

Bettina Bannasch,  
Eva Matthes (Hrsg.)

# Kinder- und Jugendliteratur

Historische, erzähl- und medientheoretische,  
pädagogische und therapeutische Perspektiven



Waxmann 2018  
Münster • New York

## **Konkurrenzen und Korrespondenzen**

Filme/Verfilmungen für Kinder und Jugendliche –  
am Beispiel von RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN (2014)

### **1. Einführung und Überblick**

In welchen Konkurrenz- und/oder Korrespondenzverhältnissen stehen Filme und Schrifttexte? Was macht insbesondere audiovisuelles Erzählen aus? Die Beantwortung dieser Fragen und damit eine erzähl- und medientheoretische Perspektivierung der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) wird im Folgenden exemplarisch mit Neele Vollmars Kinderfilm RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN aus dem Jahr 2014 unternommen, der auf Andreas Steinhöfels gleichnamigem Roman von 2008 basiert. Nach einer medienübergreifenden Zusammenfassung der Story und Bilanzierung ihrer narrativen Qualitäten bzw. ihres Gratifikationspotenzials (Teil 2) kommen ausführlich Aspekte filmischen Gelingens in den Blick (Teil 3). Anschließend werden schriftliterarische und printmediale Gegebenheiten von Steinhöfels Roman benannt und noch einmal deren Adaption im Film gewürdigt (Teil 4). Nach einer Systematisierung der textanalytischen Befunde in prototypischen Differenzen zwischen Film und Schriftliteratur (Teil 5) werden abschließende Folgerungen zu Konkurrenzen und zur vermeintlichen Einfachheit von KJL in Schrift und Film entwickelt (Teil 6). Demnach ist weniger von einem Konkurrenz- als von einem Komplementärverhältnis der beiden Medien auszugehen und insbesondere beim Film ein verkürzendes Denken zu meiden, das eine vermeintlich einfache Bildkultur unter die Schriftkultur stellt.

### **2. Die medienübergreifende Story von Rico und Oskar**

Rico ist ein lernbehinderter Junge – er selbst nennt das „tiefbegabt“ –, der mit seiner Mutter in einem Mietshaus in der Dieffenbachstraße („Dieffe“) in Berlin lebt. Eines Tages trifft der fröhliche und zupackende Rico auf sein genaues Gegenteil: Oskar ist hochbegabt und angefüllt mit Wissen, zugleich ängstlich und zaghaft. Wo Rico unbekümmert alles Mögliche von der Straße aufsammelt, steckt Oskar unter einem Schutzhelm und tief in Statistiken über alle denkbaren Unfallgefahren. Oskar ist auf der Spur eines Kindesentführers, dem er alsbald jedoch selbst zum Opfer fällt. Unter größter Anstrengung fahndet Rico auf eigene Faust nach dem Freund. Die Spur führt hinaus ins weite Berlin und zurück ins Hinterhaus, wo der Entführer und seine Opfer die geheimnisvollen, von Rico so genannten „Tieferschatten“ verursacht haben. In

einem turbulenten Showdown wird Oskar befreit und der Hausmeister als Entführer zur Strecke gebracht.

Die Attraktivität und die Gratifikationen dieser Story gründen einmal in den (Haupt-)Figuren: Freundschaft ist etwas Schönes; die Freundschaft zwischen Ungleichen hat zudem etwas Komisches und Anrührendes. Nicht von ungefähr gibt es das Motiv der ungleichen Freunde zahlreich in der Literatur. Denken lässt sich hier an Huckleberry Finn und Tom Sawyer, George und Lennie in John Steinbecks Novelle *Of Mice and Men* oder die jugendlichen Ausreißer in Wolfgang Herrndorfs Roadmovie-Roman *Tschick*; im Film gibt es z. B. Laurel und Hardy, Danny de Vito und Arnold Schwarzenegger in *TWINS* (R. Ivan Reitman, USA 1988) oder das Western-Duo Bud Spencer und Terence Hill.

Mit Heidi Lexe (2016) lassen sich die Hauptfiguren zudem als kinderliterarische Archetypen sehen. Rico verkörpert das romantische Bild von Kindheit als vorrationaler Lebensform, wonach das Kind beseelt ist von Emotionalität und Einbildungskraft, seine Unmittelbarkeit noch nicht verformt von kulturellen Konventionen. Für das aufklärerische Kindheitsbild steht hingegen Oskar, der mit seiner Vernunft und seinem Wissen ständig diskursive Ordnung schafft: „Während Rico der Welt intuitiv und ohne Argwohn begegnet, folgt Oskar strengen Regeln und schützt sich vor den Unwägbarkeiten des Seins durch seinen legendären Sturzhelm“ (Lexe, 2016, S. 127). Der Schutz erweist sich freilich als illusorisch, führen doch weder der Helm noch der Panzer aus Zahlen und Fakten zu Sicherheit und Wohlbefinden. Eher kann Oskar von Rico lernen als umgekehrt, und am Ende trennt er sich symbolträchtig von seinem Helm. Gerade in ihrer Gegensätzlichkeit sind die kindlichen Protagonisten stark und lösen eigenständig Probleme – so wie dies bereits Erich Kästners *Emil und die Detektive* 1929 vorgemacht hatten (vgl. Rauch, 2012, S. 120 f.). Dabei wird Behinderung undramatisch als „Tiefbegabung“ gesehen.

An die Seite der Hauptfiguren tritt ein bunter Reigen sympathischer, komisch-scurriler oder anrührender Nebenfiguren, etwa Ricos hübsche und kesse Mama, die ältlich-fürsorgliche Nachbarin Frau Dahling, der junge, lässige Polizist Westbühl oder das mitleiderregende Mädchen Sophia. Überdies lebt die Story von ihrem Handlungsreichtum und von der Spannung eines Detektivgeschehens. Mit dem Aufbruch ins Unbekannte bzw. der Bewährungsreise, die Rico auf der Suche nach Oskar unternehmen muss, führt sie zudem zeitlose epische Universalien vor.

Obwohl das Gratifikationspotenzial der Story vom Trägermedium unabhängig ist, haben Schriflliteratur und Film jeweils Eigenes zu bieten. Im Film kommt dieses Eigene in narrativen, besonders aber in visuellen und auditiven Mitteln zur Geltung (vgl. v. a. Hickethier, 2007; auch Staiger, 2008; Frederking, Krommer u. Maiwald, 2012, S. 177–186).

### 3. Aspekte filmischen Gelingens in RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN

Betrachtet werden folgend die Gestaltung des Vorspanns und des Beginns, die Darstellung der „tiefbegabten“ Wahrnehmung, intensive Bilder, Rhythmisierung, Kontraste sowie Situationskomik und Slapstick. Dabei geht es nicht um eine deduktiv-systematische Analyse der narrativen, visuellen und auditiven Qualitäten des Films, sondern um eine induktive Ermittlung besonders wirkungsvoller Ausdrucksmittel an besonders gelungenen Stellen.

#### 3.1 Gestaltung des Vorspanns und des Filmbeginns

Bereits im Vorspann und zu Beginn kann ein Film viel über sich sagen, viel gewinnen oder verlieren (vgl. Kepser, 2012; Krützen, 2005). Im positiven Fall wird der Zuschauer eingestimmt und eingefangen, im negativen Fall schaltet er oder sie ab. Die Titelsequenz von RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN (ab 0:00:45) ist in vielfacher Hinsicht gelungen: Zunächst läuft ein Animationsfilm, in dem eine nächtliche Explosion in einem Haus als sog. *point-of-attack* sogleich für Aufregung und Spannung sorgt. Der mit dem Tagesanbruch erscheinende Zwischentitel „Ungefähr viele Jahre später“ fügt eine komische Note bei und deutet bereits Ricos Denkprobleme an. Von einem überblickenden *master shot* auf das Wohnhaus wechseln wir in die Perspektive einer Kinderfigur, die von einer weiblichen Stimme zum Bingo gerufen wird. Aus dem Off setzt eine rockige Musik mit einem witzigen und aufbauenden Text ein:

Ich reime Zahlen und ich rechne Buchstaben.  
 Ich sammle Zeit, bis wir sie zusammenhaben [...].  
 Doch wenn du da bist, ist alles gut und es swingt so [...]  
 Seh'n wir uns morgen wieder, mein Kopf spielt Bingo.

Beim Gang der Figur (Anton Petzold) durch die Straße erscheinen die Schauspieler-namen beiläufig als Graffito, auf Schildern und auf Plakaten in der erzählten Welt. Mit der Ankunft im Bingo-Salon wechselt der Animationsfilm in einen Realfilm, in dem neben einer hübschen jungen Mutter (Karoline Herfurth) eine ältliche, skurrile Moderatorin (Katharina Thalbach) zu sehen ist. Das Laufen der Bingotrommel wird in raschen Schnitten, jäh wechselnden Perspektiven und Einstellungsgrößen sowie durch Musik stark ästhetisiert und verfremdet. Sodann setzt ein *voice-over* als Ich-Erzähler ein: „Ich heiße Rico Doretti und ich bin ein tiefbegabtes Kind [...] In meinem Kopf ist auch eine Bingotrommel.“ In Mehrfachbelichtungen, rapiden Überblendungen und Nahaufnahmen der rotierenden Kugeln entsteht ein *mind screen* der Figur als audiovisuelle Entsprechung des Bingo in Ricos Kopf. In einem Minidrama wird aus der Hauptfigur ein Gewinner im Rampenlicht („Mein Sohn hat Bingo!“), der für seine „Tiefbegabung“ von der Moderatorin erniedrigt wird, sich jedoch rasch

wieder erhebt – „So, und als Preis hätte ich gern die Tasche!“ – und sich abschließend mit seiner Mutter und seinem Gewinn fröhlich heimwärts trollt.

Halten wir fest: ein rascher und Spannung erzeugender *point-of-attack*, eine Gattungsmischung aus Animations- und Realfilm, ein beiläufiges Zeigen der Schauspielernamen, eine rockige Musik mit einem launigen Text, die audiovisuelle Dynamik des Bingo im Saal und im Kopf, eine flotte Mama und eine verschrobene Zeremonienmeisterin, ein Schnelldrama aus Gewinnen, Fallen und Wiederaufstehen. Mit einfallsreich und effektiv genutzt Mitteln des filmischen Mediums schaffen dieser Vorspann und dieser Beginn ein großes Attraktionspotenzial.

### 3.2 Darstellung der „tiefbegabten“ Wahrnehmung

Für Ricos Denkprobleme steht die Metapher der durcheinanderklackernden Bingokugeln. Rico ist von einströmenden Informationen schnell überfordert, hat Orientierungsprobleme im Raum und kann sich Dinge nur schlecht merken. Sinnfällig wird dies bei seinem Gang zum Supermarkt (ab 0:14:05). Als Speichermedium für Beobachtungen und Instruktionen trägt Rico stets einen – technologisch reichlich anachronistischen – „Merkrekorder“ bei sich, und so beginnt auch der Einkaufsgang mit dem Einlegen der dafür vorgesehenen Kassette. In einer Totalen aus extremer Aufsicht sehen wir Rico das Haus verlassen. In dieser Einstellung wirkt die Figur sehr klein, das Draußen sehr mächtig. In Großaufnahme wird hingegen der Schritt über die Bordsteinkante als Grenze zwischen dem vertrauten Raum vor dem Haus und dem unvertrauten jenseits davon ins Bild gesetzt. Mit variablen Mitteln wird sodann ein *mind screen* höchster kognitiver Beanspruchung und Unordnung entwickelt. Abermals sehen wir rotierende Kugeln; Ricos Bewegungen erscheinen im Zeitraffer, in Untersicht, in einem gekrümmten Fischaugenraum, in Überblendungen und Mehrfachbelichtungen; das Straßenschild multipliziert die „Dieffenbachstraße“ in surrealer Weise, ebenso surreal erscheinen plötzlich die Nachbarzwillinge im Fenster. Teil des *mind screen* sind Fetzen eines inneren Monologs: „rechts ... links ... das rote Tuch“, darüber gelegt ist eine hastig treibende Musik. Die Desorientierung endet, als Rico an ein Tuch gelangt und mit seinem Merkkrekorder weitere Anweisungen abruft – gleichzeitig enden auch die filmischen Verfremdungen (Abb. 1). Rico findet die richtige Richtung, Totalen der Apotheke und des Supermarktes zeigen Überblick und Orientierung an, auch die Musik verstetigt sich.

Ricos Auffassungs- und Orientierungsprobleme sind innere Phänomene, für die ein Film äußere Äquivalente finden muss. Natürlich könnte Rico im *voice-over* Sätze sagen wie „Plötzlich waren da ganz viele Straßenschilder“ oder „In meinem Kopf hörte ich dauernd ‚links, rechts‘“. Weil derlei jedoch schwerfällig wirkt, nutzt der Film visuelle und auditive Mittel für eine genuin filmische Darstellung.



Abb. 1: Desorientierung (Untersicht, gekrümmter Raum, Wortfetzen im Kopf) und Re-Orientierung (Normalsicht, gerader Raum, klare Anweisung aus dem Rekorder): Ricos Gang zum Einkaufen (RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN, 0:14:40 bzw. 0:15:12)

### 3.3 Intensität, Rhythmisierung und Kontraste in der Bildsprache

Filme leben von intensiven Bildern, stimmig rhythmisierten Bildfolgen und markant gesetzten Kontrasten. Angsteinflößende „Tieferschatten“ zu beschreiben ist eines (*Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 45f., ab jetzt unter der Sigle *ROT*); ein anderes ist es, sie zu zeigen. (Wovon bereits der expressionistische Stummfilm etwa in F.W. Murnaus *NOSFERATU*, D 1922, Gebrauch machte.) Eindrucksvoll kommt die audiovisuelle Sprache des Films zur Geltung, wenn Rico auf die Suche nach dem Mädchen Sophia geht. Die eine Szenenfolge zeigt eine laute Mitfahrt im Auto eines forschen

Nachbarn (David Kross) (ab 0:54:00), die andere einen leisen Besuch bei einem stillen Mädchen (ab 0:57:50). Für Peter Christoph Kern sind „Wettrennen, Verfolgungsjagden und Kämpfe aller Art“ die Ursubstanz des bewegten Bildes (Kern, 2012, S. 225). Nicht von ungefähr zeigte einer der ersten narrativen Filme, Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von 1903, einen Überfall und eine Verfolgungsjagd. Nicht von ungefähr war man in Gerhard Lamprechts *EMIL UND DIE DETEKTIVE* 1931 vor allem von fahrenden Zügen, pulsierendem Verkehr und einer Taxiverfolgung beeindruckt.

Und so zelebriert auch bei Ricos Mitfahrt im Auto der Film seine Möglichkeiten. Was in Wirklichkeit bloß eine zügige Fahrt in einem schicken Auto ist, wird in der filmischen Inszenierung zu einem ästhetischen Artefakt mit praller Affektladung. In atemberaubendem und für das bloße Auge kaum wahrnehmbarem Tempo erleben wir in rund 50 Sekunden 50 Bildschnitte, wobei *jump cuts* den Bewegungseindruck zusätzlich beschleunigen. Hinzu kommen rasend schnelle Wechsel der Bildinhalte, der Einstellungsgrößen und -perspektiven, und durchtönt wird das Ganze von dem (leicht ironischen) Lied *Supermänner* der Hip-Hop-Band *Blumentopf*: „Schau nach oben [...] Supermänner, strotzend vor Kraft [...] wir sind Macher und Entscheider wie MacGyver“ usf.<sup>1</sup>

Im stärksten Kontrast dazu steht der nachfolgende Besuch in Sophias Wohnung. Weite und totale Einstellungen zeigen zunächst eine anonyme, abweisende Hochhauslandschaft. Ricos Weg führt von einem riesigen Klingelbrett durch einen dunklen Haus- und Wohnungsflur an ein Zimmer, in dem die Mutter vom Bett aus eine Pöbel-Talkshow anschaut. Mit diesem intermedialen Verweis ist das soziale Milieu konnotationsreich markiert. Bezeichnenderweise verstummt vor dem Gekeife aus dem Fernseher auch die sachte Hintergrundmusik und setzt erst wieder ein, als Rico in Sophias Zimmer tritt. Das Zimmer ist angefüllt mit Zeug und Ramsch, ein Kicker-tisch und Fußballposter an der Wand deuten zudem darauf hin, dass es Sophia nicht alleine gehört. Inmitten der Unordnung sitzt das Mädchen (Mina Rueffer) in einem rosafarbenen Tüllkleid gebannt vor einem großen Goldfischglas. Im Dialog über Sophias Entführungserlebnis wird auch der Anstecker erwähnt, der hier den Weg von Sophia über Oskar über Rico wieder zurück zu Sophia findet. Das rote Plastikflugzeug mit dem abgebrochenen Flügel ist nicht nur eine wichtige Spur in den Ermittlungen, sondern auch ein eindringliches Symbol prekärer Hoffnungen in einem prekären Milieu (vgl. Abb. 2).

Der Besuch wirkt mit 30 Schnitten in zwei Minuten gerade im Kontrast zur vorangehenden Autofahrt extrem verlangsamt. Kontraste herrschen aber auch innerhalb dieser Szenenfolge: Die verwahrloste Mutter schaut auf einen Bildschirm mit Trash-Fernsehen, die gepflegte Tochter in ein Glas mit einem Goldfisch. Das Zimmer ist zugemüllt, in der Mitte aber kniet ein anmutiges Mädchen. Inmitten von Trash und Tristesse finden sich Symbole für Schönheit und Hoffnung, die freilich ambivalent

1 MacGyver hieß der vielfach versierte und zupackende Titelheld einer US-Fernsehserie in den 1980er und 1990er Jahren.



Abb. 2: Intensive Bilder und ambivalente Symbole: der Besuch bei Sophia (RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN, 0:59:34)

bleiben: Das Tüllkleid wird im Knien getragen, der Goldfisch hat eine Krankheit, das Plastikflugzeug nur einen Flügel. Zurück auf der Straße fasst Rico das Erlebte in seinem Merckrekorder zusammen: „Sophia hat – das graue Gefühl!“

Für die Autofahrt und den Besuch bei Sophia spielt der Film intensive Bilder aus, er wechselt im Rhythmus von treibender Rasanz zu ruhiger Verhaltenheit, und er setzt sowohl zwischen als auch innerhalb der Szenen sehr wirkungsvolle audiovisuelle Kontraste.

### 3.4 Situationskomik und Slapstick

Mitunter lässt sich die Komik einer Figur oder einer Situation verbalsprachlich nicht oder nur unzureichend vermitteln. Diesem Umstand verdankt sich das Filmgenre des Slapstick, das vor allem in der Stummfilmzeit florierte. Das Schlagen mit einer Pritsche, das dem Genre den Namen gab, das Werfen von Sahnetorten oder das Ausrutschen auf Bananenschalen ist nur in der szenischen Verkörperung lustig. Ebenso muss man Charlie Chaplin beim Brötchentanz in *THE GOLD RUSH* (1925), bei der Rasur zu den Klängen von Johannes Brahms in *THE GREAT DICTATOR* (1940) oder im Räderwerk der Fabrik in *MODERN TIMES* (1936) unbedingt sehen und hören. Eine verbalsprachliche Narration tut es hier schlecht, so etwas ist eine Domäne des Films. Folglich lassen sich auch die Inszenierungen von Situationskomik in *RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN* mit Worten nur unzureichend wiedergeben:

Beispiel 1: Gerade als Rico vor dem Haus nach einem „Fundpapierchen“ auf dem Boden greifen will, rollt der Nachbar mit seinem Wohnmobil darauf (ab 0:07:15). Damit nicht genug, erscheinen die boshaften Nachbarzwillinge, ironischerweise in

einem feenzarten Outfit, und verwickeln Rico hämisch und von oben herab in eine ihn überfordernde Denkaufgabe.

Beispiel 2: Die auf dem Gehsteig entdeckte „Fundnudel“ (ab 0:08:40) wird im Merkkorder festgehalten („weich, Käsesoße“) und dann als Fernrohr auf ein Fenster gerichtet: „Könnte rausgefallen sein!“ Die Suche nach der Herkunft der Nudel führt Rico zurück ins Haus und in absurde Gespräche mit verschrobene Mitbewohnern, an deren Ende der ungehobelte und verwahrloste Nachbar Fitze (Milan Peschel) die Nudel kurzerhand aufisst.

Beispiel 3: Italienisches Eis steht für mediterrane Leichtigkeit und Lebensgenuss, für Sommer, Sonne und Stracciatella. In grotesk komischem Kontrast hierzu führt in dem von Rico und Oskar (Juri Winkler) aufgesuchten Eiswagen eine schlecht gelaunte Verkäuferin (Anke Engelke) ein barsches Regiment (ab 0:29:34). Als Rico umständlich fünf Kugeln Schoko in dieselbe Waffel bestellt und deswegen schief angeredet wird, straft Oskar die Verkäuferin – während sich eine lange Schlange bildet – mit einer hochkomplexen Bestellung sowie mit einem ausufernden Diskurs über künstliche Aromastoffe, echte Vanillepflanzen („Eine Orchidee, wissen Sie!“) und die fragwürdigen Arbeitsbedingungen der Vanillegewinnung auf Madagaskar.

Beispiel 4: Der Film beginnt im Animationsmodus und wechselt immer wieder lustig in diesen, wenn Rico sich schwierige Sachverhalte erklärt. Eine solche Animation gibt es beispielsweise zum Thema Schwerkraft, von der die Mutter ihren Busen bedroht sieht (ab 0:11:35), oder zu dem Rat des Mercedes-Fahrers: *Be a man!* (ab 0:55:00) Zur Übersetzung „Sei ein Mann“ mutiert Rico zum Wildwest-Sheriff mit Bart, Hut und Stern.

Halten wir fest: Der einfallsreiche und packende Vorspann; das audiovisuelle „Kopfkino“ der Hauptfigur; große Bilder, Rhythmuswechsel und Kontrastsetzungen bei Ricos Abenteuer in der Fremde; die Groteske eines Eisverkaufs, die Komik einer „Fundnudel“ und der Witz erläuternder Animationen – all dies sind gelungene Nutzungen filmspezifischer Mittel. RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN konstruiert intensive Bilder und rasante Bildfolgen, er platziert visuelle Symbole, spielt Situationskomik aus, arbeitet wirkungsvoll mit Musik und Liedern – nicht als bloße Hascherei nach dem Effekt, sondern für das Gelingen der Narration.

Natürlich profitiert der Film grundlegend von seinem Stoff, einer handlungsreichen, spannenden und komischen Story mit witzigen, grotesken, attraktiven (und hervorragend besetzten) Figuren sowie ansprechenden Erzählmotiven. Diese Story verdankt der Film einem Roman, auf dem er beruht. Weil es aber gerade nicht darum gehen sollte, Abweichungen von der Vorlage zu suchen, sondern den Eigenwert des Films *als Film* zu würdigen, kommt dieser Roman nun erst ins Spiel.

#### 4. **Schriftliterarische und printmediale Gegebenheiten des Romans RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN und kreative Adaptionen im Film**

Der 1962 geborene Andreas Steinhöfel ist einer der bemerkenswertesten deutschen Autoren der Gegenwart. Zu seinen Büchern gehören *Die Mitte der Welt* (1998), eine Adoleszenzgeschichte über einen homosexuellen Jungen; *Der mechanische Prinz* (2003), ein im Berliner U-Bahn-System spielendes Fantasy-Abenteuer; und *Beschützer der Diebe* (2011), ein Kinderkrimi. Im Jahr 2014 veröffentlichte Steinhöfel den Roman *Anders*, in dem er die mysteriöse Geschichte eines Jungen erzählt, der als veränderter Mensch aus einem Koma erwacht. Mit diesem Roman wendet sich Steinhöfel von einem sozialen zu einem magischen Realismus. Die unsentimentale, nicht-moralisierende, literarisch anspruchsvolle KJL, für die Steinhöfel steht, zeigt sich auch in den Kinder-Romanen um das Freundespaar Rico und Oskar. Die Trilogie begann mit *Rico, Oskar und die Tieferschatten* im Jahr 2008, wurde fortgesetzt mit *Rico, Oskar und das Herzgebirge* 2009 und abgeschlossen mit *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* 2011. *Tieferschatten* ist eine Genremischung aus Detektivroman, Schelmenroman, problemorientiertem und komischem Kinderroman (vgl. Gansel, 2010, S. 130; Rauch, 2012, S. 128). Die Folgebände führen das erzählerische Konzept weiter. In *Herzgebirge* helfen die beiden Freunde Ricos Mutter aus der „Patsche“ (Klappentext). Dabei kommt Rico zu einem lustigen Hund – womit eine für einen kinderliterarischen Text wichtige Requisite ergänzt wird. In *Diebstahlstein* führt ein Toter im Treppenhaus die beiden Jungen in ein Abenteuer bis an die Ostsee. Wieder gibt es Situationskomik und Wortwitz, spannende und turbulente Handlung, wobei es nicht unbedingt gut tut, dass die Bücher mit 269 und 328 Seiten immer dicker geraten. Dass die Geschichtenmuster, Gags und Erzählstrategien gewisse Abnutzungserscheinungen zeigen, mag vielleicht der Sicht eines erwachsenen Lesers geschuldet sein; dem Wunsch kindlicher Leserinnen und Leser nach Aufenthaltsverlängerung in der fiktiven Welt kommt der gesteigerte Umfang entgegen. Gleichwohl erschien es weise, die Reihe nach drei Bänden abzuschließen.

Die Story, Motive und Themen in *Tieferschatten* sind im Wesentlichen die des Films. Etwas ausgebaut ist das Figurespektrum, welches das „schillernde Milieuaufgebot“ (Schwahl, 2010, S. 81) einer deutschen Großstadt zu Beginn des 21. Jahrhunderts darstellt. Im Mietshaus gibt es noch drei weitere Parteien, darunter eine Studenten-Wohngemeinschaft teils mit Migrationshintergrund. Auch ist Ricos rasanter Chauffeur im Roman schwul – wozu sich der Film nicht durchringen wollte. Unterschiedlichste Lebenswelten und -entwürfe werden hier vorgeführt, aber nicht be- und schon gar nicht verurteilt. „Alterität [wird] zum allgemein Menschlichen erklärt“ (Schwahl, 2010, S. 83) – die Normalität heißt Pluralität.

Von Interesse sind nun die verbalsprachlichen Qualitäten bzw. das Proprium der Schriftliteratur. Ein Ich-Erzähler bringt uns mit der „Fundnudel“ *medias in res*: „Die Nudel lag auf dem Gehsteig. Sie war dick und geriffelt, mit einem Loch drin von vorn

bis hinten. Etwas getrocknete Käsesoße und Dreck klebten dran. Ich hob sie auf.“ (ROT, S. 9)

Viel besser lässt sich ein Roman nicht beginnen. Mit der Nudel macht sich Rico auf den Weg durchs Haus und klärt den Leser alsbald darüber auf, dass er ein „tiefbegabtes Kind“ sei, in dessen Kopf es manchmal „durcheinander wie in einer Bingotrommel“ gehe (ROT, S. 11). Weil man sich fragt, warum und wie dieser Erzähler über 200 Seiten zu schreiben vermag, wird später die Genese des Textes erläutert. Der Roman firmiert als ein „Ferientagebuch“ (ROT, S. 47), welches Rico auf Anregung seines Lehrers führt. (Dass ein zumal lernbehindertes Kind den vorliegenden Text verfasst haben soll, muss man als poetische Freiheit durchgehen lassen.)

Zum sprachlichen Reichtum und zur Komik trägt wesentlich die kreative Sprachverwendung des Erzählers bei. Rico verdreht und erfindet ständig Wörter oder erklärt sich Fremdwörter auf lustige Weise. Weil er Rechts und Links gerne verwechselt, fürchtet er neben der Rechtschreibung eine „Linksschreibung“ (ROT, S. 218). Wenn die Stelle, an der Erde und Himmel aufeinander treffen, Horizont heißt, dann müsste es bei Erde und Meer wohl „Merizont“ heißen (ROT, S. 70). Erheiternd ist auch Ricos Hang, alles wörtlich zu nehmen: „Arrogant: Wenn man auf jemanden herabsieht. So schlau kann Oskar gar nicht sein, schließlich ist er viel kleiner als ich und musste ständig zu mir raufgucken“ (ROT, S. 36). Weiter durchziehen sprachliche Bilder leitmotivartig den Text: neben den Bingokugeln und den geheimnisvollen Tieferschatten im Hinterhaus (ROT, S. 46, 86, 161) gibt es das „graue Gefühl“, womit Rico das Unglücklichsein anderer Menschen bezeichnet (ROT, S. 39, 43, 152, 163).

Neben der impliziten Referenz auf Kästners *Emil und die Detektive* verweist der Roman explizit auf weitere Texte, vor allem auf Filme. Wie der Titelheld aus *FORREST GUMP* (R. Richard Zemeckis, USA 1994) ist Rico ein Behinderter und ein Schelm, der die Dinge gerne wörtlich nimmt und dabei doch sehr klar sieht (vgl. ROT, S. 99). Wie Julia Roberts in dem Film von 1990 (R. Garry Marshall, USA) ist auch Ricos Mutter eine *pretty woman*, die im Milieu käuflicher Liebe arbeitet – ohne dass freilich ein reicher Traumprinz wie Richard Gere auftaucht. Intermediale Verweise tragen eine zusätzliche Sinnschicht auf und erweitern das Lesevergnügen für ältere und/oder literarisch versiertere Leserinnen und Leser (vgl. Maiwald, 2014, S. 168 f.).

Zu erwähnen sind schließlich Layout und Bilder als Nebentexte: Kleine Bingokugeln lockern immer wieder den Textblock auf (z. B. ROT, S. 14, 38, 44); ebenso sind Ricos Worterklärungen vom Haupttext abgetrennt, gerahmt und in handschriftähnlicher Type gesetzt (gehäuft z. B. ROT, S. 29–42). Illustrationen (von Peter Schössow) stehen auf dem Cover, in der Titelei und an den Kapitelanfängen. Sie vermitteln optische Voreindrücke der Hauptfiguren, rücken das Plastikflugzeug bereits in den Blick, stellen die Hausbelegung graphisch dar und helfen im Verbund mit sprechenden Kapitelüberschriften (z. B. „Mittwoch – Auf der Suche nach Sophia“, ROT, S. 135) die Handlung zu verstehen.

Wir haben also einen Tagebuchroman in der Ich-Form, eine sprachspielerische und sprachkräftige, teils selbstbezügelte Erzählerrede („Ich sollte an dieser Stelle

wohl erklären, dass ich Rico heiße und ein tiefbegabtes Kind bin<sup>8</sup>, ROT, S. 11), auffällige intermediale Verweise, verbalsprachliche und graphische Nebentexte, buch- bzw. printspezifische Layoutphänomene. Neele Vollmars Film zeichnet es besonders aus, dass und wie er für die schriftliterarischen bzw. printmedialen Vorgaben medienspezifische Adaptionen findet. Man kann einen Ich-Erzähler durch ein *voice-over* simulieren, doch wirkt dies im filmischen Medium rasch schwerfällig und aufdringlich, weshalb sparsamer Gebrauch eine weise Entscheidung ist. Ein raffinierter Kniff, den Erzähler aus dem Roman nicht von außen, sondern als Figur in der erzählten Welt sprechen zu lassen, ist der Merkkrekorder, in dem Rico seine Beobachtungen und Gedanken festhält. Im Verbund mit einem aufgeschlagenen Wörterbuch und den animierten Erklärungssequenzen ersetzt der Merkkrekorder auf elegante Weise auch die Worterklärungskästen bzw. Karteikarten aus dem Roman. (Karteikarten kommen im Film wiederum als Träger für Ricos üppige Fundstücksammlung zur Geltung.) Die Animationen im Stil der Buchillustrationen nicht nur im Vorspann (vgl. auch 0:06:47, 0:35:02, 0:38:20) schaffen für Rezipient/innen, die das Buch kennen, einen Wiedererkennungswert und Anknüpfungswert. Zudem markieren sie Tagesanbrüche und geben produktionsgünstig die explosive Vorgeschichte aus dem Hinterhaus wieder. (Eine todkranke Bewohnerin hatte in ihrer Wohnung das Gas aufgedreht und entzündet.) Schließlich findet der Film eindrucksvolle Mittel, Ricos „tiefbegabtes“ Wahrnehmen und Denken sichtbar und hörbar zu machen.

## 5. Prototypische Differenzen zwischen Film und Schriftliteratur

Auf der Grundlage der Textanalyse sollen nun prototypische Differenzen von KJL in schriftliterarischer und filmischer Ausprägung systematisiert werden. Markant zeigen sich diese in den Szenen um die „Fundnudel“ (ab 0:08:40). Im Film stößt Rico auf eine Nudel, untersucht den glanzlichtbesetzten Fund, gibt die Daten in seinen Merkkrekorder ein, schaut hindurch und hüpfert dann das Treppenhaus hoch, um den Herkunftsort zu lokalisieren. Der Roman beginnt mit genau dieser Szene:

Die Nudel lag auf dem Gehsteig. Sie war dick und geriffelt [...] Ich hob sie auf, wischte den Dreck ab und guckte an der alten Fensterfront der Dieffe 93 rauf in den Sommerhimmel. Keine Wolken und vor allem keine von diesen weißen Düsenstreifen. Außerdem, überlegte ich, kann man Flugzeugfenster nicht aufmachen, um Essen rauszuwerfen.

Ich ließ mich ins Haus ein, zischte durch das gelbgetünchte Treppenhaus rauf in den Dritten und klingelte bei Frau Dahling. Sie trug große bunte Lockenwickler im Haar, wie jeden Samstag. (ROT, S. 9)

Hier erweist sich der Unterschied zwischen dem unmittelbaren Zeigen und Klingelassen im Film und dem sprachlich vermittelten Erzählen im Roman. Im Film hören wir Rico sprechen und Musik im Hintergrund, wir sehen Figuren, ihr Äußeres, ihre Handlungen; wir blicken durch eine Nudel auf ein Haus und in ein Treppenhaus. Im

Roman wird die Szene *be-schrieben*, ein Erzähler tritt hervor und bringt subjektive Wahrnehmungen und allgemeine Überlegungen vor: „Keine Wolken und vor allem keine von diesen weißen Düsenstreifen. Außerdem, überlegte ich, kann man Flugzeugfenster nicht aufmachen, um Essen rauszuwerfen.“ Das Treppensteigen wird als „Hochzischen“ verbildlicht, von Frau Dahling erfahren wir vorerst nur, dass sie Lockenwickler trägt (was der Film bei Ursela Monn hier noch ausspart), allerdings auch bereits, dass sie dies „jeden Samstag“ tut.

Grundlegende Differenzen zwischen Film und Schriftliteratur lassen sich entlang den Kategorien 1) Zeichentyp/Zeichenträger, 2) Vermittlung und 3) Erzählte Welten systematisieren (vgl. Maiwald, 2015, S. 16–21):

- 1) Im Film als visuell-auditivem Zeichenträger sind ikonische Zeichen dominant, die in einem Ähnlichkeitsverhältnis zum Bezeichneten stehen. Abgesehen von den sprachlichen Anteilen (Figurenrede, Schrift in der erzählten Welt, Zwischentitel, *voice-over*) sind die Zeichen nicht konventionalisiert. Es gibt keine distinkten kleinsten Einheiten, kein Lexikon, keine Grammatik im linguistischen Sinn. Hingegen dominiert im schriftlichen Text ein konventionell systematisierter, symbolisch-arbiträrer Zeichencode (vgl. Mundt, 1994, S. 17). Generell sind die Zeichen des Films konkret, die der Schriftliteratur abstrakt; das Filmbild erzeugt eine „immediate visual synthesis“, die schriftliche Erzählung ein „linear detailing through time“ (Chatman, 1978, S. 107).
- 2) In beiden Erzählformen gibt es „eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz“ (Pfister, zit. nach Bohnenkamp, 2012, S. 30). Auch ein Film ist kein Fenster zur Wirklichkeit, sondern präsentiert ähnlich einem Schaufenster ein Arrangement vor, in und nach der Kamera. Dennoch ist die filmische Erzählinstanz anders beschaffen und steht stärker im Hintergrund als beim schriftlichen Erzähltext. Wo der Film zeigt, reiht der literarische Erzähler symbolisch-abstrakte Zeichen aneinander, kann sich „als Ambivalenz schaffende Instanz in das Gezeigte selbst integrieren“ (Schneider, 1981, S. 268) und eine „reflexive Thematisierung der eigenen Mittelbarkeit“ (Hurst, 1996, S. 23) vollziehen. Weil die filmische Erzählung immer etwas zeigen muss, kann sie die „Physiognomie der Dinge“ (Ruckriegel u. Koebner, 2011, S. 411) nicht ausblenden oder in dem Maße ambivalent halten wie ein Schrifttext. Immer wird sie einen Raum oder das Aussehen einer Figur wenigstens umrisshaft erkennen lassen. Auch ein Film kann verschiedene Zeitebenen markieren (z. B. über Zwischentitel, Farbfilter oder Schwarzweiß, Überblendungen, verfremdeten Ton), und natürlich kann auch ein Film ironisieren, etwa über Musik und Montage. Derlei Möglichkeiten der erzählerischen Gestaltung sind jedoch andere und generell begrenzter als die des literarischen Erzählers. Das Prototypische des filmischen Erzählens lässt sich mit Peter Christoph Kern zuspitzen:

Kinonarrationen sind Erzählungen pur, ohne Adjektive, ohne Adverbien, ohne Präpositionen, ohne Nebensätze und schon gleich ohne Negation. Geschichten also in ihrer reinsten Form, die nicht durch Beschreibung und Erklärung, Wertung und Einschränkung, sondern durch unmittelbare Evidenz des Erzählten beim Beschauer ankommt. (Kern, 2012, S. 223)

Allerdings ist die „unmittelbare Evidenz“ nur scheinbar natürlich und wäre jede Auffassung vom Film als Widerspiegelung von Wirklichkeit naiv (vgl. Schneider, 1981, S. 111 f.).

- 3) Die Evidenz des Filmischen wirkt sich auch auf die Beschaffenheit der erzählten Welten aus: Die Konkretheit des Visuellen im Gegensatz zur Abstraktion des verbalsprachlichen Zeichens führt den Film „näher an Handlung als an Reflexion, näher an Szene als an Resümee, näher an das Äußere als an das Innere“ (Scheperlern, zit. nach Bohnenkamp, 2012, S. 32). Der zeigende filmische Text weist eine stärkere Gebundenheit an die äußere Realität auf, während die abstrahierende schriftliche Erzählung eher eine innere Welt stilisiert. Zuspitzen lässt sich, dass es in den erzählten Welten des Films eher „um unsere Emotionen und nicht um unsere Probleme“ geht (Kern, 2012, S. 223).

Abb. 3 fasst die prototypischen Mediendifferenzen zusammen:

Unterscheidungskriterium	Schriftliteratur	Film
<i>Zeichentyp/Zeichenträger</i>	Sprachlich: Symbolisch-abstrakt-linear	Visuell-auditiv: Ikonisch-konkret-synthetisch
<i>Vermittlung</i>	Fiktive Erzählerfigur Metakommunikatives Erzählen	Vermittelnde Apparatur Zeigen
<i>Erzählte Welten</i>	Originalität Inneres, Reflexion Diskursivität	Nachahmung Äußeres, Handlung Emotionalität

Abb. 3: Prototypische Mediendifferenzen zwischen Schriftliteratur und Film (vgl. Maiwald, 2015, S. 20)

Veranschaulichen wir diese Differenzen noch einmal an der halsbrecherischen Autofahrt. Im Roman heißt es: „Die Fahrt war der Hammer gewesen [...] angefühlt [...] wie über dem Boden schweben [...] Motor [...] wie eine zufriedene Katze [...] Trotzdem war es cool gewesen [...] alle Leute hatten uns angeguckt. Toll!“ (ROT, S. 145) An die Stelle der Unmittelbarkeit des audiovisuellen Erlebens tritt im Schriftlichen ein nachträgliches Vergegenwärtigen, Ordnen und Deuten. (Siehe den Plusquamperfekt-Gebrauch.)

## 6. Fazit und Folgerungen zu Konkurrenzen und zur „Einfachheit“ von Kinder- und Jugendliteratur in Schrift und Film

Die medialen Eigenheiten des filmischen Erzählens legen es nahe, den Spielfilm als eigenständige literarische Gattung zu betrachten – so wie auch das (Bühnen-)Drama als eine solche gilt. Literatur ist nicht an das Printmedium gebunden, Erzählen nicht an Verbalsprache. Auch Literaturverfilmungen sind zunächst Filme, weshalb weniger nach Abweichungen und Werktreue, sondern nach der Art der Transformation zu fragen ist (vgl. Staiger, 2010, S. 15, 17). Will man Film und Schriftliteratur als Konkurrenten in Stellung bringen, so sind deren jeweilige Möglichkeiten und Aufgaben mitzudenken. Der Film als audiovisuelles Medium funktioniert v. a. im ikonischen Zeigen von Äußerem und in der Inszenierung von Emotionen. Der Roman als Schriftmedium setzt hingegen auf symbolisches Vermitteln von Innerem und auf Diskursivität. Zu berücksichtigen ist auch, dass ein Roman in der Produktion vergleichsweise günstig ist, eine enger umgrenzte Leserschaft sucht und daher im ästhetischen Kalkül freier ist. Ein Film ist in der Herstellung kostspielig, benötigt daher ein breiteres Publikum und ist stärker auch einem kommerziellen Kalkül verpflichtet. So erklärt sich vielleicht, warum der RICO-Film eine höchst komische Szene mit einer mürrischen Eisverkäuferin hinzufügt, die es im Roman gar nicht gibt. So erklärt sich, warum er die Autofahrt so spektakulär inszeniert – und so erklärt sich womöglich auch, warum der Fahrer im Film nicht schwul ist, sondern über Superman und Bruce Willis und *Be a man!* redet. Schriftliteratur und Literatur in anderen Medien haben jeweils „eigene Kräfte“ (Lypp, 1984, S. 152). Ein Film kann anderes und muss anderes leisten als ein Buch. Daher sind Aufrechnungen und Abwertungen müßig.

Zu warnen wäre weitergehend vor einer medienübergreifenden Abwertung des Kinder- und Jugendliterarischen als „einfach“. Generell ist in der KJL seit längerem ein Schub an thematischer und ästhetischer Komplexität, damit einhergehend ein Rückbau von Belehrung und eine Überbrückung der Kluft zur Erwachsenen- oder zur sog. Hochliteratur zu beobachten (vgl. Gansel 2010, Rauch 2012, Wrobel 2010). Deutschsprachige Beispiele hierfür sind neben Andreas Steinhöfels Romanen etwa Kirsten Boies *Nicht Chicago. Nicht hier.* (1999), Charlotte Kerners *Blueprint – Blaupause* (1999), Tamara Bachs Romane *Marsmädchen* (2003) oder *Marienbilder* (2015), und Stefanie de Velascos *Tigermilch* (2013). Maria Lypp hat zudem überzeugend plausibel machen können, dass Einfachheit in der KJL nicht im Sinne von leichtverständlich und unbedeutend, sondern als Elementarisierung von Literarizität aufzufassen ist (vgl. Lypp, 1984, 2002). So auch in Steinhöfels *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, wo Leserinnen und Leser literarische Strukturen und poetische Verfahren wie den Ich-Erzähler, den Tagebuchroman, sprachliche Leitmotive und Intermedialität erfahren. Cornelia Funkes eher schlicht gestrickter Kinderroman *Hände weg von Mississippi* aus dem Jahr 1997 verdeutlicht qua Kontrast, welch weiten Weg die KJL gegangen ist. Detlev Bucks Adaption dieses Romans (2007) wiederum zeigt, wie sehr eine betuliche Story in der audiovisuellen Inszenierung gewinnen kann.



Abb. 4: Unmittelbarkeit audiovisueller Präsenz und Weiterschreibung eines filmischen Codes: „Fundpapierchen“ in der Luft (RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN, 0:08:34)

Aber noch weniger als einem Kinderbuch wird wohl einem Kinderfilm Komplexität zugetraut – schon aus dem Grund, dass auch ein Kinderfilm vor allem ein Film ist. Die kulturelle Diskreditierung des Films als billige und anstrengungslose Massenunterhaltung geht auf die Anfänge des Mediums als Jahrmarkt- und Varieté-Attraktion zurück. Bis heute ist sie auch in Bildungsplänen zu spüren, wenn diese z. B. eine Grenze zwischen „literarischen Texten“ und Filmen ziehen (vgl. Abiturstandards der KMK, S. 19 f.) – als ob ein Film nicht als Text und nicht als Form von Literatur aufzufassen ist. Die Ausführungen zu RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN haben indes gezeigt, dass ein Film keineswegs per se „einfach“ ist, sondern komplexe Rezeptionsleistungen wie die Verarbeitung von Rasanz und Dynamik, Kohärenz- und Inferenzbildungen, Deutung und Interpretation erfordert. Natürlich: Ein schlechter Film tut dies nicht; ein schlechtes Buch aber auch nicht.

So wäre statt der Konkurrenz die Komplementarität der beiden Medien und besonders der Eigenwert des Mediums Film hervorzuheben, der an einem letzten, kleinen und feinen Beispiel hervortritt: Ricos „Fundpapierchen“ wird vom Wohnmobil überrollt (ab 0:07:16) und Rico von den bösen Zwillingen damit aufgezogen. Kaum dass der Reifen das Papier freigegeben hat, wird es vom Wind emporgewirbelt. Rico jagt und springt dem Papier fröhlich, aber vergeblich hinterher (Abb. 4), sagt sein obligatorisches „Mann, Mann, Mann!“ und entdeckt dann gleich etwas anderes Neues.

Neben absurder Komik steckt eine Menge Lebensbejahung in dieser Szene: Dinge sind schnell gewonnen und schnell zerronnen. Man braucht Geduld und man muss kämpfen, aber wenn etwas nicht klappt, soll man dem nicht lange nachtrauern. Wenn ein Papierchen davonweht, wird sich schon eine Nudel finden. Vor allem aber tut auch hier der Film, was so nur ein Film vermag. In einem Roman könnte man schreiben: „Als das Wohnmobil wegfuhr und ich das Papier aufheben wollte, wirbelte der Wind

es in die Luft. Ich sprang hinterher, konnte es aber nicht erreichen. Mann, Mann, Mann!“ Dies hätte aber nicht annähernd die Unmittelbarkeit und Emotionalität der audiovisuellen Präsenz.

Vielleicht kommt es daher nicht von ungefähr, dass in Filmen des Öfteren Dinge in die Luft wirbeln: Hier ist es ein Papierchen, in *FORREST GUMP* (R. Richard Zemeckis, USA 1994) ist es eine Feder, in *AMERICAN BEAUTY* (R. Sam Mendes, USA 1999) eine Plastiktüte, in *DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST* (R. Ulla Wagner, D 2008) eine Papierserviette, in *DAS PARFUM* (R. Tom Tykwer, D/F/ESP/USA 2006) ein duftendes Tuch. Die Symbolkräfte dieser Szenen lassen sich hier nicht mehr näher erläutern; es lässt sich aber festhalten, dass Neele Vollmars zurecht mit Auszeichnungen bedachter Film<sup>2</sup> an dieser Stelle nicht nur auf minimalem Raum ein Maximum an intratextueller Bedeutung schafft, sondern auch einen intertextuellen filmischen Code weiter-schreibt. Von wegen nur ein Kinderfilm, von wegen einfach. Mann, Mann, Mann!

## Film

*RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN* (R. Neele Vollmar, D 2014).

## Literatur

- Abiturstandards der KMK. Verfügbar unter: [https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen\\_beschluesse/2012/2012\\_10\\_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf](https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf) [18.04.2017].
- Bohnenkamp, Anne (2012). Literaturverfilmung als intermediale Herausforderung [Vorwort]. In Anne Bohnenkamp u. Tilman Lang (Hrsg.), *Interpretationen: Literaturverfilmungen* (2. Aufl.). Stuttgart, S. 9–40.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London.
- Frederking, Volker, Krommer, Axel u. Maiwald, Klaus (2012). *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung* (2. Aufl.). Berlin.
- Gansel, Carsten (2010). *Moderne Kinder- und Jugendliteratur* (4. Aufl.). Berlin.
- Hickethier, Knut (2007). *Film- und Fernsehanalyse* (4. Aufl.). Stuttgart, Weimar.
- Hurst, Matthias (1996). *Erzählsituationen in Literatur und Film*. Tübingen.
- Kern, Peter Christoph (2012). ALS OB und SO WIE. Semiotische Grundlagen von Theater und Kino. In Joachim Pfeiffer u. Thorsten Roelcke (Hrsg.), *Drama. Theater. Film*. Würzburg, S. 219–236.

---

2 Von der Gilde Deutscher Filmkunsttheater wurde *RICO* als bester Kinderfilm 2014 ausgezeichnet. Beim Deutschen Filmpreis 2015 erhielt er die Auszeichnung in der Kategorie *Bester programmfüllender Kinderfilm*.

- Kepser, Matthis (2012). Der Filmvorspann im Deutschunterricht: Text oder Paratext? Mit einer Analyse der Titelsequenz von LOLA RENNT. In Michael Baum u. Beate Laudenberg (Hrsg.), *Illustration und Paratext*. München, S. 75–93.
- Krützen, Michaela (2005). Filmanfänge. Was der Beginn eines Films über sein Ende verrät. *Der Deutschunterricht*, 57 (3), S. 79–84.
- Lexe, Heidi (2016). Rico, Oskar und der Kinderfilm. Zur Adaption eines Kinderromans mit Kultcharakter. In Klaus Maiwald, Anna-Maria Meyer u. Claudia Maria Pecher (Hrsg.), *Klassiker des Kinder- und Jugendfilms*. Baltmannsweiler, S. 123–138.
- Lypp, Maria (1984). *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.
- Lypp, Maria (2002). Die Kunst des Einfachen in der Kinderliteratur. In Günter Lange (Hrsg.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 2 (3. Aufl.). Baltmannsweiler, S. 828–843.
- Maiwald, Klaus (2014). „... hat das Zeug zum Klassiker.“ Andreas Steinhöfels Kinderkrimi *Rico, Oskar und die Tieferschatten* und Zielbereiche des Umgangs mit Literatur. *Literatur im Unterricht*, 15 (3), S. 165–178.
- Maiwald, Klaus (2015). *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich*. Stuttgart.
- Mundt, Michaela (1994). *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen.
- Rauch, Marja (2012). *Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*. Seelze.
- Ruckriegel, Peter u. Koebner, Thomas (2011). Literaturverfilmung. In Koebner, Thomas (Hrsg.), *Sachlexikon des Films*. Stuttgart, S. 410–413.
- Schneider, Irmela (1981). *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen.
- Schwahl, Markus (2010). „Behindert. Aber nur im Kopf und nur manchmal.“ Alterität und Identität in Andreas Steinhöfels Rico und Oskar-Romanen. *Der Deutschunterricht*, 62 (3), S. 80–84.
- Staiger, Michael (2008). Grundbegriffe der Filmanalyse. *Der Deutschunterricht*, 60 (3), S. 8–18.
- Staiger, Michael (2010). *Literaturverfilmungen im Deutschunterricht*. München.
- Steinhöfel, Andreas (2008). *Rico, Oskar und die Tieferschatten*. Hamburg.
- Wrobel, Dieter (2010). Kinder- und Jugendliteratur nach 2000. *Praxis Deutsch*, 33 (224), S. 4–11.