

Literarische Ausgestaltung historischer Dokumente

Die Funktion der Erzählebenen in der Comic-Adaption

Das Tagebuch der Anne Frank von Ari Folman und David Polonsky

Lisa Ingermann

Anne Frank und ihr Tagebuch sind weltbekannt. Die Tagebuchaufzeichnungen, die das deutsch-niederländische Mädchen während des Untertauchens im Hinterhaus der Prinsengracht 263 anfertigte, sind nicht nur ein Zeugnis der erschütternden Realität jüdischen Lebens während des Nationalsozialismus, sie zeigen auch, dass Anne Frank sich wie andere Mädchen um ganz alltägliche Dinge Gedanken machte und darüber hinaus mit erstaunlich viel Humor, Lebensklugheit und schriftstellerischem Talent ausgestattet war. Seit 2017 existiert eine Comic-Adaption des Tagebuchs unter dem Titel *Das Tagebuch der Anne Frank. Graphic Diary*¹ von Ari Folman und David Polonsky, die eine Ergänzung zur verbindlichen Lesebuchausgabe und der Gesamtausgabe darstellt.² Da die Aufzeichnungen von Anne Frank in unterschiedlichen Fassungen vorliegen, soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass sich in diesem Beitrag ausschließlich auf die Ausgabe D³ des Tagebuchs bezogen wird, wenn die Vorlage für Vergleiche mit der Comic-Adaption herangezogen wird.⁴ Grund dafür ist, dass die Autoren in der Titelseite angeben, ebendiese Ausgabe adaptiert zu haben. Es handelt sich demnach nicht

1 Vgl. Ari Folman und David Polonsky, 2017, *Das Tagebuch der Anne Frank. Graphic Diary*, übers. v. Mirjam Pressler, Ulrike Wasel und Klaus Timmermann. Frankfurt a.M.: Fischer. Im Folgenden durch *Das Tagebuch der Anne Frank* abgekürzt und zitiert unter Angabe der Sigle T und der Seitenzahlen in Klammern. Vgl. auch die Ausführungen zu Miriam Presslers Adaption von Anne Frank in diesem Band.

2 Vgl. <https://www.annefrank.ch/de/tagebuch/adaptionen> (03.02.2021).

3 Vgl. Anne Frank Fonds/Basel (Hg.), 2013, *Anne Frank. Gesamtausgabe. Tagebücher. Geschichten und Ereignisse aus dem Hinterhaus. Erzählungen. Briefe. Fotos und Dokumente*. Frankfurt a.M.: Fischer. Im Folgenden zitiert unter der Angabe der Sigle TD und der Seitenzahl in Klammern.

4 Als Fassung A wird Annes ursprüngliches Tagebuch bezeichnet. Fassung B ist die durch Anne Frank selbst überarbeitete Fassung, da sie eine Veröffentlichung ihres Tagebuchs nach Kriegsende beabsichtigte. Ausgabe C ist eine Bearbeitung aus den Versionen A und B und unvollständig, da u.a. einige Passagen auf Wunsch von Otto Frank gestrichen wurden. Version D ist die von Mirjam Pressler 1991 im Auftrag des Anne Frank Fonds Basel erstellte, weltweit verbindliche Lesebuchausgabe

um die Transformation des ursprünglichen Tagebuchs, sondern um die eines bereits mehrfach bearbeiteten Geschichtsdokuments. Die Adaption lässt sich oberflächlich als eine Übersetzung der Vorlage in einem Bild-Text-Verbund beschreiben, ohne dass das Davor oder Danach des Tagebuchs zum Teil des Comics gemacht wird. Bei der genauen Betrachtung wird die Besonderheit, die die Adaption ausmacht und deshalb untersucht werden soll, offenbar: Sie ist in der Gestaltung des Comics verankert. *Das Tagebuch der Anne Frank* ist keine oberflächliche Umformung, die den schriftsprachlichen Text in eine andere Gattung⁵ überführt. Das israelische Autoren-Duo Ari Folman und David Polonsky fügt dem Text Handlungen, Kommentare und Verweise hinzu und transportiert den Humor Anne Franks mit comicsspezifischen Erzählmitteln. Das Tagebuch erfährt auf diese Weise eine erhebliche Veränderung auf narrativer Stufe. Die beiden Ebenen des Comics, die dabei eine Rolle spielen, sollen hier zunächst einmal zur Verdeutlichung getrennt werden, obwohl sie stets im Wechselspiel miteinander agieren. Die Textteile, die sich außerhalb der Panels befinden und die, die den übergeordneten Blocktext bilden, sind eine erzählerische Ebene: sie stellen den Tagebuchtext dar.⁶ Die Bildebene inklusive der Sprechblasen bildet die zweite Ebene, sie gestaltet aus, interpretiert, imaginiert und kommentiert. Da das Tagebuch auf Textebene einer Bearbeitung unterzogen wurde, ist dieses nicht nach den Regeln einer Autobiografie zu lesen. Es handelt sich in der Adaption nicht um faktuales Erzählen, auch wenn die dargestellten Ereignisse auf Fakten beruhen; die Bild- und Sprechblasenebene untermauern die Einordnung als Fiktion.⁷ Die diffuse Grenze zwischen Faktizität, der historischen Person Anne Frank, und Fiktionalität, der Erzählung ihres Tagebuchs im Comic, wird durch die Adaption zu einem Thema, das zum literarischen Gespräch anregen kann. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, historisches Erzählen in Gestalt grafischer Literatur für die bewusste Wahrnehmung von Fiktionalität⁸ fruchtbar zu machen. Die Aspekte auf beiden Ebe-

und enthält auch die vormals gestrichenen Passagen. Vgl. hierzu: Anne Frank Fonds/Basel, Anne Frank [Anm. 3], S. 11f.

- 5 In der Forschung besteht Uneinigkeit darüber, ob es sich beim Comic um ein Medium oder eine Gattung handelt. Scott McCloud begreift den Comic als Medium und begründet diese Annahme mit dem Verweis auf die Funktion der Erzähltechnik des Comics als Bote, in dem verschiedene Genres, Stile usw. vereint werden können, siehe dazu Scott McCloud, 2001, *Comics richtig lesen*. Die unsichtbare Kunst, veränd. Neuaufl., übers. v. Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen, S. 14. Klaus Schikowski benutzt die Begriffe Medium und Gattung synonym für den Comic, siehe dazu Klaus Schikowski, 2014, *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*. Stuttgart: Reclam, S. 12; S. 21. Jakob Dittmar verwendet den Begriff der Gattung für Comics, siehe dazu Jakob F. Dittmar, 2017, *Comic-Analyse*, 2. überarb. Aufl. Köln: Halem, S. 9. In diesem Beitrag wird der Comic als Gattung verstanden, da es wesentliche Übereinstimmungsmerkmale in der Gestaltung gibt, die genre- und stilübergreifend auf den Comic zutreffen: die Anordnung von bildlichen oder anderen Zeichen zu räumlichen Sequenzen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung erzeugen. Diese Merkmale sind jedoch nicht an einen Träger gebunden, so können Comics z.B. in Büchern, aber auch online erscheinen.
- 6 Zur besseren Verständlichkeit wird in diesem Beitrag für Blocktexte und Texte außerhalb der Panels der Begriff Textebene verwendet, zur Erzähltechnik des Comics siehe auch: McCloud, *Comics richtig lesen* [Anm. 5].
- 7 Zum zugrunde gelegten Fiktionalitätsbegriff siehe Matías Martínez und Michael Scheffel, 2019, *Einführung in die Erzähltheorie*, 11. überarb. u. aktual. Aufl. München: C.H. Beck, S. 11-28.
- 8 Siehe hierzu Kaspar H. Spinner, 2006, *Literarisches Lernen*, in: *Praxis Deutsch* 200, S. 6-16, S. 10f.

nen, deren Thematisierung für diese bewusste Wahrnehmung erforderlich ist, sollen deshalb aufgeschlüsselt werden. Zunächst erfolgt eine Einordnung des Comics als fiktionale historische Erzählung. Daran anschließend werden beide Erzählebenen darauf untersucht, inwiefern u.a. durch comicspezifische Erzähltechniken Fiktionalisierungen sichtbar werden. Die Wechselbeziehung zwischen beiden Ebenen findet dabei besondere Berücksichtigung. Die abschließende didaktische Reflexion soll zusammenfassend Wege aufzeigen, wie die Lektüre im Literaturunterricht behandelt werden könnte.

1 Das Tagebuch der Anne Frank als historische Erzählung

Eine gattungspoetologische Einordnung von Folmans und Polonskys Comic ist nicht ganz unproblematisch. Zunächst handelt es sich um die Transformation einer Erzählung von einem Zeichensystem in ein anderes. Bei der Transformation liegt der Fokus nicht auf möglichst ausgeprägter Werktreue zum Prätext, sie stellt vielmehr eine Interpretation des Prätexts dar.⁹ Innerhalb der Gattung Comic handelt es sich weiterhin um einen Geschichtcomic. Diese Bezeichnung umfasst alle Erzeugnisse, deren Handlung oder wesentliche Anteile davon in der Vergangenheit angesiedelt sind.¹⁰ Diese breit gefasste Einordnung bedarf einer weiteren Eingrenzung, die jedoch nicht passgenau erfolgen kann. René Moujaned differenziert in seiner Dissertation zum Einsatz von Geschichtcomics im Geschichtsunterricht u.a. zwischen Geschichts-Sachcomics, Geschichts-Romancomics und Geschichts-Fantasiecomics und baut seine Kategorisierung auf dem jeweiligen Fiktionsgehalt sowie auf den Intentionen der Künstlerinnen und Künstler auf.¹¹ Für Geschichts-Sachcomics hält er beispielsweise fest, dass sie Geschichte glaubwürdig historisch erzählen und mit dieser Intention entwickelt werden; der ausschließliche Anspruch liege in der Informationsvermittlung. Fiktionale Eingriffe seien der narrativen Struktur des Comics geschuldet und müssten obligat notwendig sein.¹² Umso verwunderlicher erscheint es, dass Moujaned in der erstellten ›Geschichtcomicografie‹ autobiografische Werke wie Miriam Katins *We Are on Our Own* und Art Spiegelmans *Maus* sowie *Breakdowns* den Geschichts-Sachcomics zuordnet, obwohl diese Werke Fiktionalisierungen aufweisen, die keinesfalls als obligat bezeichnet werden können. Weiterhin kann nicht belegt werden, dass Katin und Spiegelman mit ihren Werken vor allem historische Informationen vermitteln wollen, ihre Werke scheinen eher Ausdruck einer Identitätssuche zu sein. Geschichts-Romancomics zeichnen sich nach Moujaned hingegen dadurch aus, dass sie unterhalten und zugleich glaubwürdig historisch erzählen wollen. Sie verbinden Fakt und Fiktion, ohne eine kontrafaktische Darstellung zu erzeugen. Sie dürfen also auch fiktive Figuren enthalten, sofern diese sich mit dem historischen Hintergrund verbinden lassen.¹³ Der Versuch,

9 Siehe zum Transformationsbegriff Juliane Blank, 2014, Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell, Univ. Diss. Berlin: Ch. A. Bachmann, S. 29.

10 Vgl. René Moujaned, 2009, Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtcomics im Geschichtsunterricht, Univ. Diss., Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 46

11 Vgl. ebd., S. 116f.

12 Vgl. ebd., S. 118f.

13 Vgl. ebd.

die oben genannten autobiografischen Texte von Katin und Spiegelman anhand dieser beiden Folien zuzuordnen, ist kaum möglich, auch eine Einordnung der vorliegenden Comic-Adaption erscheint nach diesem Kategoriensystem nicht sinnvoll. Sie kann mit Bezug auf die fünf Merkmale historischen Erzählens nach Hans-Jürgen Pandel – Retrospektivität, Temporalität, Selektivität, Konstruktivität und Partialität – als historische Erzählung gedeutet werden, allerdings beziehen sich Pandels Ausführungen mehr auf den Versuch historienvermittelnden Erzählens als auf fikionalisierte Historie.¹⁴ Das Merkmal der Retrospektivität zeigt sich daran, dass die historische Erzählung einen Anfang und ein Ende setzt, das den Zeitgenossen in der Erzählung – in diesem Fall Anne Frank – zur Zeit ihrer Aufzeichnungen noch nicht bewusst sein konnte. Folman und Polonsky wählen aus der Ex-post-Perspektive Anfang und Ende des Tagebuchs als entscheidende Markierungen aus, da das Ende des Tagebuchs auch den bevorstehenden Tod Anne Franks markiert. Mit Temporalität meint Pandel die zeitdurchschreitende Darstellung von historischen Erzählungen. Datierungen dienen dabei u.a. der Herstellung zeitlicher Beziehungen zwischen Ereignissen, die in der erzählten Zeit noch unbekannt sind.¹⁵ Durch die Übernahme des jeweiligen Datums der Tagebucheinträge im Comic ist ein Abgleich mit historischen Fakten möglich: Während Anne am 6. Juni 1944 voller Zuversicht schreibt, dass sie eventuell im Oktober wieder in die Schule gehen kann, weiß der/die Rezipierende erstens, dass die Niederlande erst am 5. Mai 1945 befreit wurden und zweitens, dass Anne Frank diese Befreiung nicht erlebt hat. Unter dem Merkmal Selektivität verortet Pandel die Hervorhebung einzelner Aspekte wie Personen, Ereignisse oder Quellen bei gleichzeitigem Aussparen anderer Elemente. Diese Akzentuierung führt dazu, dass aus einer naturalen eine narrative Chronologie wird. Geschichte erfährt niemals eine Darstellung in ihrer vollständigen Komplexität, weshalb durch Selektivität auch automatisch Fiktionen erschaffen werden.¹⁶ Monika Rox-Helmer überträgt die Beschränkung der Beschreibung Pandels auf Historikerinnen und Historiker auf die Autorinnen und Autoren von fiktionalen historischen Erzählungen, die diese Auswahl ebenfalls vornehmen und neben realen Personen und Ereignissen auch fiktive Elemente ergänzen können.¹⁷ Das Merkmal der Selektion trifft auf den untersuchten Comic zu, da die Autoren eine Hervorhebung von Anne Frank und deren Tagebuch vornehmen. Konstruktivität ist gegeben, wenn historische Ereignisse nach einem bestimmten Erzählplan verknüpft werden.¹⁸ Während Historiker und Historikerinnen jedoch i.d.R. vom Einzelfall abstrahieren und Kollektive bilden, verwenden Autoren und Autorinnen historischer Erzählungen dazu, so Rox-Helmer, eine exemplarische Geschichte als Exempel für das Allgemeine.¹⁹ Weiterhin hält Pandel die besondere Bedeutung der Konstruktion von Zeitparametern durch Historikerinnen und Historiker

14 Vgl. Hans-Jürgen Pandel, 2015, *Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a.M.: Wochenschau, S. 75-93.

15 Vgl. ebd., S. 78-82.

16 Vgl. ebd., S. 82-85.

17 Vgl. Monika Rox-Helmer, 2019, *Der historische Jugendroman als geschichtskulturelle Gattung. Fiktionalisierung von Geschichte und ihr didaktisches Potential*. Frankfurt a.M.: Wochenschau, S. 54.

18 Vgl. Pandel, *Historisches Erzählen* [Anm. 14], S. 85f.

19 Vgl. Rox-Helmer, *Der historische Jugendroman als geschichtskulturelle Gattung* [Anm. 17], S. 54.

fest, die die Quellenschreiberin oder der Quellenschreiber nicht bemerken kann.²⁰ Rox-Helmer überträgt auf den historischen Roman, dass auch hier textintern keine rückblickenden Angaben gesetzt werden können und die Autorinnen und Autoren fiktionaler historischer Erzählungen ebenfalls aus einer Gegenwartsperspektive schreiben und die Zeitparameter für die Fiktionalisierung mitdenken, Erzählgegenstände auswählen und diese deuten.²¹ Für *Das Tagebuch der Anne Frank* trifft das Merkmal der Konstruktivität zu, da die Auswahl von Anne Franks Schicksal für den Comic stellvertretend für das vieler Juden und Jüdinnen Europas steht. Der Zeitraum wird durch den Zeitraum, in dem das Tagebuch geführt wurde, festgelegt, gleichwohl Informationen zum Davor und Danach existieren. Partialität meint die zwingende Voraussetzung von Anschlussfähigkeit. Historisches Erzählen ist dadurch gekennzeichnet, dass sich die erzählte Geschichte wie ein Puzzleteil in ein großes Ganzes einfügen lässt, also immer eine Vor- und eine Nachgeschichte hat.²² Auch fiktionales historisches Erzählen muss an die historischen Ereignisse, die es thematisiert, anschlussfähig sein, da es sonst nicht als historische Fiktion lesbar ist.²³ Die Partialität von *Das Tagebuch der Anne Frank* lässt sich unstrittig belegen, da sich die Comic-Adaption auf die historische Persönlichkeit Anne Frank bezieht und sich die Darstellungen im Text in den zeitgeschichtlichen Kontext einfügen lassen. Aufgrund der zutreffenden Merkmale kann der Comic demnach dem historischen Erzählen zugeordnet werden. Es muss jedoch bemerkt werden, dass bei allem Zutreffen der Merkmale natürlich ein Unterschied zwischen fiktionalem historischem Erzählen und Geschichtsschreibung besteht. Während die Geschichtsschreibung Forschungsfortschritt zu dokumentieren sucht und ihre Texte dem Wahrheitsanspruch unterliegen, besteht für die historische Dichtung nicht dieser Zwang. Es geht ihr nicht um eine Rekonstruktion der Geschichte, sondern um die Konstruktion einer Imagination.

2 Das Tagebuch als Blocktext

Bei den Tagebucheinträgen in der Comic-Adaption handelt es sich nicht durchgängig um einen wort- und umfanggetreuen Abdruck des Textes aus der Tagebuchversion D. Autor Folman schreibt im Nachwort, dass er den Text aus der Version D in der Adaption z.T. verdichtet habe, ohne das Werk zu verfälschen. (T: o.S.) Die adaptierten Tagebucheinträge selbst erscheinen, wenn sie in Panels eingebettet werden, stets als Blocktexte, bei der Übernahme längerer Textteile wird auf die Panelstruktur mehrheitlich verzichtet, hier steht der Text dann i.d.R. für sich allein. (T: 91; 104) Durch Datierungen am Seitenkopf wird indes transparent, auf welche Tagebucheinträge sich die jeweiligen Seiten der Comic-Adaption beziehen. Teilweise werden Einträge mehrerer Tage

20 Vgl. Pandel, Historisches Erzählen [Anm. 14], S. 87.

21 Vgl. Rox-Helmer, Der historische Jugendroman als geschichtskulturelle Gattung [Anm. 17], S. 55.

22 Vgl. Pandel, Historisches Erzählen [Anm. 14], S. 89f.

23 Vgl. Rox-Helmer, Der historische Jugendroman als geschichtskulturelle Gattung [Anm. 17], S. 55.

durch Paraphrasierungen zusammengefasst (T: 4; 64) oder ausgelassen²⁴. Der Frage, ob die Fiktionalisierungen so weit gehen, dass die Kernpunkte des Tagebuchs gravierend verfälscht werden, kann durch einen Vergleich der Texte nachgegangen werden. Im Graphic Diary steht beispielsweise für die Einträge vom 12. Juni bis 20. Juni 1942 im Blocktext: »Hanneli und Jacqueline gelten als meine besten Freundinnen. Aber eine wirkliche Freundin habe ich noch nie gehabt.« (T: 5) In Anne Franks Eintrag vom 15. Juni 1942 in Ausgabe D steht stattdessen: »Jacqueline van Maarsen gilt als meine beste Freundin. Aber eine wirkliche Freundin habe ich noch nie gehabt.« (TD: 16) Was auf den ersten Blick wie eine Veränderung des ursprünglichen Texts wirkt, offenbart sich bei der vergleichenden Lektüre als Verdichtung. Die einbezogenen Einträge vom 12. Juni bis 20. Juni 1942 enthalten letztendlich mehr als diese eine Aussage: Anne berichtet dort auch: »Hanneli und Sanne waren früher meine besten Freundinnen [...]« (TD: 16) und »Hanneli Goslar [...] hat eine offene Meinung, und vor allem in der letzten Zeit schätze ich sie sehr.« (TD: 17) Die für Anne offenkundig wichtige Freundin Hanneli wird auf diese Weise – durch das Inkludieren bei der Nennung der besten Freundin – herausgestellt. Anders als Sanne, die es nicht in die Aufzählung geschafft hat. Als Grund dafür kann der Umstand genannt werden, dass Hanneli im Verlauf des Comics noch eine Rolle spielt, während Sanne keine Erwähnung mehr findet. (TD: 88 und T: 125f.) Die Verdichtung des Tagebuchs lässt sich anhand dieser Stelle gut verdeutlichen. Diverse andere Tagebucheinträge, darunter auch Annes letzter Eintrag, werden hingegen vollständig oder geringfügig gekürzt in einzelnen Panels oder außerhalb der Panelgrenzen abgedruckt. In diesen Fällen nimmt sich die Bildebene zurück und lässt den Text weitgehend unkommentiert.²⁵ Es handelt sich bei diesen Einträgen um solche, in denen Anne z.B. tiefgehende Gedanken über das Verhältnis zu ihrer Mutter oder ihre psychische Situation schildert. Folman schreibt im Nachwort, dass Textseiten unverändert übernommen wurden, da sie Zeugnis von Annes beeindruckendem schriftstellerischen Talent und ihrer Selbstreflexion und Lebensklugheit seien und deshalb für sich stehen sollen. (T: o.S.) Die Adaption eines autobiografischen angelegten Textes bringt mit sich, dass neben die Stimme des Autobiografen auch noch die des Adaptierenden tritt. Die erzählerische Darstellung erfolgt in *Das Tagebuch der Anne Frank* hinsichtlich des Modus aus unterschiedlicher Perspektive. Im Vordergrund der Blocktexte steht »[...] die Perspektive eines Erzählers, der aus einem zeitlichen Abstand heraus erzählt, ordnet und bewertet [...]«²⁶, denn die Erzählerin Anne resümiert im Tagebuch Tag und Ereignisse. Auf Bildebene mag zunächst entweder der Eindruck entstehen, dass durch das Fehlen von Kommentaren und Reflexionen keine weitere narrative Instanz existiert und man es deshalb mit dem dramatischen Modus zu tun habe. Andererseits könnte man annehmen, dass die Blocktexte von Worten und Ereignissen berichten, die auf Bild- und Sprechblasenebene dargestellt werden. Dies ist jedoch nicht der Fall, denn in *Das*

24 Die ausgelassenen Einträge sind zahlreich, weshalb hier nur exemplarisch einige genannt werden, z.B. die Einträge vom 20. Oktober 1942, 2. November 1942 und 5. November 1942, vgl. Anne Frank Fonds Basel, Anne Frank. [Anm. 3], S. 56f.; 58f.; 59.

25 Der vollständig abgedruckte Eintrag vom 2. Januar 1944 wird z.B. nur von der Abbildung eines Füllfederhalters begleitet. (T: 91)

26 Martínez und Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie [Anm. 7], S. 53.

Tagebuch der Anne Frank treten zwei Erzählinstanzen auf: Die Erzählerin des modifizierten Tagebuchs – Anne – und die Instanz, die die Inhalte mit Imaginationen füllt, kommentiert und interpretiert. Genauso wie sich feststellen lässt, dass sich die Distanz zum Geschehenen je nach Ebene ändert, verhält es sich auch mit der Sicht, aus der das Erzählte vermittelt wird. Letztlich lassen sich in *Das Tagebuch der Anne Frank* alle drei Formen der Fokalisierung nach Genette ausmachen, was die Komplexität des Comics verdeutlicht, jedoch innerhalb eines Textes eher Regel als Ausnahme ist.²⁷ Auf der Bild- und Textblasenebene tritt teilweise eine Nullfokalisierung auf, beispielsweise wenn die Bildebene eines der »[...] schlimmere[n] Verstecke [...]« (T: 18) darstellt. Die interne Fokalisierung ist auf Blocktextebene dominant, die externe Fokalisierung auf beiden Ebenen. Auf Blocktextebene erscheint die jugendliche Ich-Erzählerin des Tagebuchs, auf Bild- und Sprechblasenebene sind es die Erzähler der Ich-Erzählerin. Für die Textebene, die das historische Dokument übernimmt, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass es sich um eine paraphrasierte, gekürzte und abgeänderte Version des Tagebuchs D handelt. Bei einer Auseinandersetzung mit dieser Version sollte der Blick darauf geworfen werden, welche Modifikationen der Text tatsächlich erlebt hat und wie diese gedeutet werden können. In Comic-Adaptionen literarischer Werke ist dieses Vorgehen konventionell, da die Erzähltechnik der Gattung Comic auf dem Wechselspiel von Wort und Bild sowie auf der gedanklichen Füllung des Leerraums zwischen Panels beruht und deshalb der schriftsprachliche Ausgangstext auf wesentliche Aspekte eingekürzt wird.²⁸

3 Bild- und Sprechblasenebene als Raum der literarischen Ausgestaltung

Die zweite maßgebliche Erzählebene ist die Bild- und Sprechblasenebene. Sie ist die Ebene, auf der der Blocktext umgedeutet, seine Wirkung verstärkt, dem Text Handlungen hinzugefügt oder diese verändert und durch Verweise kommentiert werden. Diese Effekte werden durch das Zusammenspiel mit der Textebene erzeugt. Im Folgenden werden diese Effekte beispielhaft verdeutlicht, wodurch auch die Funktionen der Bild- und Sprechblasenebene entschlüsselt werden.²⁹ Zweifellos spielt bei der literarischen Ausgestaltung auch die allgemeine Darstellung des Comics eine Rolle, auf Zeichenstil und Kolorierung soll deshalb ebenfalls kurz eingegangen werden.

27 Vgl. ebd., S. 71.

28 Im ersten Teil der Comic-Adaption von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* wird der Madeleine-Effekt, dem Proust mehrere Seiten widmet, auf drei Seiten abgehandelt. Vgl. Marcel Proust, 1979, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 63-67 und Marcel Proust, 2010, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Combray, adapt. u. gez. v. Stéphane Heuet, übers. v. Kai Wilksen. München: Knesebeck, S. 15-17.

29 Aus Platzgründen werden jeweils nur wenige ausgewählte Beispiele genannt, wenngleich *Das Tagebuch der Anne Frank* eine große Vielzahl an Beispielen bietet.

3.1 Umdeutungen

Als Umdeutungen können Umsetzungen auf Bild- und Sprechblasenebene verstanden werden, die den Tagebuchtext aufnehmen und diesen insofern umdeuten, als sie etwas anderes darstellen, als der Text aussagt, sodass das Text-Bildverhältnis also als kontrapunktisch bezeichnet werden kann.³⁰ Ein Beispiel dafür ist beim Eintrag vom 26. Juli 1943 zu finden. Im Blocktext steht, dass Anne und Margot ins Büro gehen, um etwas zu arbeiten, auf Bildebene werden beide Mädchen schlafend am Arbeitsplatz gezeigt. (T: 72) Ein weiteres Beispiel für eine solche Umdeutung, die auf Bild- und Sprechblasenebene deutlich wird, ist im Eintrag vom 29. Juli 1943 zu finden. Im Blocktext schreibt Anne: »Madame und Dussel waren gestern mit dem Abwasch beschäftigt, und ich gab mir alle Mühe, keinen Streit vom Zaun zu brechen.« (T: 74) Die bildliche Darstellung in den darunter stehenden Panels spricht jedoch eine andere Sprache: Anne wird mit verschränkten Armen und leicht süffisantem Lächeln abgebildet, ihre angebliche Mühe, keinen Streit vom Zaun zu brechen, wirkt auf Dialogebene gegenteilig: »Sie haben mir doch neulich ein Buch geliehen, Herr Dussel« (T: 74), beginnt sie und fährt fort: »Was für ein unglaublich dummes Buch!« (T: 74) Beide Beispiele dienen der Verdeutlichung, dass Anne in ihren Einträgen häufig Ironie verwendet, die hier durch ein kontrapunktisches Text-Bild-Verhältnis in die narrative Struktur des Comics übertragen wird. Außerdem wird dadurch auch die literarische Gestaltung des Tagebuchs verdeutlicht. Es ist als zur Veröffentlichung bestimmtes Tagebuch von einem dokumentarischen Bericht zu differenzieren.³¹

3.2 Verstärkung

Der Blocktext wird auf Bild- und Sprechblasenebene zum Teil verstärkt, der Inhalt also angereichert. Beim Eintrag vom 30. Dezember 1943 wird inhaltlich thematisiert, wie Lebensmittel unter den Versteckten im Hinterhaus konsequent aufgeteilt werden. Anne äußert den Wunsch, dass es schön wäre, wenn auch die Familien wieder geteilt wären. Auf der Bildebene wird dies verstärkt, indem in zwei übereinanderliegenden Panels, die auch die räumliche Verortung im Hinterhaus wiederaufnehmen, (T: 31) jeweils die Familie van Daan und die Familie Frank dargestellt wird. (T: 90) Zwischen beiden Panels ist eine Schnittlinie mit angesetzter Schere abgebildet, mit der auf der materiellen Ebene des Comics beide Familien einfach zerschnitten – also getrennt – werden könnten, in der erlebten Wirklichkeit beschreibt Anne dies als Wunschdenken. (T: 90) Der Wunsch nach Trennung wird durch die Schnittlinie intensiviert und die Intensität des

30 Siehe zur Typologie Michael Staiger, 2014, Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse, in: Bilderbücher. Theorie, hg. von Ulf Abraham und Julia Knopf, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 12-23, S. 19f.

31 Vergleicht man diesen Aspekt mit der Darstellung in einer anderen Textgattung, beispielsweise in der Comic-Biografie Das Leben von Anne Frank, so kann festgestellt werden, dass sich dort Text und Bildebene im Verhältnis höchstens als komplementär oder anreichernd beschreiben lässt, zu großen Teilen ist es aber symmetrisch und eine Ausdeutung und Interpretation im Umfang von Das Tagebuch der Anne Frank findet nicht statt. Vgl. Sid Jacobson und Ernie Colón, 2010, Das Leben von Anne Frank. Eine grafische Biografie, übers. v. Kai Wilksen. Hamburg: Carlsen.

Wunsches verdeutlicht. Die Bildebene verdeutlicht an dieser Stelle außerdem verstärkend die Differenzen zwischen den Familien: Während Herr van Daan rauchend am Küchentisch sitzt, hockt Frau van Daan auf dem im Comic zu ihrem Attribut gewordenen Nachtopf (T: 26; 27; 44), der zurückgezogene Peter van Daan schaut durch die Türe in das vom Zigarettenqualm durchzogene Zimmer. Margot und Otto Frank sitzen im Panel darunter zwar auch am Tisch, sind jedoch in Bücher vertieft, während die Mutter Edith Frank Handarbeiten erledigt. Anne sitzt abgetrennt von der Familie³² in ihrer kleinen Kammer am Tisch und schreibt. Während die van Daans als Familie ohne sinnvolle Beschäftigung dargestellt werden, erscheint die Familie Frank als gebildet und fleißig.

3.3 Hinzudichtung und Veränderung

Eine Hinzudichtung auf Bild- und Sprechblasenebene findet fast durchweg statt, denn sämtliche abgebildete Dialoge sind frei erfunden, außerdem folgt die Darstellung, mit Ausnahme der des Hinterhauses, keiner Beschreibung oder Thematisierung von Ereignissen. Annes Ausführungen über die Situation der deutschen Juden nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten werden beispielsweise auf Bildebene durch einen Tierarztbesuch von Mutter Edith, Schwester Margot und der kleinen Anne bebildert und dialogisiert (vgl. Abb. 1).

Die Beleidigungen und Ausgrenzungen von Juden sowie die Begeisterung vieler Deutsche für die Nationalsozialisten werden durch einen fiktiven Tierarztbesuch in die allgemeinen Informationen im Blocktext eingebettet. An dieser Stelle wird außerdem eine Information in den Blocktext eingefügt, die ebenfalls eine Hinzudichtung (im Sinne einer Ergänzung) und keine Verdichtung darstellt: »Als die Nazis an die Macht kamen, hatten sie das Ziel, die Juden aus der deutschen Gesellschaft zu entfernen. Obwohl Juden weniger als 1 % der Bevölkerung ausmachten, glaubten die Nazis, wir wären die Wurzel allen Übels.« (T: 9) Es kann angenommen werden, dass diese Hinzudichtung eine Ergänzung ist, die unter das Merkmal der Retrospektivität fällt, da es sich um Wissen handeln könnte, welches Anne zur Zeit ihres Tagebucheintrags noch nicht hatte. Das Text-Bild-Verhältnis ist an dieser Stelle komplementär, beide Ebenen ergänzen sich.

Eine Veränderung des Inhalts auf Bild- und Sprechblasenebene findet z.B. statt, wenn Anne im Blocktext aufzählt, was Juden verboten ist. (T: 12f.) Auf Bild- und Sprechblasenebene wird diese Aufzählung in eine Handlung eingebettet, die sich vom Quelltext in einem Punkt unterscheidet. Die Darstellungen, wie Anne und Margot nach und nach die Verbote erleben, die den Juden auferlegt werden, können noch als Hinzudichtung gewertet werden. Als am Abend beide Mädchen im Bett liegen, entgegnet Margot auf Annes Aussage, dass sie nochmal zur Toilette müsse: »Ich auch, aber bei den vielen Verboten weiß ich nicht, ob wir das dürfen...« (T: 13) In der Tagebuchversion D wird diese Aussage – in leicht anderer Form – Annes Freundin Jacqueline zugesprochen. (TD: 29)

32 Die räumliche Abtrennung Annes stellt außerdem eine Verbildlichung und Verstärkung der von Anne beschriebenen Gefühle, nicht zur Familie zu gehören, dar (T: 87).

Diese Veränderung lässt sich durch das Merkmal der Selektivität erklären, die vorgenommen wurde, um die Fokussierung auf die Familie Frank beizubehalten. Im Unterschied zu Veränderungen am Tagebuch selbst findet hier die Veränderung ausschließlich auf der Bild- und Dialogebene statt: Während die Informationen im Blocktext eher allgemein sind und dem Inhalt der Tagebuchversion D entsprechen, werden sie auf der Bildebene in konkrete Handlungen überführt, die sich jedoch nicht im Tagebuch wiederfinden und schließlich auch abschließend verändert werden.

Abbildung 1: Folman und Polonsky, *Das Tagebuch der Anne Frank* [Anm. 1], S. 9.



3.4 Verweise

Die Bild- und Sprechblasenebene erfüllt weiterhin die Funktion, Zitate und Paraphrasen des Tagebuchs durch historische und intermediale Verweise zu ergänzen und dadurch zu kommentieren. Einen historischen Verweis auf Bild- und Sprechblasenebene erfährt der gekürzte Tagebucheintrag vom 24. Juni 1942. Während im Bildhintergrund im Prinzip symmetrisch das abgebildet wird, was im Blocktext steht – ein Fährmann nimmt Anne und Margot mit – ist dominant im Vordergrund eine Litfaßsäule abgebildet, auf der der 1941 erschienene Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* von Georg Jacoby mit einem großen Porträt der Schauspielerin Marika Rökk beworben wird. Dem Porträt wird zudem eine Sprechblase außerhalb des Plakats zugeordnet, in der »Ich singe nicht für Judenschweine!« steht. (T: 15) Marika Rökk avancierte unter den Nationalsozialisten zu einem der führenden Filmstars Deutschlands und profitierte auch noch anderweitig vom Regime, so erwarb sie die von den Nationalsozialisten beschlagnahmte Potsdamer Villa des jüdischen Filmproduzenten und Regisseurs Alfred Zeisler, nachdem dieser vor den Nationalsozialisten ins Ausland geflüchtet war.³³ Rökk stritt eine Unterstützung des Nationalsozialismus Zeit ihres Lebens vehement ab, sie sei nur ihrer Arbeit nachgegangen und habe sich mit der Politik nie befasst.³⁴ Durch die Abbildung Rökks und die zugewiesene Aussage in der Sprechblase wird allgemein auf die Unterstützung des nationalsozialistischen Regimes durch Künstlerinnen und Künstler wie Rökk verwiesen, die als ein Beispiel für viele andere im Nationalsozialismus erfolgreiche Künstler und Künstlerinnen, wie Heinz Rühmann und Zarah Leander, genannt wird. Der ihr zugewiesene Ausspruch in der Sprechblase ist kein wörtliches Zitat, vielmehr wird durch es eindrücklich herausgestellt, dass die reine Mitwirkung Rökks als Unterstützung des Regimes gewertet werden kann, schließlich war der Besuch von Kinos Juden untersagt.

Ein intermedialer Bezug kommt in der Ausgestaltung des Eintrags vom 26. Juli 1943 vor. Hermann van Daans Verhalten während der zahlreichen Fliegeralarme an diesem Tag wird durch den Satz »Nichts geht über den Geruch von Schießpulver am Morgen« charakterisiert, währenddessen schaut er aus dem Fenster auf die zahlreich am Himmel erscheinenden Kampfflieger. (T: 72) Diese Darstellung wird damit zu einem klaren Verweis auf Francis Ford Coppolas Film *Apocalypse Now* (1979), in dem der selbstherrliche Lieutenant Colonel Bill Kilgore, um das Surfen am Strand zu erleichtern, einen schweren Luftschlag befiehlt, untermalen soll das Ganze, aus Gründen der psychologischen Kriegsführung, Wagners Walkürenritt. Kilgore spricht nach den Angriffen die im Comic-Tagebuch verfremdeten Worte: »I love the smell of napalm in the morning [...]«. ³⁵ Im Film verdeutlicht das Zitat die Leichtigkeit und das Desinteresse, mit der über die Schwere des Befehls, der über Leben und Tod entscheidet, gesprochen wird. Ein Thema, das sich durch den gesamten Film zieht. Im Comic wird durch diesen Verweis der Charakter van Daans gedeutet. Während Anne große Angst während der Angriffe

33 Vgl. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8870830.html> (8.02.2021).

34 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=QNU3AZkLBpA> (8.02.2021).

35 Francis Ford Coppola (Regie), 1979, *Apocalypse Now*. Final Cut. USA, American Zoetrope, 183 Min. 0:49:19.

durchlebt, sieht Hermann van Daan diese als Erlösung, über deren Konsequenzen er nicht weiter nachzudenken scheint.

3.5 Kolorierung und Zeichenstil

Zur allgemeinen Gestaltung lässt sich in aller Kürze festhalten, dass die Kolorierung u.a. die unterschiedlichen Stimmungen im Comic unterstützt, während der Zeichenstil Einfühlung ermöglicht und die Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Aspekte lenkt. Pastellfarben sind sehr dominant: Die Untergetauchten werden mit Kleidung in Pastellfarben ausgestattet, auch die Zeit vor dem Untertauchen im Versteck wird durch freundliche Farben in Pastelltönen untermalt. (T: 4f.; 10; 13) Hingegen werden Nationalsozialisten in dunklen Grau- und Brauntönen dargestellt, wovon sich die Pastellfarben klar absetzen. (T: 9; 11; 19; 28) Dass die Farben im Allgemeinen eher sanft und fröhlich erscheinen, ist keinesfalls als Abmilderung der Geschehnisse zu verstehen, etwa um diese für die Leserinnen und Leser weniger traumatisierend zu gestalten. Die Farben repräsentieren vielmehr Stimmung und Ton des Tagebuchs. Auch wenn die Einträge große Angst, Depressionen und Sorgen zeigen, beweisen Anne Franks Einträge auch immer wieder Humor und Optimismus. Die Aussage, dass bei jedem Kummer etwas Schönes übrigbleibt und man dieses Schöne betrachten und verinnerlichen und dadurch auch im größten Elend glücklich sein kann, wird durch die Kolorierung untermauert, ohne Annes Verzweiflung auszublenden. (T: 109) Der Zeichenstil ist als sehr cartoonhaft und stilisiert einzuordnen, signifikante Attribute, wie z.B. Annes Frisur oder Frau van Daans stets damenhafte Aufmachung dienen der Wiedererkennung der Figuren. Gesichtszüge werden lediglich angedeutet, allein Annes Mimik ist hier, da sie im Fokus steht, eine Ausnahme. Ihre Augen erinnern in der Darstellung durch die starke Vergrößerung – im Gegensatz zu allen anderen Figuren in der Comic-Adaption – eher an den Zeichenstil in Mangas. Grund dafür könnte sein, dass in Mangas insbesondere die Augen Gefühle und Persönlichkeit einer Figur vermitteln.³⁶ Auch Umgebung und Gegenstände sind i.d.R. abstrakt im Cartoonstil gezeichnet. Durch eine solche Stilisierung wird laut McCloud im Comic das Innere der Welt dargestellt, bei der es nicht auf eine naturalistische Darstellung ankommt, sondern auf die Möglichkeit des Einfühlens. Eine naturalistische Darstellung würde Gegenstände als besonders und einzigartig darstellen und die Aufmerksamkeit des Rezipierenden auf sich ziehen. Die Stilisierung lenkt die Aufmerksamkeit damit auf die wesentlichen Aspekte der Erzählung und führt sie von unwichtigen Gegenständen weg.³⁷ Die zeichnerische Darstellung von Nationalsozialisten ist dementsgegen wie auch bei der Kolorierung anders umgesetzt worden. Gesichter werden durch Helme verdeckt oder weisen harte und abweisende Gesichtszüge auf, die Augen – Ausdruck von Gefühlen und Persönlichkeit – sind kaum sichtbar. Hier ist eine Einfühlung ist weder beabsichtigt noch möglich, die Nationalsozialisten werden als austauschbare Figuren in Uniform präsentiert, die nicht voneinander zu unterscheiden sind. (T: 67; 78; 111)

36 Vgl. Osamu Tezuka und Frederik L. Schodt, 1983, *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, New York: Kodansha USA, S. 91f.

37 Vgl. McCloud, *Comics richtig lesen* [Anm. 5], S. 48-51.

4 Didaktische Reflexion

Es zeigt sich, dass folgende untersuchte Punkte dazu beitragen, die Fiktionalisierungen innerhalb des Comics wahrzunehmen:

1. Ein Vergleich zwischen Prätext und Adaption verdeutlicht, dass der Ausgangstext verdichtet wurde. Dies wird vor allem durch Kürzungen, Paraphrasierungen und eine Reduzierung des Figureninventars umgesetzt.
2. Die Bild- und Sprechblasenebene kommentiert, verstärkt und deutet den modifizierten Tagebuchtext um und unterfüttert ihn durch historische sowie intermediale Verweise. Dadurch werden z.B. allgemeine Einträge spezifiziert, ein Einfühlen in die Figuren wird ermöglicht sowie eine Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext angeregt.
3. Die Kolorierung und der Zeichenstil ermöglichen eine Einfühlung in die Stimmung und vor allem in die Protagonistin Anne.

Die Konstitution der Bedeutung des historischen Comics ist ohne eine Berücksichtigung der Ebenen und ihrer Interaktion nicht möglich. Bei dem Graphic Diary handelt es sich um die Transformation eines bereits für eine Veröffentlichung umgearbeiteten Texts, der sich mit realen Ereignissen und Personen befasst. Realität und Fiktion sind miteinander verwoben, eine Auseinandersetzung kann aus diesem Grund für Schülerinnen und Schüler herausfordernd sein. Und hierin liegt letztlich die besondere Eignung des Texts für den Literaturunterricht, insbesondere auch aufgrund der unterschiedlichen Erzählebenen, die jede auf ihre Weise zur Bedeutungskonstitution beitragen und verdeutlichen, dass es sich bei der Bearbeitung von Folman und Polonsky um eine Interpretation des Prätexts handelt. Abschließend soll folgend skizziert werden, welche literarischen Kompetenzen durch die unterrichtliche Nutzung des Comics gefördert werden können. Hierbei wird sich an den sechs zentralen literarischen Grundkompetenzen orientiert, die Boelmann und König vor dem Hintergrund des didaktischen Kompetenzbegriffs im BOLIVE-Modell systematisieren.³⁸ Aufgrund der Komplexität des Textes wird eine Behandlung ab der 10. Klasse empfohlen. Auf der Folie des

38 Diese sechs Grundkompetenzen sind: 1. Das Verstehen der Handlung durch ein Verständnis der narrativen Handlungsstruktur. 2. Das Verstehen der Handlung durch das Verstehen literarischer Figuren. 3. Das Verstehen der metastrukturellen Gestaltungsebene anhand des Verstehens symbolischer und metaphorischer Ausdrucksweisen. 4. Das Verstehen der metastrukturellen Gestaltungsebene durch das Verstehen sprachlicher Mittel. 5. Das Verstehen der Erzählinstanz und 6. Die Sinndeutung. Boelmann und König differenzieren dabei zwischen affektiven und kognitiven Bildungsaspekten. Erstere rekurren insbesondere auf eine emotionale und ästhetische Auseinandersetzung, damit ist z.B. Genussfähigkeit, Identitätsentwicklung und Kreativität gemeint. Die kognitiven Bildungsaspekte sind unterteilt in Wissen (deklarative Bildungsaspekte, z.B. Wissen über prototypische Merkmale von Genres und Gattungen und Autorinnen oder Autoren), Können (prozedurale Bildungsaspekte, z.B. die Anwendung von Methoden, um literarische Gegenstände zu erschließen) und Bewusstheit (metakognitive Bildungsaspekte, z.B. die Akzeptanz von und Auseinandersetzung mit Leerstellen und Fiktionalität). Die literarische Kompetenz erfordert ein Zusammenspiel zwischen den primär kognitiven Bildungsaspekten. Vgl. Jan M. Boelmann und Lisa König, 2021, Literarische Kompetenz messen, literarische Bildung fördern. Das BOLIVE-Modell

Modells wird deutlich, dass die unterrichtliche Auseinandersetzung mit der Comic-Adaption alle sechs Grundkompetenzen fördern kann und hierfür die Wahrnehmung der Fiktionalisierung des Textes eine dominante Rolle spielt. Die oben genannten Aspekte 2 und 3 können bei Schülerinnen und Lesern den Aufbau von Wissen über die Gattung Comic und ihre komplexe Erzähltechnik fördern; deklaratives Wissen wird aufgebaut. Dieses aufgebaute Wissen wenden sie während der weiteren Auseinandersetzung mit dem Comic an, sie stellen Zusammenhänge zwischen Text und historischem Hintergrund her; prozedurale Bildungsaspekte werden gefördert. Insbesondere dadurch, dass auch innerhalb der Comicausgabe thematisiert wird, dass die Schilderungen auf historischen Fakten und einer realen Überlieferungsbasis fußen, wird der Blick darauf gelenkt, dass unter dem kulturellen Kontext nicht nur der Entstehungszeitpunkt gemeint sein muss, sondern wie in diesem Falle auch die erzählte Zeit. Somit lässt sich thematisieren, dass ein ursprünglich ereignisgeschichtliches Dokument zum Sachzeugen der Überlieferung von Geschichte wurde und im Rahmen dieses Comics in einem ästhetisierten Sinne eine Literarisierung erfuhr. Das lädt zur Reflexion der Tatsache ein, dass Geschichte nichts materiell Gegebenes ist, sondern auf zu deutenden Dokumenten basiert, die eben auch adaptiert und zum Teil des kulturellen Gedächtnisses werden können.

Und schließlich führt u.a. die Konfrontation mit intermedialen Verweisen und Leerstellen zu einem Bewusstsein für Verstehenshindernisse, die in literarische Gespräche münden können. Ein Beispiel sei an dieser Stelle angeführt: Einem solchen Verstehenshindernis könnten die Schülerinnen und Schüler in der unter *Das Tagebuch als Blocktext* thematisierten Textstelle begegnen, in der die Kirche als schlechteres Versteck als ein Erdloch im Wald (T: 18) dargestellt wird. Sie stellen unter Umständen fest, dass hier eine Leerstelle vorliegt, die nicht aufgelöst wird: Warum erscheint die Kirche als schlechtes Versteck? Durch die Aktivierung oder den Aufbau von Vorwissen zur Rolle der Kirche im Nationalsozialismus und die Anwendung des aufgebauten deklarativen Wissens zu Gestaltungsmitteln des Comics können sie einen Zusammenhang herstellen und schließlich eine Deutung vornehmen.

Die Schülerinnen und Schüler entwickeln durch die oben genannten Punkte ein Verständnis für die narrative Handlungsstruktur und die literarischen Figuren und nutzen dafür Vorwissen, das sie zu Anne Frank oder zum historischen Kontext haben. Sie setzen sich mit den comicspezifischen sprachlichen Gestaltungsmitteln auseinander und erhalten damit Einsicht in die metastrukturelle Gestaltungsebene. Sie verstehen, dass es verschiedene Erzählinstanzen gibt, erarbeiten, wie diese zusammenhängen und beziehen all diese Aspekte in die individuelle Sinndeutung ein.

Darüber hinaus kann der Comic motivierend wirken, sich mit Literatur und der Thematik Nationalsozialismus und Holocaust auseinanderzusetzen. Schülerinnen und Schüler mit wenig Lesemotivation kann die visuelle Form mehr ansprechen als ein rein schriftbasierter Text. Auch eine Fokussierung auf den Vergleich mit der Version D von Anne Franks Tagebuch kann als Differenzierung angestrebt werden, da sich erst im unmittelbaren Vergleich der Texte konkret offenbart, welchen Bearbeitungen der Text

unterzogen wurde. Dies könnte zu einer differenzierteren Wahrnehmung beider Texte führen und Leser bzw. Leserinnen können sich dazu herausgefordert fühlen, die Gestaltung des Comics tiefgreifend zu entschlüsseln. Bei der Erschließung können außerdem Synergieeffekte durch die Überschreitung von Fächergrenzen genutzt werden: Die Montage von Anne Frank in die Gemälde *Der Schrei* von Edvard Munch (T: 56) und *Adele Bloch-Bauer I* von Gustav Klimt (T:57) kann durch Bezug auf Stil und Deutung der Werke in die Charakterisierung Annes einbezogen werden. Für die heutige Generation von Schülerinnen und Schülern ergibt sich so die Möglichkeit, eine für die deutsche Identität und Erinnerungskultur prägende Zeit emotional und kognitiv zu erfassen und gleichzeitig eine Vielzahl literarischer Erfahrungen machen zu können.

