

Tobias Kurwinkel

Der inklusive Blick durch die Kamera. Zu den Filmadaptionen der Kinderromantrilogie um Rico und Oskar

Abstract: This article deals with the film adaptations of Andreas Steinhöfel's three Rico & Oskar children's novels (2008–2011). It analyses how these films, directed by Neele Vollmar (2014, 2016) and Wolfgang Groos (2015), employ specific narrato-aesthetic strategies for conveying an inclusive cinematic perspective on a heterogenous society.

Vorspann

Rico (Anton Petzold), eine der beiden Hauptfiguren in Neele Vollmars filmischer Adaption (2014) von Andreas Steinhöfels Kinderroman *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2008), ist kein Kind wie die anderen. Das erfahren die Rezipierenden expositionell in den ersten Minuten des Films – und zwar direkt von Rico: Zum einen als Stimme aus dem Off, zum anderen aus dem Dialog, den der zehnjährige Junge mit der Moderatorin des „Kiez-Bingo“ führt, nachdem er eben dieses gewonnen hat: „Ich heiße Rico Doretti und bin ein tiefbegabtes Kind“ (I, 04:15)¹, erklärt er der Moderatorin Ellie Wandbek (Katharina Thalbach) und scheint damit zu den Außenseiterfiguren zahlreicher Kinder- und Jugendnarrationen zu gehören, deren Vorkommen besonders in den als Klassiker geltenden Erzählungen augenfällig ist (Lexe 2003: 78). Solche Außenseiter differenziert Hans Mayer wie folgt:

Unter intentionellen Außenseitern verstehe ich Individuen, die sich aufgrund einer freien Willensentscheidung außerhalb der jeweiligen Gemeinschaft stellen. Wer die Grenze überschreitet, steht draußen. Die existentiellen Außenseiter hingegen [...] wollen keine Grenzüberschreitung – sie *sind* eine Grenzüberschreitung. (Mayer 1978: 43)

1 Die römischen Ziffern bezeichnen in Timecode-Angaben jeweils die unterschiedlichen Filme der Trilogie: Römisch I bezieht sich auf *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (DEU 2014. Regie: Neele Vollmar), II auf *Rico, Oskar und das Herzgebreche* (DEU 2015. Regie: Wolfgang Groos) und III auf *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* (DEU 2016. Regie: Neele Vollmar).

Rico Doretti ist, Mayers Ausführungen auf die Kinderfigur angewandt, eine derartige Grenzüberschreitung, ein existentieller Außenseiter, „dessen Übertritt ins Abseits und Außen durch Geburt auferlegt ist“; bestimmt wird dieser Übertritt durch eine „körperlich-seelische Eigenart“ (ebd.). Mit Ricos Worten: Er denke zwar „sehr viel, [...] aber anders“: „In meinem Kopf“, so der Zehnjährige, „ist [...] eine Bingo-Trommel und die Kugeln sind wie meine Gedanken. Wenn ich ganz viel denken muss, fällt eine von ihnen raus. Und dann dreht sich die Trommel in meinem Kopf ganz wild.“ (I, 03:45). Die existentielle Dimension dieser körperlich-seelischen Eigenart erklärt Rico dem zwei Jahre jüngeren Oskar (Juri Winkler) wie folgt: „Ich hab’ mir nicht ausgesucht, dass aus meinem Kopf manchmal ‚was‘ rausfällt. Ich bin nicht freiwillig dumm oder weil ich nicht lerne.“ (I, 17:22) In der Literatur wird dieses Aus-dem-Kopf-Fallen, mit dem Rico leben muss, als „Lernbehinderung“ (Maiwald 2014: 166) oder „geistige[...] Entwicklungsverzögerung“ (Geldmacher 2012: 163) beschrieben; Andreas Steinhöfel hat Ricos Beeinträchtigung als ADS bezeichnet (vgl. Buddeus-Budde 2010).

Oskar ist als Komplementärfigur zu Rico konzipiert: Er ist hochbegabt, kann „die ersten hundertzehn Primzahlen auswendig“ (I, 16:38) und trägt einen Helm zum Schutz vor Unfällen. Einen Tag nach ihrem ersten Treffen besucht der Hochbegabte den Tiefbegabten in seinem Zuhause in der Kreuzberger Dieffenbachstraße; auf Ricos Frage, ob sie nun „echte Freunde“ seien, antwortet Oskar: „Sind wir das nicht schon die ganze Zeit?“ (I, 38:00).

Andere Freunde haben Rico und Oskar nicht – wie Max und Kevin in *The Mighty* (1998). Die beiden Protagonisten aus Peter Chelsoms Verfilmung von Rodman Philbricks Jugendroman *Freak the Mighty* (1993) entsprechen einer ähnlichen figuralen Motivkonstellation: Max (Elden Henson) ist für sein Alter zu groß und zu schwer, Kevin (Kieran Culkin) hingegen zu klein; aufgrund einer angeborenen, erblich bedingten Mukopolysaccharidose-Erkrankung kann er sich nur mühselig auf Krücken fortbewegen. Diese antithetische Zeichnung existentieller Normabweichungen setzt sich auf geistiger Ebene fort: Max denkt und erlebt sich als intellektuell zurückgeblieben, Kevin ist hingegen hochintelligent. Verstärkt wird dieses Außenseitertum durch die sozialen Situationen, in denen sich die Jungen befinden: Max lebt bei den Großeltern; seine Mutter wurde von Max’ Vater ermordet, der für diese Tat im Gefängnis eine Strafe verbüßt. Kevin lebt allein mit seiner Mutter, der Vater ist nicht Bestandteil seines Lebens (vgl. zu diesem Abschnitt Kurwinkel/Schmerheim 2013: 33 f.).

Andreas Steinhöfel scheint sich für seine Figuren an Max und Kevin orientiert zu haben (vgl. Schmerheim 2017: 48). Zehn Jahre vor Veröffentlichung seines

Romans bespricht Steinhöfel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Philbricks Buch, lobt seine Anlage – und kritisiert:

Im entscheidenden Moment [...] macht Rodman Philbrick den Fehler, sich nicht mehr auf seine Charaktere zu verlassen, und verschenkt sein Thema an billige Hollywood-Dramaturgie. [...] So spannend das auch ist – das Erzählen gerät zur effekthascherischen Kolportage, und es offenbart sich der Mangel des Buches: sein Zuwenig an Gefühl. Hier stecken zwei ungleiche Jungen zusammen, jeder ein Gefangener seiner Ängste, und zelebrieren auf jugendlichem Niveau das, was wohl eine wunderbare klassische Männerfreundschaft werden könnte: bloß nicht über Gefühle sprechen, seine Ängste kaschieren, wozu reden, Freundschaft ist doch ein Wert an sich. Auf fatale Weise ist „Freak“ zu einem echten Jungenbuch geraten. (Steinhöfel 1998: IV)

Auch Rico – und vor allem Oskar – hat Steinhöfel mit zahlreichen Ängsten ausgestattet: vor den Schatten im Haus gegenüber, vor dem Großstadtverkehr, vor der schwindelerregenden Höhe einer Dachterrasse. Im Gegensatz zu Max und Kevin sprechen die beiden Jungen jedoch über diese Ängste – und entwickeln damit und dabei Strategien, um sie zu überwinden.

Der wesentliche Unterschied zwischen den Erzählungen liegt aber auf anderer Ebene: Max und Kevin sind außerhalb einer homogen gezeichneten Gemeinschaft positioniert, die sich ihrer normativen Ordnung durch die Exklusion anderer vergewissert; Rico und Oskar stehen hingegen nicht außerhalb einer derartigen Gemeinschaft, sondern sind innerhalb eines „Kosmos an Alterität“ verortet, der „ein Sammelsurium an schier ungläublichen Typen und Lebensentwürfen“ aufweist; überall finden sich menschliche Unika, „existieren unbekannte Parallelwelten“ (Schwahl 2010: 81). Die Erzählungen um Rico und Oskar sind folglich keine ‚klassischen‘ Außenseiternarrationen über Behinderung, deren zentrale Figurenmodellierung „in allen Erzählungen derselben Konstellation“ unterliegt:

Es offenbart sich ein grundsätzlicher Antagonismus zwischen behinderten und nicht behinderten Akteuren, mit der zugleich unwandelbaren Mehrheitsverhältnisse einhergehen – einer Minderheit von behinderten Akteuren steht eine Mehrheit von nicht behinderten Figuren gegenüber. (Glasenapp 2014: 5)

Im Gegenteil: Sowohl die Miniaturgesellschaft des Miethauses in der Dieffenbachstraße als *pars pro toto* als auch der Kreuzberger Kiez und andere Stadtteile Berlins werden als heterogene Gemeinschaften mit individuell gezeichneten Figuren dargestellt; das besondere Andere ist der figurative Regelfall: Ricos einsame Nachbarin Frau Dahling (Ursela Monn) leidet an Depressionen, die sie euphemistisch als „graues Gefühl“ (I, 19:12) bezeichnet. Der ungepflegte Herr Fitzke (Milan Peschel) ist schwer herzkrank – und ‚züchtet‘ in seiner

verwahrlosten Wohnung Steine und Mineralien. Sven (Tristan Göbel), den Rico auf seiner Suche nach Sophia (Mina Rueffer) in Schöneberg kennenlernt, ist gehörlos. „Alterität“, schreibt Markus Schwahl, wird „zum allgemein Menschlichen erklärt“ (Schwahl 2010: 81).

Die filmische Realisation dieser inklusiven Gemeinschaft, der eine prinzipielle Verschiedenheit ihrer Individuen zugrunde liegt, ist Thema dieses Beitrags; *en detail* soll es darum gehen, wie diese Gemeinschaft und das ihr zugrundeliegende, besondere Andere in der Kinderfilmtrilogie auf Ebene der *histoire* konzipiert und auf derjenigen des *discours* narratoästhetisch inszeniert wird. Über Seitenblicke werden dabei auch die Romane als Prätexte der Filme in die Analyse einbezogen. Im Fokus des Beitrags stehen immer wieder die Figuren, allen voran Rico als Protagonist und Erzähler, dessen Perspektive maßgeblich für den inklusiven Blick auf den Kosmos an Alterität verantwortlich ist.

Rico, Oskar und die „Strickmuster“

Rico entspricht nicht dem durch Exklusion gezeichneten Außenseiter vieler *disability narratives*, trotzdem finden sich in der Trilogie „Strickmuster“, also konventionalisierte Motivkonstellationen, die „im Leben behinderter Menschen [...] selten“, in den Kinder- und Jugendmedien „umso häufiger vorkommen“ (Backofen 1987: 18 f.). Diese „Grundformen, Darstellungen von Personen und Verarbeitungsmuster“ (ebd.) zeigen in der Trilogie jedoch kein „verzerrtes Bild der Behinderten, ihrer Lebenssituation und ihrer Perspektiven“ (Backofen 1987: 23), wie es in vielen Kinder- und Jugenderzählungen über behinderte Menschen der Fall ist: Als dynamisch konzipierte Figur erfüllt Rico weder das Strickmuster des „lieben und geduldigen“, noch das Gegenklischee des unfreundlichen, „völlig verbittert[en]“ Behinderten (ebd.); trotzdem vollbringt er, wie viele andere behinderte Kinderfiguren, die stereotypisch „außergewöhnliche Leistung“ (ebd.: 19), die ihm die Umwelt nicht zugetraut hätte: So macht er sich trotz seiner Orientierungsschwierigkeiten im ersten Teil der Trilogie allein auf den Weg zu Sophia nach Schöneberg, um von ihr Hinweise auf den Entführer „Mister 2000“ zu bekommen, der mittlerweile Oskar in seiner Gewalt hat. Daran anschließend gelingt es Rico, Oskar im Hinterhaus zu finden und zu befreien – auch wenn er dabei aufgrund einiger Fehlschlüsse Westbühl (Ronald Zehrfeld) statt Marrak (Axel Prahl) als Entführer ermittelt. Derartige Fehler ironisieren die Leistung, objektivieren und passen das Strickmuster von Held und Heldentat ein in die heterogen gezeichnete Erzählwelt um Rico und Oskar.

Auch dem Motiv der Tierfreundschaft, das konstellativ „eng verbunden mit der Heldentat“ (ebd.: 20) ist, kommen andere Funktionen zu: Der Hund, den

Rico und seine Mutter im zweiten Film adoptieren, da sich seine Besitzerin Ellie Wandbek aufgrund der zu erwartenden Gefängnisstrafe für ihre verbrecherischen Hehlereien nicht mehr um ihn kümmern kann und will, ist nicht als „Verbündeter gegen eine [...] ablehnende Umwelt“ oder als „Ersatz für fehlende soziale Kontakte“ (ebd.) konzipiert; stattdessen fungiert das Tier als weiteres Bindeglied zwischen den Jungen und reflektiert die Verschiedenheit der Protagonisten und ihren Umgang damit: Am Ende von *Rico, Oskar und das Herzgebrehche* liegt Rico mit dem Jack-Russel-Terrier in seinem Bett, daneben Oskar auf einer Matratze. „Willst Du nicht bei uns schlafen?“, fragt Rico den Freund (II, 01:27:02). Oskar antwortet: „Hunde übertragen Parasiten.“, worauf Rico zu sich selbst und dem Terrier sagt: „Der redet so einen Blödsinn. Mein lieber Porsche doch nicht.“ Sekundenbruchteile später liegt auch Oskar auf dem Kinderbett, Porsche neben sich. Oskars Ängste sind in abstracto rational, doch nicht in concreto: Das bringt Rico dem „*stets hyperbesorgte[n]*“ (Maiwald 2014: 167) Oskar bei und nimmt ihm damit zumindest einen Teil seiner Ängste. Oskar wiederum ergänzt Ricos kognitive Defizite, wenn schnelles Kombinieren gefragt ist oder auch nur der Heimweg gefunden werden muss.

Rico, Oskar und die besonderen Anderen

Von den Strickmustern abgesehen, werden Vielfalt und Heterogenität sowie der Blick auf diese maßgeblich über die Konzeption der Akteure auf Ebene der *histoire* evoziert: Das gilt für die Titelfiguren und die weiteren Handlungsrollen wie für die Funktionsrollen; die bereits erwähnten Figuren gehören ebenso zum Sammelsurium menschlicher Unika wie die Mutter Ricos (Karoline Herfurth), Herr Kiesling (David Kross) oder Sophia – und wie die Komparsen als personale Dekoration der *sets* bzw. *locations*.

Ricos Mutter Tanja Doretti arbeitet als „Animierdame“ (Maiwald 2014: 168) in einem Nachtclub mit dem Namen „Mausefalle“. Entsprechend wird ihr Äußeres inszeniert: Im Pailletten-Minirock und Netzstrumpfhose singt sie Rico im ersten Teil in den Schlaf (I, 06:20), bevor sie zur Arbeit fährt; wie um das Klischee zu perfektionieren, weist ihre Kleidung zumeist an irgendeiner Stelle ein Leopardenmuster auf.

Als sich Frau Doretti in *Rico, Oskar und das Herzgebrehche* abends von den beiden Freunden verabschiedet, fragt Oskar verwundert, wohin sie „denn jetzt noch“ (II, 15:10) gehe. Rico antwortet, dass seine Mutter zur Arbeit müsse, schließlich sei sie „Geschäftsführerin in einem Nachtclub“. Oskar ist irritiert und fragt unsicher, ob Ricos Mutter „womöglich“ und „irgendwie verrückt“ sei. Natürlich ist sie das nicht: Ihr Geruch sei „eigentlich ganz okay“ und stamme aus

der „Parfümerie in der Friedrichstraße“, antwortet Rico, entlarvt in seinem Missverstehen die stereotypische Zuschreibung und ironisiert damit im Nachhinein den männlichen Blick der Kamera, die beim Abschied der Mutter langsam von ihren Beinen zu ihrem Gesicht schwenkt (II, 14:52).

Vielfalt und Heterogenität finden ihre figurale Realisation damit nicht nur auf körperlich-geistiger und sozio-ökonomischer, sondern auch auf geschlechtlicher bzw. sexueller Ebene. Homosexualität wird in den Filmen dabei wie Heterosexualität ver- und behandelt: Ricos Mutter erklärt ihrem Sohn, dass sie den neuen Mieter Simon Westbühl für die „schärfste Schnitte“ halte, die sie in ihrem „ganzen Leben“ (I, 27:18) gesehen habe, Frau Dahling findet den Nachrichtensprecher Ulf Brauscher (David Rott) „sexy wie die Hölle“ (I, 20:00) und gegenüber von Frau Dahling wohnt Herr Kiesling, der schwul ist.²

Die Homosexualität von Rainer Kiesling wird – anders als im Roman – nicht in Teil eins, sondern erst im letzten Teil der Trilogie, in *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, offen thematisiert: Hier begegnen die beiden Kinder Herrn Kiesling und seinem Freund Tom (Jacob Matschenz), nachdem Ricos Mutter und Herr Westbühl in den „Knutschurlaub“ nach Sri Lanka abgereist sind. In einen solchen Urlaub wollen Herr Kiesling und Tom auch fahren, jedoch an die Ostsee, wie sie Rico erklären, der ihnen daraufhin „gutes Knutschen“ (III, 15:14) wünscht. Am Ostseestrand trifft Rico die beiden Männer wieder und bittet sie schließlich, mit ihnen zurück nach Berlin fahren zu dürfen. Mit einem „Hallo erstmal“³ (III, 11:11:50) begrüßt Herr Kiesling, einen blauen Satin-Morgenmantel tragend, Rico. Neben ihm tritt – unbekleidet – Tom. Die Kamera bildet dabei ausschließlich seinen nackten Oberkörper ab (Abb. 1); die darauffolgende Einstellung, die den Blick Ricos in Großaufnahme zeigt, verrät jedoch vollständige Nacktheit (Abb. 2).

-
- 2 Der Name der Figur ist eine Referenz auf Günter Kießling, einen Vier-Sterne-General und stellvertretenden NATO-Oberbefehlshaber, dem in den 80er Jahren Erpressbarkeit wegen seiner vermeintlichen Homosexualität vorgeworfen wurde. Kießling wurde daraufhin durch den damaligen Verteidigungsminister Manfred Wörner vorzeitig in den Ruhestand versetzt, wenig später wurden die Vorwürfe entkräftet – und Kießling wieder in den Dienst gestellt.
 - 3 Das „Hallo erstmal“ ist eine filmische catchphrase auf Ebene der Tongestaltung, eine sprachliche Signatur, die Figuren zugeordnet und über ihre Wiederholung wirksam und damit als solche identifizierbar wird. Sie dient vor allem der figural-impliziten Charakterisierung; in der Trilogie stellt das „Mann, Mann, Mann“ (I, 42:48) von Rico ebenso eine catchphrase dar, wie das von Svens Mutter repetitiv geäußerte „Das ist ja ein Ding“ (III, 34:09).



Abb. 1: Rainer Kiesling und Tom im „Knutschurlaub“



Abb. 2: Rico nimmt irritiert Toms Nacktheit wahr

Im ersten Film nimmt Herr Kiesling Rico mit nach Schöneberg, wo er Sophia (Mina Rueffer) besuchen möchte, um von ihr Informationen über den „Schnäppchenentführer“ zu bekommen. Sophia lebt mit ihrer Mutter (Inga Dietrich) in einem tristen, betongrauen Hochhauskomplex, wächst in einem „heruntergekommene[n] Prekariatsmilieu“ (Maiwald 2014: 168) auf: Als Rico die dunkle Wohnung durch die offene Tür betritt, liegt die Mutter rauchend in ihrem Schlafzimmer auf dem Bett und sieht sich eine Vormittags-Talkshows im Privatfernsehen an. Auf die Frage nach Sophia weist die Mutter auf ihr Kinderzimmer, wo das Mädchen vor einem Goldfishglas sitzt; wie die Mutter starrt sie auf und in das Glas, während sie Rico mit leiser Stimme von ihrer Entführung berichtet. Um sie herum stehen Spielsachen, zahlreiche Kuscheltiere, ein kleines Haus, ein Kickertisch. Auch Sophia hat, so spricht Rico auf seinen Merkrekorder, das „graue Gefühl“ (I, 59:59).

Abgesehen von den Haupt- und Nebenfiguren werden Vielfalt und Heterogenität in den Filmen über die Bilder der Großstadt vermittelt, die ein „schillernde[s] Milieuaufgebot“ (Schwahl 2010: 81) zeigen. Erreicht wird dies über die Auswahl und das Casting der Komparsen sowie über ihre Positionierung im öffentlichen Raum, auf den Straßen und Plätzen: Entsprechend laufen Rico und Oskar im ersten Film auf der Admiralsbrücke an zwei verwaorlost gezeichneten Obdachlosen mit Bierflaschen in den Händen (I, 32:42) ebenso vorbei wie an einer Gruppe von Geschäftsleuten – oder an zwei Frauen, die einen Hidschab tragen (I, 32:59). Ethnische Vielfalt reflektiert insbesondere die Zusammensetzung der Gruppen, die in *Rico, Oskar und die Tieferschatten* von der Polizei auf der Dieffenbachstraße zu den Entführungsfällen befragt werden. Ein Komparse mit schwarzer Hautfarbe und einer afrikanischen Kufi auf dem Kopf (I, 04:41) wird dabei gleich mehrfach eingesetzt: Als Rico und Oskar sich später kennenlernen, läuft er ebenfalls durchs Bild – dieses Mal mit einem bunten Dashiki bekleidet (I, 17:01).

Rico, Oskar und die Rezipierenden

Die Trilogie wird und wurde als Family Entertainment beworben: Entsprechend lesen sich z. B. auf der Facebook-Seite der Filme Bildanzeigen, die über Zitate aus Kritiken die Filme als „cooles Familienkino“ oder „Sommer-Familienabenteuer der besten Art, das Kindern und Erwachsenen gleichermaßen Spaß macht“ preisen; auch Internetseiten wie *Kino.de* erklären die Filme als Unterhaltung für die gesamte Familie.

Die Filme nehmen nicht nur inhaltlich und formal auf Verständnis, Auffassungsvermögen und Bedürfnisse von Kindern Rücksicht, sondern sprechen darüber hinaus alle Generationen – Kinder, Jugendliche und Erwachsene – an (Völcker 2009: 231–241).⁴ Sind letztere für den Kinder- und Jugendfilm nur Vermittler oder ‚Mitseher‘, welche die filmischen Bedürfnisse der Kinder als Zielpublikum erkennen und in eine entsprechende Filmauswahl umsetzen, sind sie für den Family Entertainment Film nicht nur auch, sondern im Besonderen Rezipient*innen.

In Anlehnung an Ulf C. Knoepflmachers und Mitzi Myers‘ Begriff des Crosswriting (Knoepflmacher/Myers 1997: VII–XVI), der das Überschreiten der Grenze zwischen Kinderliteratur auf der einen und Erwachsenenliteratur auf der anderen Seite markiert, kann in diesem Kontext von Crossfilming (Kümmerling-Meibauer 2010: 14) gesprochen werden: Family Entertainment Filme

4 Vgl. zum Family Entertainment Film meine Aufsätze von 2012 und 2017, an denen sich dieser Abschnitt orientiert.

sind mehrfachadressiert und zugleich doppelsinnig. Dieser Begriff meint, Hans-Heino Ewers folgend und hier von der Literatur auf das Medium Film übertragen, das Angebot unterschiedlicher Rezeptionsarten, einer exoterischen für Kinder und Jugendliche und einer esoterischen für Erwachsene (vgl. Ewers 2008: 123).

Verwirklicht werden diese Rezeptionsarten über die beschriebenen Ironisierungen – und über intra- und intermediale Codierungen, mit denen der Filmtext im Schnittpunkt von anderen Texten, zu denen er in Beziehung steht, positioniert ist (vgl. hierzu Mikos 2015: 264–275): So finden sich in vielen Family Entertainment Filmen Verweise auf andere Texte, deren Realisierung den zumeist erwachsenen Rezipient*innen neue Bedeutungshorizonte eröffnet. Diese Verweise werden über den Filmtext motiviert, aber „in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen“ (Holthuis 1993: 31) vollzogen. Die (kindlichen) Rezipient*innen, denen die entsprechende ‚Enzyklopädie‘ Eco’scher Prägung fehlt, um die Verweise aufzulösen, können dem Filmtext aber trotzdem Bedeutung zuweisen.

Ein Beispiel dafür ist der sprechende Name von Rainer Kiesling: Nur Erwachsene werden den interfiguralen⁵ Verweis auf den General und die damit verbundene politische Affäre dekodieren können. Kinder nehmen wahr, dass Herr Kiesling Männer statt Frauen liebt – und dass dies in der fiktionalen Gemeinschaft der Filmfiguren ebenso normal ist wie Liebe zwischen Männern und Frauen. Erwachsene sehen dies ebenfalls – werden über die Referenz aber auch implizit darauf hingewiesen, dass Homosexualität in Deutschland bis 1994 noch strafbar war. Ähnlich verhält es sich mit der Inszenierung Tanja Dorettis als Animierdame: Jüngere Kinder werden die Kleidung der Mutter keinem spezifischen Milieu zuordnen können, nehmen nicht die Sexualisierung ihres Körpers durch den männlichen Blick der Kamera wahr und verstehen nicht den Wortwitz, der sich aus Ricos Missverständnis ergibt: Aus kindlicher Perspektive ist das besondere Andere der Mutter Teil der dargestellten Vielfalt; erst ältere Kinder, Jugendliche und Erwachsene verstehen das Zugrundeliegende – dass auch eine „aufreizend gestylte Blondine“ und Nachtclubarbeiterin eine „seriöse alleinerziehende Mutter“ (Maiwald 2014: 168) sein kann.

5 Einen weiteren ‚sprechenden Nachnamen‘ tragen Afra und Mele Kessler: Er referiert auf Alice und Ellen Kessler, die als Zwillinge vor allem in den 60er und 70er Jahren große Erfolge im Showgeschäft feierten – und wie Afra und Mele immer zu zweit auftreten.

Rico, Oskar und die (inklusive) Erzählperspektive

Wie im Falle von Tanja Doretti werden die inszenierten Lebenswelten und -entwürfe nicht „be- und schon gar nicht verurteilt“ (ebd.) – diese Haltung kommt vor allem Rico zu, aus dessen Perspektive die Filme erlebt und erzählt sind. Deutlich wird dies bereits zu Beginn von *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, wenn der autodiegetische Erzähler des literarischen Prätexts als Voice-Over adaptiert wird: Während des Kiez-Bingo-Spiels wird das Bild der in der Trommel hin und her fliegenden Kugeln auf eine Großaufnahme von Rico überblendet, mit dem Einsatz seiner Stimme beginnt die Kamera langsam auf ihn zu zoomen (I, 03:33). Wie beschrieben, stellt sich Rico dabei vor und erklärt seine Tiefbegabung über die Bildmetapher der Bingokugeln. Das Voice-Over ist mit der Überblendung und dem Zoom auf Rico zwar ihm und seiner Stimme zugeordnet, jedoch spricht Rico seine Vorstellung diegetisch nicht sichtbar; solche Voice-Over, bei denen die Akteure äußerlich schweigen, werden als inneres Sprechen bezeichnet. Oft ist ein derartiges Sprechen durch Verwendung des Imperfekts in klare Distanz zum Jetzt der Szene gesetzt, um es von der Rolle des Erzählers zu differenzieren (Amann 2012) – anders hier: Rico spricht im Präsens, womit er als Erzähler eingeführt wird, der sowohl als erzählendes als auch erlebendes Ich konzipiert ist: Als auktoriales Ich stellt er sich den Rezipierenden vor, erzählt seine Geschichte aus einer epischen Distanz zum Geschehen, die ihn als Erzähler konstituiert; als personales Ich ist er unmittelbar am Geschehen beteiligt, durchlebt es mit dem Rezipierenden im Moment des Sich-Ereignenden. Dieses Wechselspiel, das besonders im Übergang zu Szenen, die mit Voice-Over unterlegt sind, greifbar wird, lässt sich mit Rückgriff auf Jochen Vogt als „keine ausgeprägte Retrospektive bei Zentralstellung des Ich-Erzählers“ (Richter 2009) typologisieren. In der Trilogie dient es der Adaption des literarischen Erzählers und betont im Wechselspiel zwischen *showing* und *telling* die subjektive Perspektive Ricos, seinen Blick auf die heterogenen Lebenswelten und -entwürfe.

Mit Hilfe von Voice-Over werden auch Ricos Worterklärungen inszeniert, die in den Romanen als Karteikärtchen in Schreibschrift vom Fließtext abgegrenzt sind: Als beispielsweise Ricos Mutter vor dem Spiegel erklärt, dass sie ihren Brüsten „noch zwei, drei Jahre“ gebe, bevor sie „Opfer der Schwerkraft“ (I, 11:50) würden, schlägt Rico im Lexikon nach, was Schwerkraft bedeutet – und spricht sein Verständnis des Begriffs auf seinen „Merkrekorder“, ein portables Diktiergerät, das er immer bei sich trägt. Kurz nachdem er mit seiner Erläuterung begonnen hat, werden über eine Wischblende seine Vorstellungen in Form einer „animierte[n] Passage“ visualisiert (Abb. 3), über die seine Erklärung gelegt ist:

Genutzt werden dabei collagenartige Mittel, die stilisierte Papierpuppenversionen der Figuren mit illustrativen Elementen verbinden und sowohl mit dem Text, den Rico aus dem Lexikon vorliest, als auch mit Tonspuren unterlegt werden, die an die soundwords des Comics und deren Adaption in Animationsfilmen erinnern. (Lexe 2016: 133)



Abb. 3: Ricos Vorstellung von der Schwerkraft in einer animierten Passage

In dieser und den anderen Worterklärungen verdichten sich die Komik der Erzählungen durch „die Fallhöhe zwischen konventionalisiertem Sprachgebrauch und Ricos wortwörtlichem Sprachverständnis“ (Lexe 2016: 133) – wie auch im folgenden Beispiel aus dem dritten Film: Als die beiden Jungen mit der Bahn an die Ostsee fahren wollen, stehen sie dicht gedrängt mit anderen wartenden Reisenden auf dem Bahnsteig. Oskar hofft, wie er zu Rico sagt, dass er „keine Klaustrophobie“ habe. Ein Begriff, den sich Rico in einer animierten Passage wie folgt erklärt:

Klaustrophobie. Vermutlich nach einem Klaus benannt, der als erster Mensch der Welt in einem Fahrstuhl stecken blieb. Und die Strophe kommt daher, dass er vor lauter Schiss anfang zu singen. Seitdem gibt es schöne, entspannende Fahrstuhlmusik. (III, 32:00)

Abgesehen von der Komik, die in den Filmen als *comic relief* auch zur Entlassung spannender Szenen genutzt wird, kommen den Worterklärungen wie dem Merckrekorder verschiedene Funktionen zu: Tragen sie auf Ebene der Erzählperspektive maßgeblich dazu bei, sowohl die äußere als auch die innere Handlung aus Ricos Sicht zu erzählen und die interne Fokalisierung zu stützen, fungieren sie intradiegetisch als Signal für die Tiefbegabung. Der Merckrekorder, eine Kreation der Drehbuchautoren (Vollmar 2018)⁶, dient Rico gleichsam als

6 Diese Angabe bezieht sich auf ein Telefonat, das ich am 30. Januar 2018 mit Neele Vollmar zu ihren beiden Filmadaptionen und dem Thema dieses Beitrags führte.

Orientierungs- und Alltagshilfe: Auf ihn spricht er Worterklärungen, spontane Einfälle, Erinnerungsnotizen; seine Mutter nimmt den Weg zum Supermarkt für ihn auf oder singt ein Lied, das Rico zum Einschlafen hört, wenn sie arbeitet und er sich vor den Schatten im Haus gegenüber fürchtet.

Als weiteres Signum fungiert leitmotivisch die bereits erwähnte Bildmetapher der Bingokugeln in der Trommel: Als Rico im ersten Film zum Einkaufen in den Supermarkt geht, verlässt er den Bereich, in dem er sich sicher orientieren, in dem er sich ohne Einschränkungen bewegen kann (I, 14:30 f.). Mit dem Übertreten der Bordsteinkante tritt er aus dem Handlungs- in einen Bewährungsraum (Lexe 2016: 134). Der Übertritt (Abb. 4), zu dem sich Rico mit dem Herunterzählen eines kurzen Countdowns ermutigt, wird auf der Bildebene durch die Ein- und Überblendung der sich in der Trommel bewegenden Bingokugeln visualisiert (Abb. 5).



Abb. 4: Rico übertritt den Limes seines Handlungsraumes.



Abb. 5: Ein- bzw. Überblendung mit den sich in einer Trommel bewegenden Bingokugeln

Die Desorientierung Ricos wird folgend durch Großaufnahmen aus verschiedenen Positionen und Perspektiven einer Hand- bzw. Actionkamera gezeigt; die Dynamik der Szene wird sowohl durch die spezielle Kameraführung als auch über das Abspielen der Aufnahmen in Zeitraffer evoziert. Kombiniert werden diese Bilder mit Aufnahmen des Straßenschildes (Abb. 6), das nicht in eine, sondern in alle Richtungen zeigt – und damit keinerlei Orientierungshilfe mehr vermittelt.



Abb. 6: Das Straßenschild zeigt nicht in eine, sondern in alle Richtungen.

Unterlegt ist die Szene ebenfalls mit Voice-Over: Zunächst mit der Stimme Ricos, die den Namen der Straße und die Richtungsangaben links und rechts repetitiv spricht, folgend die Stimmen der Kessler-Zwillinge Afra (Charlotte Pasewald) und Mele (Emma Pasewald), die sich als Echo in Schleife in Ricos Kopf wiederholen. Am Ende der Szene findet Rico das rote Tuch, das seine Mutter zur Orientierung an eine Ampel gebunden hat; von hier aus kann er anhand der Aufnahmen seines Diktiergeräts zum Supermarkt finden.

Das visuelle Leitmotiv der Bingokugeln in der Trommel wird in den Filmen in Variationen mehrfach eingesetzt – wie z. B. im dritten Film, nachdem sich die beiden Jungen am Ostseestrand gestritten haben und Rico wegläuft (III, 49:46 f.). Die Szene wird eingeleitet durch das Geräusch von Kugeln, die aus einer Lostrommel in einen Auffangbehälter fallen (III, 49:33). Durch das Geräusch, das den Streitworten Oskars direkt angeschlossen ist, und durch den Nachhall von Oskars Beleidigungen, die als Voice-Over über die Bilder gelegt sind, wird die Desorientierung Ricos in einen emotionalen Zusammenhang gebracht. Auslöser der Episode ist der Streit mit Oskar; von seinem Freund und sich selbst enttäuscht, spricht Rico auf seinen Merkkreorder: „Zum ersten Mal seit langem wieder Bingokugeln.“ (III, 50:16 f.)

In dieser Szene hat der Kameramann Felix Novo de Oliveira mit *Lensbaby-Objektiven* gearbeitet; mit Hilfe dieser wird das aufgenommene Bild nur im Bereich des Schärfepunkts scharf, rundherum nimmt die Schärfe zunehmend ab. Der Ort der Schärfe kann durch Verbiegen des Objektivs frei gewählt werden. Der daraus resultierende Effekt reflektiert nicht nur die Desorientierung, sondern auch das In-sich-Gefangen-Sein Ricos – seine Unfähigkeit, die Situation zu kontrollieren und damit auch zu beenden. Orientiert hat sich de Oliveira beim Einsatz des Objektivs an der Kameraarbeit Janusz Kamiński in *Schmetterling und Taucherglocke* (Julian Schnabel, 2007),⁷ in dem das Locked-in-Syndrom des Protagonisten kongenial über *Lensbaby-Objektive* inszeniert wird.

Abgesehen von dieser intermedialen Referenz verweist das Leitmotiv auf die erste Adaption von Erich Kästners Kinderroman *Emil und die Detektive* aus dem Jahr 1931 – und konzentriert die in Kritik und Forschung (z. B. Magel 2008, Buddeus-Budde 2010 und Rauch 2012: 120 f.) häufig beschriebenen inhaltlichen Parallelen zwischen den Romanen filmästhetisch: Entsprechend weisen die Szenen Elemente und Merkmale einer Ästhetik des Surrealen auf, wie sie sich in der Traumvision finden, die Emil im Zug nach Berlin er- und durchlebt (I, 14:50 f.). Derartige Verfremdungen der Dimensionen von Ort und Zeit finden sich gleichfalls in den Inszenierungen des Leitmotivs – wie auch Deplatzierungen, das Spiel mit A-Logik, Absurdität und Paradoxie: Sowohl das Straßenschild, das seiner Funktion beraubt in alle Richtungen zeigt als auch die Kessler-Zwillinge (Abb. 7), die aus dem Nichts hinter einzelnen Fenstern erscheinen (I, 15:03 f.), sind Beispiele dafür.



Abb. 7: Die Kessler-Zwillinge beobachten Rico, während er nach Orientierung sucht.

7 Felix Novo de Oliveira bestätigte mir diese Orientierung an der Arbeit Janusz Kamiński in Julian Schnabels Film bei einem Telefonat am 24.02.2018.

Rico, Oskar und die Farbdramaturgie der Vielfalt

Das Miethaus, jene „bunt zusammengewürfelte Welt“ (Lexe 2016: 134), die als partikularisierende Synekdoche für das heterogene Ganze steht, verlässt Rico zu Beginn des ersten Films nur selten; „zum Ausgleich“, wie er Rainer Kiesling erklärt, „gucke ich mir gerne Wohnungen von anderen Leuten an“ (I, 42:48). Die filmische Inszenierung dieser Wohnungen folgt einer Farbdramaturgie, die – wenn Rico an Oskars Seite später auch die Welt außerhalb des Hauses und des Kiezes erschließt – von der Innen- auf die Außenwelt ausgedehnt bzw. in letzterer wieder aufgegriffen wird.

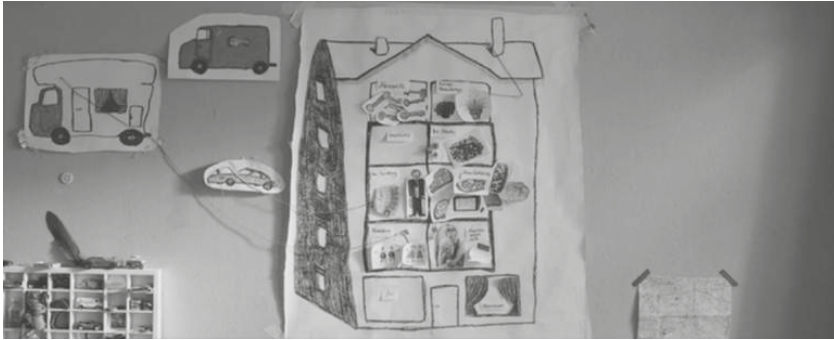


Abb. 8: Das Miethaus in der Dieffenbachstraße 93

So dominieren in *Rico, Oskar und die Tieferschatten* beispielsweise die Farbtöne grün und rot – entsprechend ist vor allem die Wohnung von Rico und seiner Mutter im zweiten Stock in diesen „Mood-Farben“ (Vollmar 2018) gezeichnet (z. B. I, 12:34 und I, 20:39), daran angelegt sind die anderen Räume der Bewohner, wie z. B. die Wohnung von Frau Dahling im dritten Stock, bei der die Farben orange und braun vorherrschen (I, 19:27). Auch Marrak, der Entführer, ist in diese Farbdramaturgie eingepasst; ihm ist ein Signalrot zugeordnet, das sich sowohl in der Farbe seines Arbeitsoveralls (09:21) als auch seines Lieferwagens als erweiterter Raum (Abb. 8) findet. Außerhalb des Miethauses werden diese Farbtöne ebenfalls verwendet – womit die Räume auf Ebene des Makrokosmos denjenigen des Mikrokosmos angeschlossen werden; als Beispiel kann das Kinderzimmer dienen, in dem sich Sophia aufhält: Es ist, ähnlich wie die Wohnung von Rico und seiner Mutter, maßgeblich in grünen Farbtönen gehalten.

Die Farben als Kontinua zwischen den verschiedenen Räumen und Kosmen fungieren als Bindeglieder zwischen den Individuen als Alteritäten; sie reflektieren, indem sie Verbindungen abbilden, das inklusive Moment der heterogen gezeichneten Gemeinschaft.

Abspann

Rico und Oskar wie auch die weiteren Haupt- und Nebenfiguren sind besondere Andere; ihre Alterität wird ebenso inszeniert wie die sich daraus ergebende Heterogenität als Merkmal einer vielfältigen Gemeinschaft. Erreicht wird dies auf Ebene der *histoire* u. a. durch die Ironisierung von motivischen Konstellationen, auf Ebene des *discours* über die Erzählperspektive oder durch die Farbdramaturgie.

Es sind diese Inszenierungen, welche die Filme einerseits von älteren Kinder- und Jugendfilmen z. B. *The Mighty* (1998) unterscheiden, in denen „schwache, zuwendungsbedürftige und mitleiderregende Figuren“ (Maiwald 2014: 167) zumeist als Entwicklungshelfer für nicht-behinderte Hauptfiguren dienen (vgl. Schmerheim 2017: 48); andererseits aber auch von aktuellen Filmerzählungen wie *Wunder* (2017) differieren, in denen die Auseinandersetzung der Hauptfiguren mit ihrer körperlich-geistigen Disposition Hauptmotiv der Handlung ist.

Literaturverzeichnis

Primärwerke

- Philbrick, Rodman (1993): *Freak the Mighty*. New York: Blue Sky Press.
- Steinhöfel, Andreas (2008): *Rico, Oskar und die Tieferschatten*. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen.
- Steinhöfel, Andreas (2009): *Rico, Oskar und das Herzgebreche*. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen.
- Steinhöfel, Andreas (2011): *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen.
- Emil und die Detektive (DEU 1931. Regie: Gerhard Lamprecht)
- Rico, Oskar und die Tieferschatten (DEU 2014. Regie: Neele Vollmar)
- Rico, Oskar und das Herzgebreche (DEU 2015. Regie: Wolfgang Groos)
- Rico, Oskar und der Diebstahlstein (DEU 2016. Regie: Neele Vollmar)
- Schmetterling und Taucherglocke (F, USA 2007. Regie: Julian Schnabel)
- The Mighty (USA 1998, Regie: Peter Chelsom)
- Wunder (USA, HKG 2017. Regie: Stephen Chbosky)

Sekundärliteratur

- Amann, Caroline (2012): Inneres Sprechen. In: Lexikon der Filmbegriffe vom 19.01.2012. Zugriff am 01.01.2019. (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4693>)
- Backofen, Ulrike (1987): „Musterkrüppel, Tyrann, Held ... Musterkrüppel, Tyrann, Held ...“ und andere „Strickmuster“. In: Wiebke Ammann/Ulrike Backofen/Klaus Klattenhoff (Hgg.): Sorgenkinder – Kindersorgen. Behindert-Werden, Behindert-Sein als Thema in Kinder- und Jugendbüchern. Oldenburg: bis, 18–23 Zugriff am 01.01.2019. (<http://oops.uni-oldenburg.de/490/>)
- Budeus-Budde, Roswitha: „Mir geht das auf die Nerven“. Interview mit Andreas Steinhöfel. In: Süddeutsche Online vom 17. Mai 2010. Zugriff am 01.01.2019. (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/autor-andreas-steinhoefel-mir-geht-das-auf-die-nerven-1.362868>)
- Ewers, Hans-Heino (2008): Literatur für Kinder und Jugendliche. Paderborn: Fink. (UTB für Wissenschaft; 2124).
- Geldmacher, Miriam (2012): Den Einzelnen wertschätzen – Gedanken zu einem inklusiven Deutschunterricht. In: Sabine Anselm/Miriam Geldmacher/Nazli Hodaie/Margit Riedel (Hgg.): Werte – Worte – Welten. Werteerziehung im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider, 161–171.
- Glaserapp, Gabriele von (2014): Simple Stories? Die Darstellung von Behinderung in der Kinder- und Jugendliteratur. In: *kjl & m. H.* 4, S. 3–15.
- Holthuis, Susanne (1993): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg. (Stauffenburg-Colloquium; 28).
- Knoepflmacher, Ulf C./Myers, Mitzi (1997): Crosswriting and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies. In: *Children's Literature* 25 (1997), VII–XVI.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2010): Einleitung. In: Dies./Thomas Koebner (Hgg.): *Kinder- und Jugendfilm*. Stuttgart: Reclam, 9–23.
- Kurwinkel, Tobias (2012): Family Entertainment Film. In: Horst Schäfer (Hg.): *Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video*. Teil 6: Genre, Themen und Aspekte. 39. Ergänzungslieferung. Meitingen: Corian, 1–5.
- Kurwinkel, Tobias (2017): Von „Schneewittchen“ zu „Bibi & Tina“ und „Alles steht Kopf“. Merkmale des Family Entertainment Films seit den 90er Jahren. In: Kurt Franz/Gabriele von Glaserapp/Claudia Maria Pecher (Hgg.): *Kindermedienwelten. Hören, Sehen, Erzählen, Erleben*. Baltmannsweiler: Schneider, 103–115.

- Kurwinkel, Tobias/Philipp Schmerheim (2013): *Kinder- und Jugendfilmanalyse*. Konstanz: UVK.
- Lexe, Heidi (2003): *Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*. Wien: Praesens (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung; 5)
- Lexe, Heidi (2016): Rico, Oskar und der Kinderfilm. Zur Adaption eines Kinderromans mit Kultcharakter. In: Klaus Maiwald/Anna-Maria Meyer/Claudia Pecher (Hgg.): „Klassiker“ des Kinder- und Jugendfilms. Baltmannsweiler: Schneider, 123–136.
- Magel, Eva-Maria (2008): Eine Fundnudel für ganz Berlin. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 98 (26.04.2008), 40.
- Maiwald, Klaus (2014): „...hat das Zeug zum Klassiker“. Andreas Steinhöfels Kinderkrimi *Rico, Oskar und die Tieferschatten* und Zielbereiche des Umgangs mit Literatur. In: *Literatur im Unterricht* 3, 165–178.
- Mayer, Hans (1978): Leitfiguren der Grenzüberschreitung. In: Gert Ueding (Hg.): *Materialien zu Hans Mayer „Außenseiter“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 42–55.
- Mikos, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK. (UTB für Wissenschaft; 2415)
- Rauch, Marja (2012): *Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*. Seelze: Klett/Kallmeyer.
- Richter, Steffen (2009): Ich-Erzählung. In: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Zugriff am 01.01.2019. (http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=255%3A5-3-ich-erzaehlsituation&catid=40%3Akapitel-5&Itemid=55)
- Schmerheim, Philipp (2017): Narrative Verschiebungen. Wonder und das Spiel mit Perspektiven auf Behinderung und Inklusion. In: *JuLit. H. 1*, 46–68.
- Steinhöfel, Andreas (1998): Das Herz wächst schneller als der Kopf. Wunderbare Männerfreundschaft zwischen zwei jugendlichen Außenseitern: „Freak“ von Rodman Philbrick. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 96 (25.04.1998), IV.
- Schwahl, Markus (2010): „Behindert. Aber nur im Kopf und nur manchmal.“ Alterität und Identität in Andreas Steinhöfels Rico und Oskar-Romanen. In: *Der Deutschunterricht* 3, 80–84.
- Völcker, Beate (2009): Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Horst Schäfer/Claudia Wegener (Hgg.): *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland*. Konstanz: UVK, 231–241.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub

universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/76165

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220701-092545-9

Dies ist eine veröffentlichte Manuskriptfassung des Titels:

Kurwinkel, Tobias: Der inklusive Blick durch die Kamera. Zu den Filmadaptionen der Kinderromantrilogie um Rico und Oskar. In: *Kinder- und Jugendmedien im inklusiven Blick.*

Analytische und didaktische Perspektiven / Frickel, Daniela A.; Kagelmann, Andre; Seidler, Andreas; Glasenapp, Gabriele von (Hrsg.). - Frankfurt am Main: Peter Lang, 2020, S. 107 - 124.

Das Originalwerk kann unter dem folgenden Link aufgerufen werden: <https://doi.org/10.3726/b16067>.

Alle Rechte vorbehalten.

© Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften Berlin 2020.