. 9, 10, 11) ist diesem Erzählmodus verpflichtet.

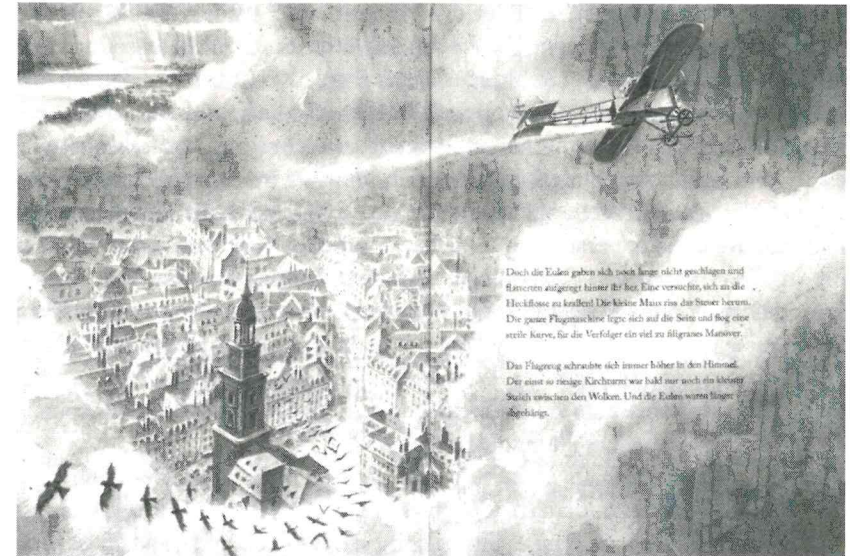
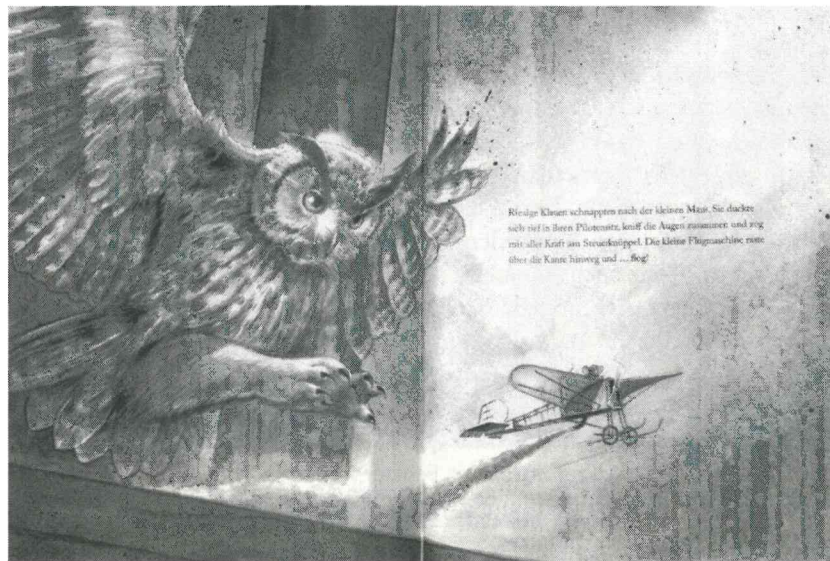
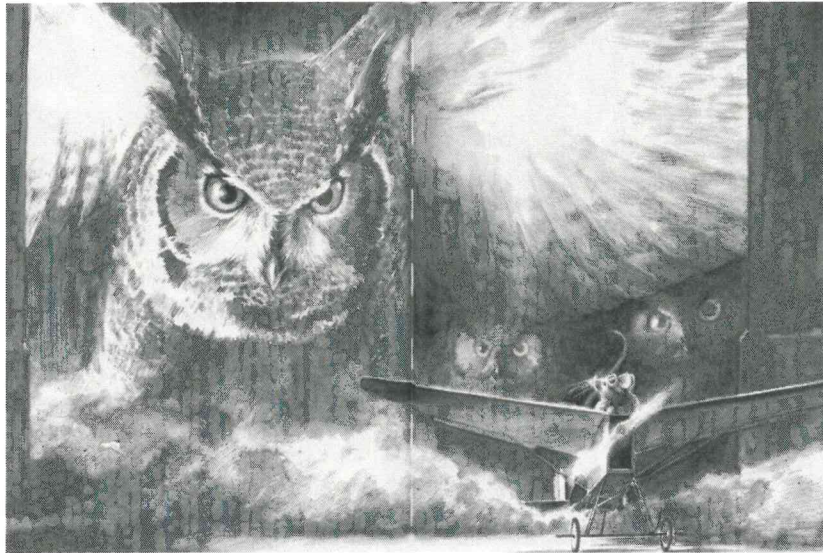


Abb. 9, 10, 11: Verfolgung der Flugmaus durch Eule(n). Torben Kuhlmann: Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

Das Seitenlayout bzw. die Komposition von Text und Bild ist in *Lindbergh* sehr vielfältig ausgearbeitet: Textlose Einzel- und Doppelseiten werden mit Bildern, auf denen ein Text positioniert ist, kombiniert; demgegenüber stehen rein bildliche Sequenzen aus mehreren Panels sowie Einzelseiten, in denen der Text nur auf einem scheinbar alten Papier (ähnlich dem der Flugskizzen der Maus) präsentiert wird. Auf einer der ersten Doppelseiten mit dem Titel „Das große Verschwinden“ (Kuhlmann 2014) sind Anspielungen an die konventionelle Illustration erkennbar, indem die Text-Überschrift nur durch ein kleines Bildelement aufgewertet wird und der Text zudem quasi im *negative space* außerhalb des Bildes steht. Die gegenüberliegende Seite dominieren bildsprachliche Experimente – über ein Arrangement gezeichneter Bilder, die Fotografien imitieren, wird die aktuelle Lebenswelt der Maus gespiegelt. Mit Thiele könnte man davon sprechen, dass das Erzählen in Bildern und Text auf dieser Doppelseite einen „geflochtenen Zopf“ (Thiele 2000, S. 74–76) ergibt: In den Bildern bzw. imitierten Fotografien erscheint die *aktuelle* Lebenswelt der Maus, die einsam und verlassen von Mensch und Tier ist; im Text auf der gegenüberliegenden Seite wird erzählt, wie sich die Lebenswelt der Maus *früher* gestaltet hat. Der Text

beschreibt sehr anschaulich, wie in der Vergangenheit in der Welt der Mäuse leckere Kleinigkeiten ohne viel Mühe aus „Speisekammern, Küchen und auch direkt vom Teller stibitzt“ (Kuhlmann 2014) werden konnten und steht damit im Kontrast zur Fotocollage-Imitation, die eine von Mäusen verlassene Umwelt zeigt. Der Text kündigt im weiteren Fortgang „unheimliche Apparaturen“ an – wie in konventionellen Bilderbuchstrategien üblich, wird die Bildgestaltung auf den Moment der höchsten Spannung im Text fokussiert – die RezipientInnen sehen die Mausefallen erst auf der nächsten Seite im *page turn*. Das Bild folgt hier in seiner narrativen Chronologie dem Text, hinsichtlich der Bedeutungskonstitution kann mit Staiger (2014, S. 20) von einer Anreicherung im Bild-Text-Verhältnis gesprochen werden, da zum einen die im Text angekündigte Gefahr konkretisiert wird – in Form der Ansammlung von Mausefallen –, zum anderen die Größenverhältnisse im Zusammenleben von Mensch und Maus bildsprachlich durch die Flächeneinteilung inszeniert wird.

Häufiger finden sich in *Lindbergh* aber die bereits belegten komplementären Bild-Text-Korrespondenzen (Staiger 2014, S. 20). Kuhlmann selbst hat in einer *artist lecture* betont, dass es ihm wichtig sei, „was schon als Bild da ist nicht nochmal im Text“ zu wiederholen. Um den Variantenreichtum dieser Form der Inszenierung von Bild und Text in *Lindbergh* zu illustrieren, sei an dieser Stelle ein weiteres Beispiel angeführt: Die kleine Maus erprobt im Hamburger Hauptbahnhof ihre Flügelkonstruktion – der Text erzählt nun davon, wie sie abhebt und „einen kurzen Moment durch die Luft“ (Kuhlmann 2014) gleitet, die Bilder zeigen nur das Davor – die Maus positioniert sich zum Start auf der Bahnhofsuhr – und das Danach – die Maus sitzt mit verlorenen Flügeln am Bahnhoftgleis. Die Bildfolge ist in solchen komplementären Text-Bild-Kompositionen relativ weit gefasst.

Engere Bildfolgen finden sich in den fotografieinszenierenden und -imitierenden Panels zur

- Darstellung chronologischer Abfolgen (beispielsweise die prekäre Situation der Maus, die mit der Erfindung der Mausefalle einhergeht),
- Verhandlung von Aspekten eines Themas (wie die Beschaffung von Material für die dampfgetriebene Flugmaus),
- zur Visualisierung verschiedener Bild-Perspektiven (z.B. im Fall der Atlantiküberquerung, hier werden unterschiedliche Landschaften gezeigt) oder
- zur Verstärkung von Dramaturgie und Emotion (u. a. Fotocollage mit verschiedenen Gesichtsausdrücken der Eulen etc.).

In der Zusammenschau kann *Lindbergh* weder einer rein narrativen noch einer fragmentarischen Bild-Text-Konzeption zugeordnet werden (Thiele 2005, S. 15).

Das Verhältnis bzw. die Interdependenzen zwischen Text und Bild in *Lindbergh* sind – repräsentativ für das postmoderne Bilderbuch – offen und dialogisch gestaltet und erfordern ein multimodales Verstehen. Auch wenn die „readers in more active interpretative roles“ (McCallum 1996, S. 398) sein müssen (vgl. das folgende Kapitel), kann man von *Lindbergh* aber nicht behaupten, dass es sich wie andere postmoderne Bilderbücher in besonderer Weise durch eine „non-traditional plot structure“ oder ein selbstreferentielles Erzählen auszeichnet (vgl. Anstey 2002).

Kuhlmanns Bilderbuch als multimodale Appelle an die LeserInnen

Die Rezeptionsästhetik hat deutlich gemacht, dass die Lesart bzw. Deutung eines ästhetischen Gegenstandes von der individuellen Lesart abhängt (u. a. Jaufß 1991). Die in diesem Zusammenhang vielzitierten Leer- und Unbestimmtheitsstellen literarischer Texte richten sich als Appelle an die RezipientInnen, die mit ihren Konkretionen die literarische Kommunikation komplettieren (vgl. Iser 1976, S. 248). Für ein postmodernes Bilderbuch wie *Lindbergh* ist dieser Befund in besonderer Weise gültig, denn die Rezeptionsoberfläche ist nicht ausschließlich durch die sequentielle Ordnung der Zeichen hergestellt, sondern muss parallel dazu räumlich konstruiert werden. So ergeben sich in multimodaler Literatur aus der Kombination von Schrift und Bild Leerstellen, Mehrdeutigkeiten und/oder Divergenzen innerhalb bzw. zwischen Text und Bild, in denen der Verstehensprozess eine subjektive Ordnung durch die RezipientInnen zwingend impliziert. Im Vergleich zu schriftlich-kontinuierlichen Texten setzt dies Erfordernisse einer komplexen Kohärenzbildung aus Text- und Bildeinheiten voraus, in deren Rahmen Bedeutungskonstruktionen von RezipientInnen anders (z.T. noch stärker eigenverantwortlich) gesteuert werden müssen. Im Folgenden möchten wir dies 1. anhand möglicher Bildrezeptionsprozesse zu den narrativen Bildern in *Lindbergh* und 2. in Hinblick auf deren (sprachliche) Deutung bzw. Übertragung genauer ausführen.

Zum ersten Punkt: Die dynamische Text-Bild-Repräsentation in Bilderbüchern bedingt in Hinblick auf die dargebotenen Bilder Blickmuster, die anhand der Farb-Form-Relationen gebildet werden müssen, und eröffnet somit im Zusammenspiel mit dem Text andere „Leerstellen“ (Iser 1976) als Schrifttexte. Dies setzt besondere Rezeptionserfahrungen voraus (vgl. auch Abraham 2014, S. 102), speziell dann, wenn die Bildwahrnehmung über ein bloßes wiedererkennendes Sehen hinausgehen muss. Dann ist das Sehen von Bildern ein komplexer Prozess wie das Textverstehen (Uhlig 2014, S. 16), denn für diese Art der Rezeption von Bildern kann zwischen *images* und *pictures* unterschieden werden

(Dehn 2008). Neben dem Sichtbaren des *pictures* trägt in diesem Falle auch das Nichtsichtbare (die Vorstellung bzw. Imagination) entscheidend zum Verstehen bei. In der Rezeption von Bilderbüchern ergibt sich aus diesem Unterschied oft das sich voneinander unterscheidende Verstehen zwischen den kindlichen und erwachsenen RezipientInnen. In *Lindbergh* wird dies möglicherweise anhand der detaillierten technischen Zeichnungen, für die es noch keine eindeutigen gespeicherten Referenzen im ikonischen Gedächtnis von Kindern gibt (vgl. Uhlig 2014, S. 14), ersichtlich, sodass Bedeutung hier erst noch generiert werden muss. Dabei ist zu betonen, dass die kindliche Deutung – aufgrund des noch fehlenden Vorwissens – nicht zwangsläufig unterkomplex sein muss. Vielmehr ermöglicht sie, auch different angelegte, uneindeutige Sehangebote postmoderner Bilderbücher gemeinsam mit den um Verstehensvoraussetzungen erfahreneren erwachsenen BetrachterInnen in einem zweiten Blick vielschichtig(er) zu entdecken. Die in solchen polyvalenten Sehangeboten begründete Mehrfachadressierung dieser Bilderbücher ist auch in *Lindbergh* eingeschrieben – dies beginnt bei intermedialen visuellen Anspielungen (siehe das Kapitel: Kuhlmanns Bilderbuch im Rahmen multimodaler Medienbezüge) und reicht bis zu komplexen (möglichen) Bildimaginationen: So kann neben der auf den ersten Blick wahrnehmbaren anthropomorphisierten Maus mit Kohlestift auch die Maus als Erfinderin des Flugzeugs, die Maus als Künstlerin des vorliegenden Buches etc. imaginiert werden. Dabei ist hinzuzufügen, dass bereits der erste Blickpunkt sich speziell bei kindlichen RezipientInnen unterscheiden kann, da sich Kinder einen Überblick über das Bild verschaffen und dieser nicht zwangsläufig zum zentralen Motiv wandert (Uhlig 2014, S. 17).

Der Blick kann in den großformatigen, doppelseitigen Aquarellen (beispielsweise zum Hamburger Hafen, siehe Abb. 12) vielmehr auf die gezielt eingesetzten Attraktoren an den Rändern der Bilder – hier die Maus mit ihrer dampfbetriebenen Flugmaschine auf dem Flaschenzug – oder ins Zentrum des Bildes – den vor Anker liegenden großen Dampfer – fallen. Es sind aber auch vollkommen andere, erste individuelle Bildbegegnungsstrategien wie eine Fokussierung auf die Kräne o.ä. denkbar.

Für die Rezeptionsstrategien zu Bilderbüchern ist besonders bedeutsam, dass es sich zudem zumeist um narrative Bilder handelt – im Fall von *Lindbergh* kann dies sowohl bildimmanent, erzählräumlich als auch in der Bildfolge zur Geltung kommen. Singuläre erzählende Bilder sind in *Lindbergh* häufig jene, die simultan Stattfindendes oder Erzählverläufe wiedergeben – wie in Abb. 5, in der von der geglückten Flucht der kleinen Maus vor den Eulen und der Erhebung des Flugzeugs über die Dächer der Stadt hinaus in die Wolken erzählt wird. Erzählräumlich schließt *Lindbergh* an die kulturgeschichtlich alte Tradition der Konvergenz

(und im Fall von *Lindbergh* auch weitestgehenden Homologie) von bildnerischer und textueller Darstellung im Erzählen an. In der Bildsequenz erzählt *Lindbergh* zuweilen sogar filmisch, indem einzelne Situationen aus dem Handlungsverlauf herausgehoben, isoliert und in mehreren Bildern erzählt werden. Es tauchen aber auch nichtlineare Bildfolgen auf, so finden sich zwei Fotocollagen mit den natürlichen Feinden der Maus (Katzen- und Eulengesichter unterschiedlicher Art und Mimik, Kuhlmann 2014).

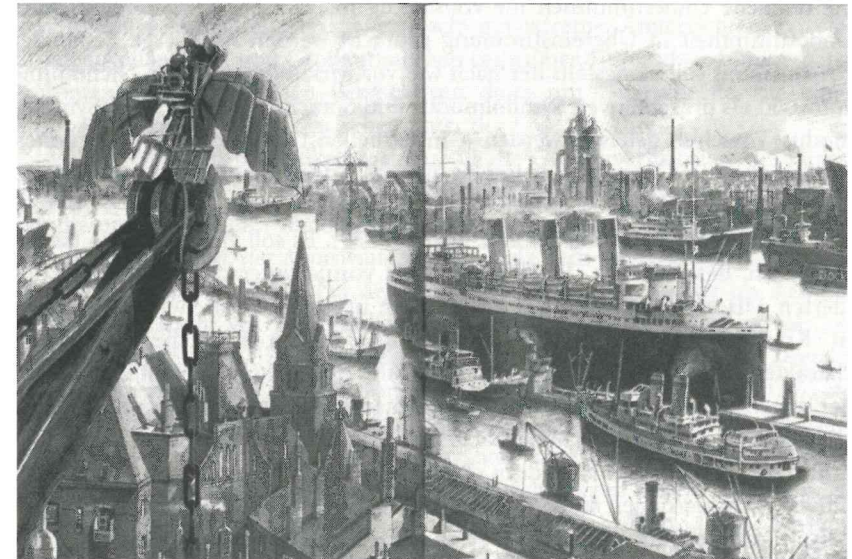


Abb. 12: Flugversuch am Hamburger Hafen. Torben Kuhlmann: *Lindbergh*. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus. © Frankfurt am Main: Fischer 2008

Zum zweiten Aspekt multimodaler Rezeption, der besonderen Bedeutung der Sprache für das Verstehen von Text und Bild. Multimodale Bilderbücher müssen neben der Integration und Konstruktion kognitiv-sprachlicher Bestände in ein Situationsmodell² auch visuelle Bilder berücksichtigen, die zunächst in die

² Der Begriff meint hier das mentale Modell, das in der Theorie des Textverstehens nach Van Dijk und Kintsch (1983) als eine substanzuell mit Vorwissen angereicherte, reichhaltige Repräsentation eines Textes bezeichnet wird.

beschriebenen mentalen Bilder (*images*) und dann in Sprache umgesetzt werden (vgl. Klemm/Stöckl 2011). Aufgrund der multimodalen Oberfläche des Bilderbuches – speziell der Interdependenzen zwischen Text und Bild – sind in der Rezeption ggf. Unbestimmtheiten des Textes *und* Unbestimmtheiten des Bildes zu bewältigen, die in ein Situationsmodell integriert werden müssen, das gleichzeitig auch intermodale Relationen einbezieht. Dies kann dem Rezipienten bzw. der Rezipientin abverlangen, Inkonsistenzen und Unsicherheiten stärker heuristisch auszuhalten und mental im Lektüreprozess auszubalancieren, da speziell die bildliche Unbestimmtheit nie vollständig mit Sprache bzw. deren eigener Unbestimmtheit in Übereinstimmung gebracht werden kann (vgl. Schneider 2016). Damit soll keinesfalls der nach wie vor wirkungsmächtigen Dichotomie vom Bild als präsentativen Symbolmodus und Sprache als diskursiven Symbolmodus Vorschub geleistet werden – in aktuellen transdisziplinären Arbeiten werden eher die Übergänge zwischen und die Angewiesenheit von Schrift und Bild aufeinander betont (z.B. Dehn 2008, S. 16; Abraham/Sowa 2016, S. 20) und eine Dichotomie abgelehnt (Krautz 2016, S. 739). Es soll vielmehr auch darauf hinweisen, dass auf den „Polen einer Skala von je unterschiedlich proportionierten Mischverhältnissen des Diskursiven und des Ikonischen“ auszugehen ist (Krämer 2011, S. 95). Für Kuhlmanns *Lindbergh* ist ein solches Kontinuum charakteristisch, erstens weil Text und Bild häufig komplementär zueinander angelegt sind (vgl. das Kapitel: Kuhlmanns Bilderbuch als multimodaler Gegenstand), zweitens die Bilder nicht selten erzählenden Charakter haben und drittens Kuhlmann z.T. in Bildern erzählt. Die damit verbundenen hohen kognitiven Anforderungen an den Leser bzw. die Leserin seien hier kurz an einem Beispiel skizziert: Im Bild sind die zeichnende Maus und ihre Skizzen von Flugzeugen sowie die Maus zwischen Zahnrädern zu sehen – in der Textüberschrift ist von „Fliegende[n] Kisten und grimmige[n] Verfolgern“ (Kuhlmann 2014) die Rede. Beides, Text und Bild, scheint auf den ersten Blick nicht miteinander zu korrespondieren, die bildliche Sprache erscheint hier für kindliche Rezipienten möglicherweise sogar als zusätzliche Verstehenshürde. LeserInnen werden hier vor bewusste Entscheidungen gestellt, welche Bedeutungskonstruktionen sie bei der Rezeption dieser Textoberfläche, z.B. durch Hierarchisierungen des Wahrgenommenen, realisieren.

Anhand der hier vorgenommenen Fokussierung auf die Spezifik des Bildverstehens in *Lindbergh* ist ersichtlich geworden, dass zum postmodernen Bilderbuch ein multimodaler Bild-Begriff entwickelt werden sollte, der weder ausschließlich an das mentale (poetisch-literarische) Vorstellungsbild noch an die Verbindlichkeit eines materiellen Bildträgers gebunden ist.

Kuhlmanns Bilderbuch im Rahmen multimodaler Medienbezüge

Die im Kontext des multimodalen Verstehens von *Lindbergh* angesprochene Kooperation von erzählenden und erzählten Bildern hängt stark mit der Intermedialität (vgl. Wolf 2002) von Kuhlmanns Bilderbüchern zusammen.

Kuhlmann adaptiert u. a. medienspezifische Erzählweisen anderer Medien (Josting 2011, S. 392), er selbst verweist hier besonders auf seinen Filmhintergrund (vgl. u. a. Planka 2016). Anhand der Vielfalt der bildlichen Darstellungen in *Lindbergh* zeigt sich dieser besonders in der Adaption filmischer Perspektiven: Extreme Aufsichten werden vermischt mit extremen Untersichten, extreme Totalen stehen Nah- und Großaufnahmen gegenüber. In *Maulwurfstadt* ergänzt Kuhlmann diese bildlichen Perspektiven dann um Querschnitte, die einen anschaulichen Einblick in das Leben unter der Erde gewähren.

Mit der Maus als Identifikationsfigur, die die Größenverhältnisse des kindlichen Umfeldes in der Tierwelt spiegelt, positioniert sich *Lindbergh* sowohl in der populären Kinderkultur anderer Medienformate – *Micky Mouse*, *Die Sendung mit der Maus*, *Feivel*, *der Mauswanderer* etc. – als auch intertextuell im Rahmen des Genres Tierbilderbuch (zu den Begriffen der Intermedialität im Rahmen der Kinderliteratur vgl. Kümmerling-Meibauer 2007, S. 12). *Frederick* von Leo Lionni (2016 [EA 1967]), die *Grüffelo*-Maus von Axel Scheffler und Julia Donaldson (2016 [EA 1999]), die Mäuse von Kathrin Schärer (z. B. 2016 [EA 2013]) etc. sind nur einige dieser populären Mausfiguren. Auffällig an der *Lindbergh*-Maus ist, dass sie im Gegensatz zu den anderen inter- und intramedialen Vorläufern, die zumeist eher cartoonhaft erscheinende Zeichnungen bieten, als besonders abbildnah eingeschätzt werden kann (McCloud 2001, S. 36 ff.). Diese Variante der Maus könnte eine Erklärung dafür sein, weshalb *Lindbergh* auch in der internationalen Kritik positiv aufgenommen wurde – das Buch ist keiner abstrakten oder kulturbezogenen Gestaltung verhaftet und bietet genügend Spielraum, um vielfältige Wahrnehmungen zu evozieren (vgl. Dammann-Thedens 2013). Die Maus von Kuhlmann lässt darüber hinaus aber auch Bezüge zur allgemeinen Literatur erkennen, wie z.B. zu Art Spiegelmanns Graphic Novel *Maus* oder zur Fabel – die Maus tritt hier ebenfalls als schwaches und schlaues Tier in Erscheinung.

Im Rahmen des Beitrags kann auf die intermedialen Bezüge nicht weiter erschöpfend eingegangen werden, als Facette von Multimodalität sei die (hier begrifflich weit gefasste) Intermedialität des Bilderbuchs (u. a. Weinkauff/Dettmar/Möbius/Tomkowiak 2014, Kümmerling-Meibauer 2007 und 2014) neben den oben skizzierten intermediären Aspekten von *Lindbergh* jedoch exemplarisch zur Diskussion gestellt.

Resümee

Der vorliegende Beitrag hat zu zeigen versucht, wie Materialität und Multimodalität in Kommunikationsformen des Populären ersichtlich werden können. Die Fokussierung auf Medialität und Materialität der Text/Bild-Kombinationen verschafft einen tieferen und methodisch schärfer profilierten Blick auf den Anteil paratextueller und materieller Anteile von Bilderbüchern bei der Diskursivierung und Popularisierung von Wissen, im vorliegenden Fall um Medien-, Geschichts- sowie Technikwissen. Ein zweiter Teil zeigte, wie bisherige Multimodalitäts-Konzepte erweitert werden können, indem sie neben der Beschreibung auch als Appelle an den Leser/die Leserin und als Inszenierungen von Medien analytisch gedacht werden. Beide Herangehensweisen erbrachten bei der Analyse von Torben Kuhlmanns *Lindbergh* zum Teil voneinander abweichende, zum Teil aber auch sich großflächig überschneidende Befunde und können, auf spezifische Text/Bild-Kombinationen flexibel angepasst zur Anwendung kommen, je nachdem, wie sich das Einzelobjekt etwa zu den entsprechenden Konzepten von ‚Medialität‘, ‚Wissen‘ und ‚Multimodalität‘ verhält.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Brecht, Bertolt: „Lindbergh“. In: UHU. Das Monatsmagazin 5 (1928/29), H. 7, S. 10–16
- Kuhlmann, Torben (2014): *Lindbergh. Die abenteuerliche Geschichte einer fliegenden Maus*. Zürich: NordSüd
- Kuhlmann, Torben (2015): *Maulwurfstadt*. Zürich: NordSüd
- Kuhlmann, Torben (2016): *Armstrong: Die abenteuerliche Reise einer Maus zum Mond*. Zürich: NordSüd
- Lionni, Leo (2016): *Frederick*. Weinheim: Beltz & Gelberg
- Schärer, Kathrin (2010): *Johanna im Zug*. Zürich: Atlantis
- Schärer, Kathrin/Schami, Rafik (2016): *Hast du Angst? fragte die Maus. Vierfarbiges Bilderbuch*. Weinheim: Beltz & Gelberg
- Scheffler, Axel/Donaldson, Julia (2016): *Grüffelo*. Weinheim: Beltz & Gelberg
- Spiegelman, Art (2008): *Die vollständige Maus*. Frankfurt: Fischer

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf (2014): *Medienästhetisches Lernen in der Grundschule – Leitfach Deutsch*. In: Ders./Knopf, Julia (Hg.): *Deutsch – Didaktik für die Grundschule*. 2. Aufl. Berlin: Cornelsen, S. 201–211.
- Abraham, Ulf/Sowa, Hubert (2016): *Bild und Text im Unterricht. Grundlagen, Lernszenarien, Praxisbeispiele (= Reihe Praxis Deutsch)*. Seelze: Klett/Kallmeyer
- Barsch, Achim/Gätje, Olaf (Hg.) (2013): *Materialität und Medialität von Schrift und Text. Jahrbuch Medien im Deutschunterricht 2012*. München: kopaed
- Anstey, Michèle (2002): „It’s not all black and white“: Postmodern picture books and new literacies. In: *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 45(6), S. 444–458
- Bader, Barbara (1976): *American Picturebook from Noah’s Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan Publishing Company
- Bucher, Hans-Jürgen (2013): *Multimodalität – ein universelles Merkmal der Medienkommunikation: Zum Verhältnis von Medienangebot und Medienrezeption*. In: Bucher, Hans-Jürgen/Schumacher, Peter (Hg.): *Interaktionale Rezeptionsforschung*. Wiesbaden: Springer, S. 51–82
- Dammann-Thedens, Kathrin (2013): *Ich erzähle was, was du nicht siehst: Figurenperspektiven in textlosen Bildnarrationen*. In: *kj&M* 4 (65), S. 41–47
- Dehn, Mechthild (2008): *Unsichtbare Bilder: Visual literacy als Aufgabe des Deutschunterrichts?* In: Plath, Monika/Mannhaupt, Gerd (Hg.): *Kinder- Lesen – Literatur: Analysen – Modelle – Konzepte*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 1–32
- Dehn, Mechthild/Hoffmann, Thomas/Lüth, Oliver/Peters, Maria (2004): *Zwischen Text und Bild. Schreiben und Gestalten mit neuen Medien*. Freiburg im Breisgau: Fillibach
- Dichtl, Eva-Maria (2017): *Das zeitgenössische Bilderbuch. Didaktische Chance und Herausforderung in der elementarpädagogischen Ausbildung*. Frankfurt am Main: Peter Lang (Studien zur Germanistik und Anglistik, Bd. 24)
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink
- Jantzen, Christoph/Klenz, Stefanie (Hg.) (2013): *Bild und Text – Text und Bild. Bilderbücher im Deutschunterricht*. Stuttgart: Fillibach bei Klett
- Jauß, Hans Robert (1991): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp

- Josting, Petra (2011): Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 391–420.
- Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (2011): Bildlinguistik – Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg.): Bildlinguistik. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag, S. 7–18
- Knopf, Julia/Abraham, Ulf (Hg.) (2014): BilderBücher. Bd. 1: Theorie. Bd. 2: Praxis (Deutschdidaktik für die Primarstufe). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Krämer, Sybille (2011): Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘. In: Schwarte, Ludger (Hg.): Bild-Performanz. München: Wilhelm Fink, S. 63–90
- Krautz, Jochen (2016): Bild, Bildung und Sprache im Kunstunterricht. Theorie und Didaktik des kunstpädagogischen Bildgesprächs. In: Pädagogische Rundschau 70 (6), S. 733–752
- Kress, Gunther/Leeuwen, Theo van (1998): Front Pages. The Critical Analysis of Newspaper Layout. In: Bell, Allan/Garrett, Peter (Hg.): Approaches to Media Discourse. Oxford: Blackwell, S. 186–219
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2007): Überschreitung von Mediengrenzen. Theoretische und historische Aspekte des Kindermedienverbunds. In: Josting, Petra/Maiwald, Klaus (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund: Grundlagen, Beispiele und Ansätze für den Deutschunterricht. München: kopaed. (kjl&m 07.extra), S. 11–21
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014): Bilder intermedial. Visuelle Codes erfassen. In: Pompe, Anja (Hg.): Literarisches Lernen im Anfangsunterricht. Theoretische Reflexionen. Empirische Befunde. Unterrichtspraktische Entwürfe. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 58–72
- Lewis, David (2001): Reading Contemporary Picturebooks: Picturing text. London: Routledge
- Mattenklotz, Gundel (2008): Worte und Bilder – Intermedia in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Härle, Gerhard/Rank, Bernhard (Hg.): ‚Sich bilden ist nichts anders, als frei werden.‘ Sprachliche und literarische Bildung als Herausforderung für den Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 157–180
- McCallum, Robyn (1996): Metafiction and experimental work. In: Hunt, Peter (Hg.): International Companion Encyclopedia of Children's Literature. New York: Routledge, S. 397–409

- McCloud, Scott (2001): Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen
- Mitchell, William J. Thomas (2008): Bildtheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Nikolajeva, Maria/Scott, Carole (2006): How Picturebooks Work. New York: Garland
- Oetken, Mareile (2008): Bilderbücher der 1990er Jahre: Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption. Dissertation, Universität Oldenburg. <http://oops.uni-oldenburg.de/747/1/oetbil08.pdf> [Zugriff: 01.03.2017]
- Planka, Sabine (2016): Interview mit Torben Kuhlmann. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/interviews/1791-interview-mit-torben-kohlmann> [sic!] [Zugriff: 01.03.2017]
- Sabisch, Andrea/Kruse, Iris (Hg.) (2013): Fragwürdiges Bilderbuch. München: kopaed
- Scherer, Gabriela/Volz, Steffen (Hg.) (2016): Im Bildungsfokus: Bilderbuchrezeptionsforschung. Trier: WVT (= KOLA Bd. 15)
- Scherer, Gabriela/Volz, Steffen/Wiprächtiger-Geppert, Maja (Hg.) (2014): Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven. Trier: WVT (= KOLA Bd. 12)
- Schneider, Alexander (2016): Unbestimmtheitsmomente. Rezeptionsdidaktische Notate zur Betrachtung von Edward Hoppers „Nighthawks“. In: Glas, Alexander u. a. (Hg.): Sprechende Bilder – Besprochene Bilder. Bild, Begriff und Sprachhandeln in der deiktisch-imaginativen Verständigungspraxis (= Schriftenreihe IMAGO-Forschungsverbund. Kunstpädagogik. Bd. 3). München: kopaed, S. 349–375
- Staiger, Michael (2014): Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen: Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia/Abraham, Ulf (Hg.): BilderBücher: Theorie. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren (Deutschdidaktik für die Primarstufe; Bd. 1), S. 12–23.
- Staiger, Michael (2016): Das Bilderbuch als multimodales Erzählmedium. Analytische Zugänge am Beispiel von Jon Klassen's Das ist nicht mein Hut. In: Lieber, Gabriele/Uhlig, Bettina (Hg.): Narration. Transdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik (= Schriftenreihe Kontext Kunstpädagogik Band 45). München: kopaed, S. 135–147
- Thiele, Jens (2000): Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie. Analyse. Didaktik. Rezeption. Oldenburg: Isensee
- Thiele, Jens (2005): „Im Bild sein ... zwischen den Zeilen lesen. Zur Interdependenz von Bild und Text in der Kinderliteratur“. In: Oetken,

Mareile (Hg.): Texte lesen – Bilder sehen. Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, S. 11–29

Uhlig, Bettina (2014): „Ich sehe etwas, was du nicht siehst.“ Bildsehen und Bildimagination bei der Betrachtung von Bilderbüchern. In: Scherer, Gabriela/Volz, Steffen/Wiprächtiger-Geppert, Maja (Hg.): Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven. Trier: WVT 2014, S. 9–22

Weinkauff, Gina/Dettmar, Ute/Möbius, Thomas/Tomkowiak, Ingrid (Hg.) (2014): Kinder und Jugendliteratur in Medienkontexten. Adaption – Hybridisierung – Intermedialität – Konvergenz. Frankfurt/M. u. a.: Lang (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 89)

Wieler, Petra (2008): Gespräche von Zweitklässlern zu Bilderbüchern und Computerspielen – Chancen und Schwierigkeiten der Bildwahrnehmung. In: Dies. (Hg.): Medien als Erzählanlass. Freiburg im Breisgau: Fillibach, S. 125–143

Wolf, Werner (2002): „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT, S. 23–104

Internet-Bildquellen

Erstdruck des Radiohörspiels *Lindbergh* von Bertolt Brecht und Kurt Weill im Ullstein-Magazin *UHU* (April 1929), <http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73537/14/1/> [28.03.2017]. Copyright des Scans: Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Dresden

Einweihung der Freiheitsstatue im Hafen von New York City, 1886, also 16 Jahre vor der Geburt Charles Lindberghs, <https://www.loc.gov/item/97502746/> [28.03.2017]. Copyright: Library of Congress, Washington, DC

Lena Hoffmann

„Dann googelst du einfach“ Mehrfachadressierung, Intermedialität und Popularität von Wolfgang Herrndorfs *Tschick*¹

Abstract: Wolfgang Herrndorf's novel *Tschick* has been a bestseller since its first publication in 2010. The article explains its popularity by analysing structures of multi-addressing in this crossover-text, which aims for an adult as well as an adolescent audience. Furthermore, *Tschick* shows interactive strategies mirroring habits of reception in this digital age.

Es war, als ob der Lada von alleine durch die Felder fuhr, es war ein ganz anderes Fahren, eine andere Welt. Alles war größer, die Farben satter, die Geräusche Dolby-Surround, und es hätte mich, ehrlich gesagt, nicht gewundert, wenn auf einmal Tony Soprano, ein Dinosaurier oder ein Raumschiff vor uns aufgetaucht wäre. (Herrndorf 2012, S. 104)

Mit diesen Worten beginnt zwar nicht der Roman, wohl aber die Reise der beiden jugendlichen Protagonisten in Wolfgang Herrndorfs 2010 erstpubliziertem Roman *Tschick*, der Herrndorf quasi über Nacht erfolgreich machte. Der etliche Jahre zuvor erschienene Roman *In Plüschgewittern* (2002) hatte noch kaum öffentliche Aufmerksamkeit erhalten. *Tschick* berichtet von der Freundschaft zweier jugendlicher Jungs: Maik und Tschick. Von Familie und Mitschüler_innen weitestgehend missachtet, haben die beiden genug und wollen Urlaub machen „wie normale Leute“ (ebd., S. 95). In einem gestohlenen Lada machen sie sich auf die Reise, und zwar durch Brandenburg, erklärtes Ziel ist die Wala-chei. Sie treffen auf verschiedene (Helfer-)Figuren, schließen neue Freundschaften. Nach einem Verkehrsunfall kommt der Roadtrip zu seinem Ende, er hat die Weltsicht der beiden Protagonisten aber positiv verändert.

Herrndorfs Text erzählt von der Befreiung aus der Isolation und von der Lösung von Herkunftsfamilien, in denen Verwahrlosung und Gewalt erlebt werden.

¹ Die Überlegungen dieses Aufsatzes sind im Kontext meiner Dissertation zur Mehrfachadressierung von Crossover-Literatur entstanden, vgl. Hoffmann 2018.