

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Fak. III Sprach- und Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik / Literaturwissenschaft

Wie Bilderbücher erzählen

ANALYSEN MULTIMODALER STRUKTUREN
UND BIMEDIALEN ERZÄHLENS IM BILDERBUCH

Habilitationsschrift zur Erlangung der Lehrbefugnis (*venia legendi*) für das Fachgebiet
der Neuen deutschen Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Kinder- und
Jugendliteraturwissenschaft

Vorgelegt von Dr. phil. Mareile Oetken

„Siehst du irgendwo ein Ende?“ fragte meine Mutter.

„Nein“, antwortete ich.

„So riesengroß ist das Meer“, meinte sie.

(Inge Fasan/Linda Wolfsgruber: Das Meer ist riesengroß)

Inhalt

WIE BILDERBÜCHER ERZÄHLEN

ANALYSEN MULTIMODALER STRUKTUREN UND BIMEDIALEN ERZÄHLENS IM BILDERBUCH	13
Zur Forschungslage	16
A. Bilderbücher im Kontext angrenzender Künste und Medien	19
Bilderbuch – Kunstwissenschaft	22
Bilderbuch – Drama	25
Schlimm fängt es an und Schlimmres nahet sich (Shakespeare, Hamlet, III, 4)	26
Bilderbuch – Comic und Dimensionen von Bewegung und Zeit	27
Bilderbuch – Medienverbund und Medienkonvergenz	34
Bilderbuch – Medientransfer: Apps	38
B. Bilderbuchkunst als Raumkunst	46
Raumdimensionen in Bilderbuch und Comic	53
C. Standpunkte des Erzählens in Bild und Text	62
Exkurs: Geräusche und Bilder	65
Im Auge des Betrachters	67
Ausblick	69

NARRATIVE STRATEGIEN 73

WAS GIBT ES HIER ZU LACHEN?

INSZENIERUNGEN VON KOMIK IN AKTUELLEN BILDERBÜCHERN	75
Begriff der einen Komik	75
Komisierende Normverletzungen	76
Komische Sprachspiele	78
Komik zwischen Bild und Text	80
Gendertrouble	81
Masken und Monster	83

MONSTRÖS, MASSLOS UND KOMISCH

DER GROBIAN ALS FANTASTISCHE FIGUR IN KINDERLITERATUR UND BILDERBUCH	87
--	----

Körper und Sinnlichkeit	88
Karnevaleske Strategien des komischen Erzählens	91
Grobianische Dichtung als Volksliteratur – Rabelais	92
Moderne Grobiane in der Kinderliteratur	95
Exkurs: Das Andere als das Fremde	95
Fantastische Elemente als Vermittler der Figur	96
Komische Brechungen der Figur	98
Der große blaue Grobian	99
Fazit	103

UNMÖGLICH

ANTI-UTOPISCHE WELTEN IM BILDERBUCH	105
Hell und dunkel	105
Moloch Großstadt	106
Krieg als dystopische Erzählung	110

ES WAR FINSTER

ÜBER DAS DUNKLE IM BILDERBUCH	113
Das Dunkle im Märchen	113
Die Ästhetik von Schwarz	116
Schwarz und komisch	119

WO GEHT'S LANG?

ERZÄHLUNGEN, BILDER UND BERICHTE VOM FREMDEN IM BILDERSACHBUCH	123
Umbrüche im Sachbuch	123
Erzählen, darstellen, berichten	125
Das Fremde als Phänomen	126
Exkurs in die fiktionale Kinder- und Jugendliteratur	127
Fremdheitsdarstellungen im Sachbuch	127
Kartierungen	129
Fazit	137

PODEST ODER PROTEST?

STRUWWELPETRIADEN IN AKTUELLEN BILDERBÜCHERN	139
Abrücken vom Ideal	140
Lust am Tabubruch	140
Schwarzer Humor versus Schwarze Pädagogik	141
Sendungsbewusstsein und Subversion	142
Theaterklamotte und Klamauk	143
Weibliche Rebellion	145

Das Untergraben von Legenden in Text und Bild	146
Weite Bildräume für das Ungebändigte	148
Exotische Paralleluniversen des Profanen	148
Der Grat zwischen Spiel und Gewalt	151
Wild Things	153
Hoffnungsfaden und Emanzipation	155
Komplexität und Ganzheitlichkeit	157

SCHNEEWITTCHEN SCHRECKLICH SCHÖN

BENJAMIN LACOMBES BILDKÜNSTLERISCHE MÄRCHENBEARBEITUNG	159
Die Mutter	161
Die Stiefmutter	162
Schneewittchen	165

KLASSIKER IM BILDERBUCH

ÜBERLEGUNGEN ZU WERKTREUE UND ADRESSIERUNG	171
F. K. Waechter: Prinz Hamlet	174
Bild/Text	178
Fazit	179

KINDHEITSBILDER UND BILDER VON KINDHEIT

DAS BILD VON KIND UND KINDHEIT IM BILDERBUCH	183
Illustratorinnen und Illustratoren reden über Kind und Kindheit	184
Bilderbuchkonzepte mündiger Leserschaft	189
Mehrdeutigkeit und Mehrfachadressierung	191

HOHEITSGEBIET SCHULE

GRENZZIEHUNGEN UND -ÜBERSCHREITUNGEN IN TEXT UND BILD	195
Schule als Ort der Erinnerung	196
Grenzziehungen	198
Entgrenzungen	201
Durchquerungen	202

B-B-B-BARRIEREFREI?

INSZENIERUNGEN VON BEHINDERUNG IM BILDERBUCH	209
Sprachkritik oder Sprachlosigkeit?	210
Informieren oder inszenieren?	211
Wer spricht wie über wen?	213

Helden mit Assistenzbedarf	214
Schwarzsehen	216
Die Außerirdischen	217

KINDERLITERARISCHE UND ILLUSTRATIONSGESCHICHTLICHE TRADITIONSLINIEN UND MEDIALE BEZUGSSYSTEME

221

ENTGRENZUNG UND VARIANZ

KONTINUITÄT UND DISKONTINUITÄT IN DER AKTUELLEN BILDERBUCHILLUSTRATION	223
Medialität	224
Crossmedia	226
Non-Linearität und Postmoderne	228
Kindheitskonstruktionen am Beispiel von illustrativen Bearbeitungen zu Theodor Storm: <i>Der kleine Häwelmann</i>	229

BILDGESTÖBER

WIMMELBILDERBÜCHER ERZÄHLEN SICH SELBST	235
Schlaglichtartige Einblicke	235
Pluriszenische Gestaltung	237
Prinzip Textlosigkeit und Gleichzeitigkeit	240
Wimmelland	243

BILDER DER (DE-)MASKIERUNG

DEKONSTRUKTIONEN VON MACHTINSZENIERUNGEN IM BILDERBUCH	245
Kasperl und Tod	245
Rolf Italiaander/Horst Janssen: <i>Seid ihr alle da?</i>	247
H. C. Andersen: <i>Des Kaisers neue Kleider</i>	249
Andersen/John A. Rowe	252
Fazit	258

MAUER UND ANDERE FÄLLE

ERZÄHLUNGEN VON DER WENDE IM BILDERBUCH	259
Die Wende im Bilderbuch	260
Peter Sís: <i>Die Mauer</i>	262
Dische/Enzensberger/Sowa: <i>Esterhazy</i>	267
Das Motiv des Naturschutzgebiets	270
Heldenreise	271
Fazit	274

KRIEG SPIELEN

ERZÄHLUNGEN VOM ERSTEN WELTKRIEG IM BILDERBUCH	277
Bildliterarische Erziehung zum Krieg	278
Veränderte Rede über den Krieg	283
Außen- und Innenperspektiven des Kriegs	284
Der Krieg als fernes Abenteuer	284
Der Krieg rückt näher	287
Der Krieg als harmloses Kinderzimmerspiel	288
Ausblick	291
Literaturverzeichnis	296
Abbildungsverzeichnis	333
Nachweis der Erstveröffentlichung	341
Erklärung	343

Wie Bilderbücher erzählen

ANALYSEN MULTIMODALER STRUKTUREN UND BIMEDIALEN ERZÄHLENS IM BILDERBUCH

„Wer erzählen will, muß sich zunächst eine Welt erschaffen.“ (Eco 1984, 31) Ganz unabhängig davon, ob es sich bei den fiktionalen Welten um eine real anmutende oder eine phantastische, „bloß mögliche“ Welt handelt, [sie] muß nach Regeln existieren, die vorher festgelegt worden sind.“ (Eco 1984, 33) Diese notwendige Regelmäßigkeit gilt für erzählervermittelte Werke¹ genauso wie für nicht-erzählervermittelte Werke, zu denen die visuellen Medien gehören. Konstruktionsgesetzen folgen auch Bilderbucherzählungen, aber in welchen Kategorien wären die komplexen, miteinander interagierenden Bild-Text-Bezüge zu erfassen?

Die Frage nach einer allgemeingültigen Syntax von Bild-Text-Codierungen wirft Thiele 1991a mit Verweis auf die Anfang der 1990er Jahre einflussreiche anglo-amerikanische Forschung² auf, um sie sogleich abschlägig zu beantworten: „Die Möglichkeiten des Erzählens in Wort und Bild sind [...] so vielschichtig, daß sich daraus keine generelle Grammatik des Bilderbuchs ableiten ließe.“ (Thiele 1991a, 10) Statt einer „erweiterten Checkliste abrufbarer Kriterien“ (Thiele 1991a, 10) legt Thiele 2000a eine systematische Erfassung des Bilderbuchs unter Berücksichtigung der angrenzenden Bezugswissenschaften und ihrer

1 Einen guten Überblick über die Begrifflichkeiten, mit denen Regelmäßigkeit in den unterschiedlichen Modellen der Erzähltextanalyse erfasst wird, geben Martinez/Scheffel (1992; 2002, 26.). Modelle des Erzähltextes präferieren verschiedene Merkmale des Erzählens als relevant: So sind für das Kommunikationsmodell die Kommunikationsstrukturen von Autor, Leser, Erzähler und fiktivem Adressaten zentral, während das Zwei- bzw. Vielebenenmodell die Konstruktionen des Erzählens mit den Ebenen des Erzählens/discours und des Erzählten/histoire in den Vordergrund stellt (vgl. Wenzel 2004, 9f.). Formen der Mittelbarkeit, Kriterien der Temporalität und auch räumliche Verknüpfungsprinzipien werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit zum Gegenstand der Auseinandersetzung mit Regelmäßigkeiten des Erzählens im Bilderbuch werden.

2 Unter anderem Schwarcz (1982) und Nodelman (1988), auf deren semiotisches Verständnis des Bilderbuchs als eines literarisch-bildnerischen Zeichensystems auch in aktuelleren Forschungspositionen verwiesen wird (vgl. Staiger 2014).

Zeichensysteme, insbesondere ihrer narrativen Formen vor. Im Bezugsfeld sprachlicher, bildnerisch-visueller und dramatischer Künste verweist Thiele auch auf mediale Erzählformen mit dem Hinweis, „daß die alleinige Betrachtung literarischen Erzählens, wie sie noch immer übliche Praxis ist, für die Erfassung der spezifischen ästhetischen Struktur des Bilderbuchs nicht ausreicht; der Blick muß auf die Erzählweisen anderer narrativer Medien, speziell der durch Bilder und Texte erzählenden Medien, erweitert werden.“ (Thiele 2000a, 40) Zu diskutieren wäre, ob Thiele hier nicht schon Abgrenzung zu Halbeys (1997) Verständnis vom Bilderbuch als einer Literatur-Gattung in der Tradition der illustrierten Literatur betreibt (vgl. Abraham/Knopf 2014, 3) und das Bilderbuch vielmehr als ein Medium sieht, wenngleich er das Bilderbuch 2003 explizit als eine „spezielle Untergattung der Kinderliteratur“ (2003, 17) bezeichnet.

Der Literaturdidaktiker Michael Staiger entwickelt nun 2014 ein Analysemodell, das – ebenfalls mit Rückgriff auf die aktuelle englischsprachige Forschung seit der Jahrtausendwende³ und den Forderungen Thieles entsprechend – das Bilderbuch als multimodales Erzählmedium in fünf Dimensionen systematisch zu erfassen versucht: 1. narrativ (was wird erzählt [histoire] und wie wird erzählt [discourse]); 2. bildlich (visuelle Gestaltung und Typographie); 3. verbal (textsprachliche Gestaltung); 4. intermodal (Interdependenz von Bild und Schrifttext); 5. paratextuell (Peritexte und Paratexte des Bilderbuchs). Im Zentrum dieses Analysemodells steht die Frage nach Formen der Bedeutungszuweisungen und Verknüpfungen der verschiedenen bildlichen und verbalen Codes in einem Werk.

Das Verständnis vom Bilderbuch als Medium, dem grundsätzlich auch Staiger folgt (Staiger 2014, 12; vgl. auch Dolle-Weinkauff 2000, 407), wirft allerdings Fragen zur Wechselwirkung mit anderen Medien im aktuellen kinder- und jugendliterarischen Handlungssystem auf, gerade weil die Mediatisierung des Lebensalltags mit multifunktionalen und mobilen Geräten seit 2000 erheblich vorangeschritten ist⁴. Das kann mit Staigers Modell nur schwer abgebildet werden, doch diese Entwicklung hat gerade das Erzählen um neue und veränderte Angebotsformen in der Kinder- und Jugendliteratur und insbesondere im bimedial strukturierten Bilderbuch bemerkenswert erweitert (Josting 2014, 236; vgl. zum aktuellen Wandel von Kinderkulturen und Kinderwelten auch Hengst 2014). Schon 1931 wies Brecht

3 Staiger recurriert hier auf die Multimodal Discourse Analysis (MAD) aus der sozio-linguistischen Forschung (van Leeuwen 2005; Painter/Martin/Unsworth 2014). Gemeint ist damit eine Erweiterung des Blicks, der über die Bimodularität der Bild-Textstruktur hinausweist, denn „text analysts have had to face the challenge of describing textual forms which combine language with different ‚modalities‘, such as image or sound“ (Painter/Martin/Unsworth 2014, 2).

4 Josting prognostiziert komplexe Veränderungen, die durch die dynamischen Prozesse der Medienkonvergenz im Handlungssystem der Kinder- und Jugendliteratur spürbar werden. Mit Verweis auf die JIM-Studie schlussfolgert Josting, „dass literarische Stoffe vorrangig über Filme am Fernseher rezipiert werden, vermutlich zunehmend in unterschiedlicher Form auch am Computer und weitaus am wenigsten über gedruckte Bücher“ (Josting 2014, 238).

in seinem Essay zum Dreigroschenoperprozess auf markante mediale Transformationen hin: „Die alten Formen der Übermittlung nämlich bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. [...] Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.“ (Brecht 1931, 178) Transformation ist auch 2014 die zentrale Beobachtung (auch wenn sich die Dichte der medialen Vernetzungen deutlich gesteigert hat), so dass Hengst an Brecht anschließen und der Sorge um den Untergang ‚alter‘ Medien entgegenhalten kann, dass „neue Medien [...] nicht einfach die alten [verdrängen], sondern [...] neue Konfigurationen bedingen.“ (Hengst 2014, 19) Für Hans-Heino Ewers geht es hier um nicht weniger als um die „wirkliche Zeitgemäßheit“ (Ewers 2002, 12) und Relevanz der Kinder- und Jugendliteratur. Nach Ewers muss sich das

„Buch [...] zum einen den neuen Wahrnehmungsformen und Bedürfnissen der Leser nicht restlos, aber doch soweit anpassen dass es von diesen als ein *zeitgemäßes* Informations-, Erfahrungs- und Unterhaltungsmedium wahrgenommen werden kann. Es muss sich zum anderen auf die Suche nach einer Position nicht *neben*, sondern *in* der neuen multimedialen Unterhaltungs- und Lernkultur begeben, sich nicht als deren Gegenpart und Alternative, sondern als deren Bestandteil begreifen.“ (Ewers 2000, 12, Herv. i. Orig.)

Josting und Möbius sprechen vom Phänomen der Medienkonvergenz, die „eine Annäherung verschiedener Einzelmedien [beschreibt], die bis zum Verschmelzen führen kann“ (Möbius 2014, 219) und explizit nicht nur eine Vernetzung des Produkts meint, sondern auch eine umfassende Verknüpfung von Produktion, Distribution und Rezeption in den Blick nimmt. Der Oberbegriff der Medienkonvergenz zielt mit Blick auf Produktion und Rezeption auf die zunehmend „gleichzeitige Verbreitung von Inhalten über mehrere (analoge und digitale) Medien, die Kooperation von Medienindustrien und [...] das migrantische, nomadische Verhalten der Publika bzw. deren schwindende Loyalität gegenüber einzelnen Medien und Anbietern“ (Hengst 2014, 19). Aus diesen Prozessen der Konvergenz entstehen mit Blick auf die Gegenstandsebene Formen der Inter-, Intra- und Crossmedialität⁵. Medienspezifische Weisen des Erzählens geraten zunehmend in Kontakt, etwa SMS-Texte im Bilderbuch (Negrin 2011) oder das Zusammenspiel von Bilderbuch und Apps, und erweitern das Feld narratologischer Strategien ästhetisch und formal.

⁵ Möbius hat (mit Rückgriff auf Jenkins 2006) ein sehr weit gefasstes Begriffsverständnis von Medienkonvergenz, das über eine Produktions- oder Produktorientierung hinausgeht und ökonomische, technologische, kulturelle und soziale Prozesse impliziert. Medienkonvergenz kann deshalb als Oberbegriff herangezogen werden, der die unterschiedlichen Aspekte produktorientierter Intermedialität und Intramedialität in ihrer spezifischen Abgrenzung oder aber in ihrer besonderen Verbindung (Symmedialität) einschließt und auch die eher auf technische (Medienkombination) und ökonomische Kopplung zielenden Begriffe Medienverbund oder Crossmedialität (die Möbius synonym setzt) „absorbiert“ (Möbius 2014, 228).

Zur Forschungslage

Was bedeuten diese gegenwärtig sich abzeichnenden Prozesse und Phänomene für die Bilderbuchforschung? Wie wären sie zu theoretisieren?

Das Forschungsinteresse am Bilderbuch ist aktuell groß, zeigt aber eine deutliche didaktische und empirische Ausprägung mit Praxisbezug. Tatsächlich geht Friedrich C. Heller mit Michael Staiger völlig d'accord, wenn er immer noch von „einer kaum existierenden Bilderbuch-Forschung in Deutschland“ (Heller 2014, 78; vgl. auch Kruse/Sabisch 2013) spricht.

Es ist allerdings auffällig, dass das Forschungsinteresse an Narratologie in fiktionalen Text- und Bildkonzepten in unterschiedlichen Diskursen wächst, die im Sinne von Thieles Konzept der wissenschaftlichen, künstlerischen und medialen Kontextualisierung auch für die Bilderbuchforschung fruchtbar gemacht werden können. So liegen Arbeiten zur Narratologie etwa im Comic (u. a. Schüwer 2008) und im Film (u. a. Schwab 2006) oder als intermediale Erzähltheorie (Nünning 2000; Wolf 2000), in der Kunstdidaktik (Uhlig 2005; Plaga 2012), in der Literaturdidaktik (Richter/Hurrelmann 1998; Ritter/Ritter 2013) und hier auch mit Anschluss an interdisziplinäre Bild-Text-Forschung (Kruse/Sabisch 2013; Staiger 2013; Jantzen/Klentz 2013; Scherer/Volz/Wiprächtiger-Geppert 2014; Abraham/Knopf 2014) vor.

Dabei wird durchaus kontrovers diskutiert, wie eine Narratologie für das Bilderbuch zu entwickeln sei und ob Kriterien der Erzähltextanalyse wie Fokalisierung und Temporalität für die Analyse narrativer Strukturen in Bildern überhaupt sinnvoll einsetzbar seien, so etwa Wolf in seinen Untersuchungen zur Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik (2000, 23–104), Nikolajeva zu „narrative perspective, time and movement“ (2001, 117–138), Scheuermann zur Narrativität in der Fotografie (2010) und Staiger zu narratologischen Aspekten im Bilderbuch (2013, 65–76).

Es ist daher notwendig zu überprüfen, ob und wie narratologische Kriterien wie Temporalität oder Fokalisierung überhaupt in der Bilderbucherzählung sinnvoll herangezogen werden können und wie diese Erzählweisen nicht nur multimodal⁶ zu erfassen sind, sondern auch eine umfassende Wechselwirkung mit anderen Medien und gegebenenfalls auch

⁶ Auf die Wahrnehmung der starken Verschränkung der semiotischen Zeichensysteme in Text und Bild, die mit veränderten (massenmedialen) Textpraktiken begründet wird (Stöckl 2004, 6), weist der noch recht junge Begriff der Multimodalität hin, der u. a. auf Kress und van Leeuwen (2001) zurückgeht. Das Modell der multimodalen Kommunikation sieht vier Kategorien vor: discourse, design, production und distribution, die durch die digitalen Techniken und ihre mobilen Zugänge häufig sehr eng miteinander verwoben sind. Analysetechniken von Bild und Text sollten nach Stöckl diese neue Gesamtheit in den Blick nehmen.

mit deren erweiterten Adressierungen⁷ über die Produktebene – das einzelne Bilderbuch – hinaus zu berücksichtigen wäre.

Zentrale Fragen meiner Bilderbuchforschung jüngerer Zeit zielen bereits auf die dynamischen bildästhetischen und literarischen Entwicklungen, die inter- und crossmedialen Bezüge und deren Auswirkungen auf eine veränderte multimodale Interdependenz von Bildtext und Sprachtext (Oetken 2014). Die Rahmung meines Kumulus möchte daran anknüpfend als Diskursbeitrag ausgewählte Aspekte zu einer Narratologie des Bilderbuchs vertiefen.

Zunächst dient in Teil A das Modell von Jens Thiele als Grundlage, um an seine Erkenntnisse zu narrativen und ästhetischen Interdependenzen von Bild und Text, jedoch unter besonderer Berücksichtigung der Erzählstrategien angrenzender Medien, Medienverbünde und Künste anzuschließen. Es wird im Anschluss an Josting (2014), Painter/Martin/Unsworth (2014) und Wolf (2000) differenziert den inter-, trans- und crossmedialen Einflüssen und Einflüssen von Phänomenen der Medienkonvergenz auf das Erzählen im Bilderbuch nachgegangen. Möglichkeiten einer damit einhergehenden notwendigen Erweiterung entsprechender Analyseinstrumentarien werden am Beispiel zentraler Narreme wie Zeit und Bewegung in Bild-Text-Konzepten in Comic, Bilderbuch und App exemplarisch vorgestellt.

Daran schließt sich Teil B an, der die Bilderbuchkunst als Raumkunst betrachtet und mit Blick auf medienspezifische Erzählstrukturen auf Erzählräume und Erzählte Räume in Bild und Text fokussiert.

Der abschließende Teil C des Rahmens will an die (kontrovers diskutierten) erzähltheoretischen Diskurse anknüpfen und widmet sich im Anschluss an Wolf (2000) und Nikolajeva (2001) dem Standort des Erzählens und den Varianten von Fokalisierung der unterschiedlichen Erzählebenen.

Auch das Korpus der bereits publizierten Beiträge weist eine Gliederung in drei größere Themenbereiche auf, die

⁷ Eine explizite Rezeptionsforschung benötigt ein empirisches Forschungsdesign. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht erscheinen mir allerdings die Frage einer impliziten oder expliziten Adressierung und der (erwachsene) Blick auf Kind und Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur überaus ergiebig, denen ich im 2. Teil meines Kumulus nachgehe. Gestützt wird die Einbeziehung des Adressaten/Lesers auch durch die jüngere sozialhistorisch orientierte Literaturwissenschaft und den aus der Medienwissenschaft transportierten und für die Kinder- und Jugendliteratur relevanten Diskurs um Medienverbünde und Medienkonvergenz. In Bezug auf das Subjekt und den Adressaten des Erzählens gewinnt nach Martinez/Scheffel „die Frage nach einer Korrespondenz zwischen der fiktiven und der realen Dimension der Sprechsituation, die in der literarischen Kommunikation miteinander verklammert sind“ (Martinez/Scheffel 2002, 85), zunehmend an Bedeutung.

1. sich den literarisch-ästhetischen Strategien zur Inszenierung einzelner narrativer Aspekte (von Komik, dem Unheimlichen, dem Fremden) widmen und sich weiter mit Fragen zur Werktreue und Adressierung auseinandersetzen.
2. Blicke auf Kind und Kindheit im Bilderbuch werfen. Der kinder- und jugendliterarische Blick auf Kindheit steht in direkter Wechselwirkung zu soziokulturell und historisch geprägten Kindheitsbildern. Diesem Verständnis und seinem aktuellen Ausdruck im Bilderbuch gehe ich in Beiträgen nach, die die Inszenierung von kindlichen Lebenswelten und ihren Bedingtheiten im Bilderbuch thematisieren.
3. die dynamischen Entwicklungen der Erzählungen im Bilderbuch deutlicher markieren und kinderliteratur- und illustrationsgeschichtliche Traditionslinien und Innovationen im Bilderbuch in einer multimedialen Gesellschaft aufzeigen.

A. Bilderbücher im Kontext angrenzender Künste und Medien⁸

Thiele skizziert die Forschungslage des Bilderbuchs auf Grundlage der Theorieangebote, die Analysezugänge zu Bilderbüchern eröffnen können. Er weist auf literarästhetische bzw. bilddidaktische Blickwinkel hin; auf literarisch-bildnerische Ansätze, in deren Erkenntnisinteresse ästhetische Strukturen liegen; auf semiotische Ansätze, die das Bilderbuch als multimodalen Text verstehen; den psychoanalytischen Zugang, der Bilderbücher als „psychologisches Material für die symbolische Aneignung der Erzählung durch das Kind im Kontext seiner Sozialisation“ (Thiele 2000a, 38) sieht, und nicht zuletzt die künstlerisch-biographische Perspektive, die nach den biographischen und künstlerischen Bedingungen fragt, die den Schaffensprozess des Bilderbuchautors prägen. Als „Bausteine zu einer Theorie des Bilderbuchs“ (Thiele 2000a, 39) muss nach Thiele das „mediale Feld [...], in dem spezifisch narrative ästhetische Strukturen im Kontext von Sprache und (im weitesten Sinne) Bild auftreten“ (Thiele 2000a, 38), zum Untersuchungsgegenstand erhoben werden. Dazu zählt er im Jahr 2000 die erzählende Literatur, das Bild, die Bildgeschichte, den Bildroman, den Comic, den Film, das Fernsehen und das Theater. Hier wird deutlich, dass auf Grundlage der umfassenden Veränderung des medialen Umfelds, in dem Bilderbücher geschrieben, illustriert, produziert und rezipiert werden, die Analyseinstrumente und -zugänge der narrativen ästhetischen Strukturen des Bilderbuchs neu überdacht werden müssen.

Bereits 1991 wurden von Jens Thiele auffallend veränderte Bild-Text-Strukturen im zeitgenössischen Bilderbuch mit zunehmend komplizierteren Lebensbedingungen und zusammenhängen in Verbindung gebracht, „weil sich das Bild des Kindes und das der Kindheit gewandelt haben“ (Thiele 1991a, 7). An der Erweiterung der formal-ästhetischen und thematischen Optionen des Bilderbuchs haben Aspekte der Mediatisierung von Kindheit und deren Einflüsse auf Erzählstrategien entscheidenden Anteil. Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron datieren in ihrer Studie *Lesekindheiten* (2006) den Zeitpunkt des „Eintritts in die Mediengesellschaft“ auf Anfang der 1980er Jahre: „Die neuen Medien, zunächst vor allem in Gestalt des Fernsehens, verdrängen die Printmedien aus ihrer Zentralstellung. Die Bildmedien avancieren zu Leitmedien des öffentlichen Diskurses und beginnen, die gesellschaftliche Wissenskultur wie den Alltag zu durchdringen.“ (Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron 2006, 92) In den 1990er Jahren entwickeln diese Prozesse eine beträchtliche Dynamik.⁹ Tillmann/Hugger sprechen 2014 von einer Mediatisierung von Kindheit: „Zum

⁸ In Teilen ist dieser Beitrag bereits publiziert (Oetken 2014), wurde aber für die vorliegende kumulative Habilitationsschrift überarbeitet und umfassend erweitert.

⁹ Der Medienpädagoge Bernd Schorb skizziert die Entwicklung 1994 kritisch: „Diese Zielvorstellungen von Medienpädagogik, ihre Handlungsorientierung eingeschlossen, gewinnen an Bedeutung mit der fortschreitenden Mediatisierung des gesamten Alltags. Im Laufe von nur zehn Jahren haben sich eine ganze Reihe neuer technischer Medien massenhaft verbreitet [...]. Daneben drohen Technologien wie die Vernetzung von Verwaltung, Industrie und Haushalten mittels Kabel und Computermedien die Sozialstrukturen zu verändern“ (Schorb 1994, 16).

Bestandteil moderner Kindheit gehört [...], dass sie sich als mediatisierte Kindheit darstellt. Dies meint: Medien durchdringen immer mehr Orte sowie Formen der Kommunikation von Kindern.“ (Tillmann/Hugger 2014, 32)

Die Ausprägungen kindlicher Lebenswelten sind einem ständigen sozialen Wandel unterworfen, der jeweils auch an Medien und ihre Neuerungen, heute insbesondere in Bezug auf digitalisierte und mobile Medien, geknüpft ist. Für Tillmann/Hugger sind hier wiederum Zugänge zum Raum von besonderer Bedeutung:

„Das Internet eröffnet Kindern (und Jugendlichen) nun die Möglichkeit, reale Räume jederzeit kommunikativ zu überwinden und neue Spielorte und Treffpunkte zu konstituieren. [...] Durch die Portabilität von Mediengeräten wie z. B. Smartphones oder Tablets sind diese Räume von nahezu jedem Ort und jederzeit nutzbar. [...] Mitbeeinflusst durch die Sozialisationserfahrungen in und mit digitalen Welten werden reale und virtuelle Räume vielfältig verknüpfbar erlebt.“ (Tillmann/Hugger 2014, 34)

Mit der Möglichkeit von Kindern, sich Räume in zunehmendem Maß eigenständig zu erschließen¹⁰, erweitert sich auch das Themenspektrum, mit dem Kinder in Berührung kommen. Es verwundert deshalb nicht, wenn die Kinder- und Jugendliteratur folgerichtig literarische Konzepte für die neue Themenvielfalt anbietet, was durchaus kontrovers diskutiert wurde (vgl. Thiele 2002; Spreckelsen 2009).

Im Umfeld der Bilderbuchillustration der 1990er Jahre kommt es zu Medienkonvergenzen durch Entgrenzung und zunehmende Vernetzung mit anderen Medien. Das Erzählen in filmischen Sequenzen, extrem angeschnittene Perspektiven und eine Hinwendung zum postmodernen Spiel mit Intertextualität und Intermedialität, auch der Einsatz von artifiziellem Farblicht zeugen von der neuen Medialität der Bilderbuchillustration¹¹. Immer häufiger werden beliebte Bilderbuchprotagonisten unter dem Einfluss neuer Dimensionen crossmedialer Vermarktung in andere mediale Kontexte getragen und umgekehrt. Anfang der 1990er Jahre zeitigen neue Kommunikationsstrukturen des Internet und erste mobile Geräte, aber auch die neuen Reproduktionstechniken direkte Spuren in künstlerischen Schaffensprozessen. Das Spektrum effizienter wirtschaftlicher und technischer

10 Tillmann/Hugger gehen davon aus, dass 88,4% der heute 6-13jährigen Kinder Zugang zum Handy haben. 39% verfügen sogar über drei und mehr mobile (Spiel-)Geräte: Spielkonsole, Smartphone, Multimediaplayer oder Tablet (Tillmann/Hugger 2014, 39). Zur Mediatisierung in der Frühen Kindheit und ihrer Relevanz für die Identitätsarbeit vgl. Fleischer 2014.

11 Das Bilderbuch von Steiner/Müller: *Aufstand der Tiere oder Die neuen Bremer Stadtmusikanten* (1989) stellt durch extreme Perspektivanschnitte und den Einsatz von Kunstlicht das markanteste Beispiel dieser Entwicklung dar. Vgl. auch Van Allsburg: *Der Polarexpress* (1985).

Herstellungsmöglichkeiten wird deutlich erweitert, das führt zu einer stärkeren Präsenz von für die traditionell grafisch ausgerichtete Bilderbuchillustration neuen Techniken und Materialien (etwa Malerei, Collage und Spielelementen). Die formalen und ästhetischen Entgrenzungen, neue Illustrationstechniken, aber auch komplexere Bildkompositionen und Bild-Text-Verknüpfungen leiten eine Öffnung des Adressatenkreises ein. Dadurch können neue Themen (z. B. der Adoleszenz) und bilderbuchferne Erzählstrategien (z. B. Innerer Monolog) Einzug ins Bilderbuch halten (vgl. Oetken 2008, 140; Thiele 2012), was immer wieder auch zu Diskussionen um das Medium Bilderbuch selbst führt, denn auf die neuen Formen des Erzählens im Bilderbuch reagieren Käufer und Rezipienten zunächst mit „Ratlosigkeit“ (Thiele 1991a, 7). „Entfernen sich die nach Anspruch und Preis herausragenden Bücher von ihren eigentlichen Adressaten, den Kindern, oder geben sie den Kindern der 90er Jahre endlich das ästhetische Material, das ihnen längst zusteht?“ gibt Thiele 1991 zu bedenken. (Thiele 1991a, 8) An anderer Stelle merkt Thiele provokant an: „Das Bilderbuch verläßt das Kinderzimmer.“ (Thiele 1991) Thiele sieht die Fachwissenschaften und -didaktiken in der Pflicht, der ‚Ratlosigkeit‘ mit Kompetenzstärkung durch genauere Reflexionen und Analysen zu begegnen, und konturiert im Grundlagenwerk *Das Bilderbuch* (Thiele 2000a) ein Analyseinstrumentarium, das aus den kommunikativen visuellen und textlichen Strukturen abgeleitet wurde. Als Annäherung an die spezifischen Erzählstrukturen im Bilderbuch diente Thiele eine Auseinandersetzung mit Erzähltheorien in Literatur und Drama und theoretischen Ansätzen zu Bild-Text-Interdependenzen in Film und Bildender Kunst, um zu zeigen, „in welcher differenzierter, aber letztlich grundlegender Weise das Bilderbuch mit den verschiedenen narrativen und dramatischen Genres und deren ästhetischen Formen vernetzt ist.“ (Thiele 2000a, 52)

Eine neue wissenschaftliche Einordnung dieser Entwicklungs- und Erweiterungsprozesse des Bilderbuchs wird inzwischen durch die lange geforderte empirische Forschung etwa zu Bildpräferenzen von Kindern möglich, die nun neue Ergebnisse vorlegt (vgl. Süß 2000; Uhlig 2008). Die von Wolgast 1906 formulierten und bis heute vielfach reformulierten normativ gesetzten Forderungen nach kindgemäßer Illustration durch klare Farb- und Formgebung und Kontrastreichtum können empirisch relativiert werden. So kann Uhlig die Wichtigkeit der subjektiven Bindung an lebensweltliche Bezugspunkte, die sich natürlich allgemeinen Annahmen entziehen, weil sie individuell sehr variieren, für eine gelingende Bildrezeption¹² nachweisen. Sie kommt zum Ergebnis, dass das Interesse der Sechs- bis Elfjährigen dann geweckt werden kann,

„wenn sie sich auf eine spezifische Weise herausgefordert fühlen, deshalb sind solche Kunstwerke, die auf den ersten Blick fremd und irritierend

12 Die qualitativ angelegte Studie (Uhlig 2005) stützt sich auf die Kunstrezeption von Sechs- bis Elfjährigen in der Grundschule.

wirken, für Kinder reizvoll. Sie interessieren sich sowohl für die formale Erscheinung eines Werkes (Material, Technik, Oberflächenstruktur) als auch für darin verwirklichte Themen und Inhalte, wenn diese Analogien zu ihrer subjektiven Wirklichkeitssicht offerieren.“ (Uhlig 2005, 326)

Im Anschluss an die eingangs beschriebenen Prozesse zunehmender Medienkonvergenz, die seit der Jahrtausendwende durch die Verfügbarkeit mobiler Kommunikationstechnik neue, wichtige Impulse erhalten hat, gilt es, diesen Ansatz am aktuellen Material zu überprüfen und auch notwendige Ergänzungen etwa zu Comic, Medienverbänden und auch dem Einfluss digitaler Produktions- und Reproduktionstechniken vorzunehmen. In Anlehnung an Hengst (2014, 19) wird die Erkenntnis leitend sein, dass es nicht um Verdrängung des Alten durch das Neue, sondern um das Aufzeigen neuer Konfigurationen geht, die notwendig komplexer werden.

Bilderbuch – Kunstwissenschaft¹³

Das Nachdenken über Interdependenzen von Bild und Text führt im Rahmen der Kunstwissenschaft seit Gottfried Boehms grundlegender Frage: *Was ist ein Bild* (Boehm 1994) unmittelbar zu den Diskursen des iconic turn. Mit dem iconic turn wurde vor allem die Vorstellung von der Absolutheit der Bilder verabschiedet und das Bild als zeichenhaftes Konstrukt erkannt. Die zunehmende Kopplung von Sprachtextinformationen an Bildinformationen führt seit den 1970er Jahren, verstärkt durch die Entwicklung der digitalisierten Kommunikations- und Bildbearbeitungstechnologien, zur intensiveren Wahrnehmung intertextueller und intermedialer Bezüge auch in den Bildwissenschaften der Zeit.¹⁴

Anfang der 1990er Jahre beschäftigt sich Hans-Georg Gadamer im Rahmen der philosophischen Hermeneutik mit Fragen der ästhetischen Erfahrung und formuliert erstmals die Notwendigkeit des Decodierens von Wortkunst wie von Bildkunst. Weil nach Gadamer die zeichenhaften Strukturen in Bildern nicht intuitiv erschlossen werden können, erfordern sie „ein ausdrückliches Können, d. h. ein Lesen“ (Gadamer 1994, 101), das zu erlernen ein Erkennen und Benennen von Regelmäßigkeit in Bildern voraussetze. Für eine Annäherung an Erzählstrukturen im Bilderbuch erscheint neben den Kriterien der Erzähltextanalyse deshalb ein Rückgriff auf die Ordnungsprinzipien der Bildanalyse als Grundlage des Lesens in Bildern mit den Kriterien etwa von Bildraumgestaltung, Form- und Farbbehandlung notwendig. Diese zwar naheliegende, aber wegen der verbreiteten literaturdidaktischen

13 Vgl. auch Oetken 2014. Grundlagen für die folgenden Überlegungen zu den ästhetischen und medialen Strukturen und Erzählstrategien im Bilderbuch wurden bereits veröffentlicht, wurden aber hier überarbeitet und wesentlich erweitert.

14 Vgl. den aktuellen Terminus der multimodalen Kommunikation (Stöckl 2004).

Schwerpunktsetzung in der Bilderbuchforschung auch heute keineswegs selbstverständliche Annäherung an bildnerische Gestaltungsprozesse wird hier thematisiert, weil gerade in der genaueren Betrachtung der Bildkompositionen belegt werden kann, wie sehr sich die Möglichkeiten des Erzählens in Bildern im Bilderbuch erweitert haben.

Als Referenz und Ausgangspunkt dient zunächst Oskar Pletschs 1870 erschie-
nener Titel *Blatt für Blatt*. Ganz dem
Biedermeier verhaftet, legt Pletsch die
häusliche Szene deutlich zentralpers-
pektivisch an und lässt den Raum wie
eine gut überschaubare Bühne erschei-
nen, auf der die innige Verbundenheit
von Mutter und Kind dargeboten wird
(vgl. Thiele 1986, 11). Alle Kompositi-
onslinien weisen auf das Zentrum des
Bildes hin, welches das Figurenpaar be-
herrscht und um das sich leicht konzen-
trische Kreise ziehen lassen, die die enge
Bezogenheit der beiden Figuren aufein-
ander und ihr gemeinsames häusliches
Glück verdeutlichen sollen. Die Blick-
und Richtungsachsen der beiden Figu-
ren treffen sich im Milchsälchen, das
für die wartende Katze in gemeinsamer
Fürsorge bereitgestellt werden soll. Die
Ausgewogenheit der Kompositionslinien
wird durch ein betont harmonisches
Konzept heller, doch gedeckter Farbigkeit
gestützt.

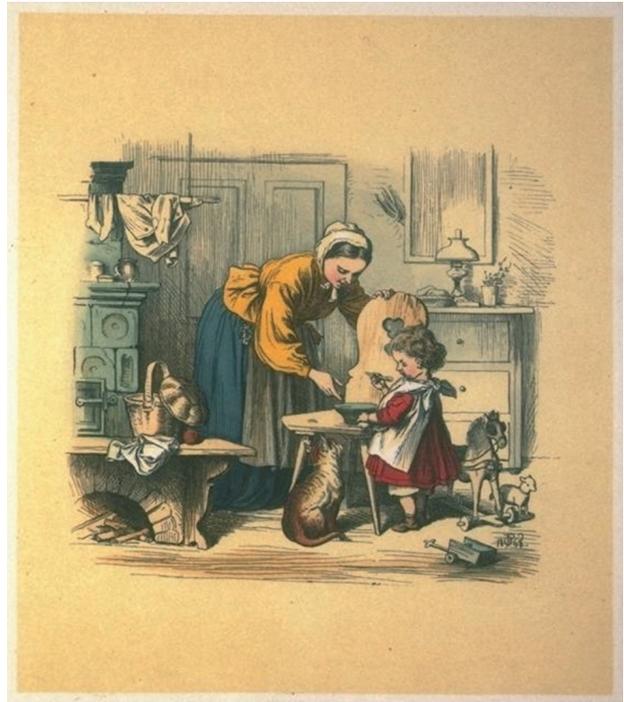


Abb. 1: Pletsch: *Blatt für Blatt* (1870)



Abb. 2: Grimm/Janssen: *Rotkäppchen* (2001)

Auch Susanne Janssen stellt 2001 eine Mutter-Kind-Gruppe dar, doch ist ihre Bildkomposition deutlich aus den Fugen geraten (vgl. Abb. 2). Beide Figuren winden sich proportional verzerrt an den Bildrändern, die Dimensionen des Bildraums scheint dieses Paar zu sprengen. Ihrer Haltlosigkeit im Bild entspricht die Isoliertheit der Figuren. Gestützt wird dieser Eindruck auch vom Schweigen zwischen Mutter und Tochter, denn obwohl der (vom Bild streng getrennt gesetzte) Text an dieser Stelle den Dialog zwischen Mutter und Rotkäppchen wiedergibt, zeigt das Bild beide Münder fest verschlossen. Auch die Blicke belegen die Beziehungslosigkeit zwischen Mutter und Tochter. Zwar kreuzen sich zwei Kompositionslinien im Auge der Mutter, die damit den Raum beherrscht, doch trifft ihr Blick nicht den Rotkäppchen, der traumverloren die Weite außerhalb des Bildrahmens sucht (vgl. Richtungspfeil). In dieser Blickregie ist bereits angelegt, dass Rotkäppchen kaum bereit sein wird, dem Rat ihrer Mutter Folge zu leisten.

Alle Bildachsen betonen die statische Horizontale des Formats, indem sie sich an den beiden seitlichen Bildrändern häufig schneiden und gleichzeitig das Zentrum meiden, das von Spiegelungen des Waldes auf der blanken Tischplatte bestimmt wird. Der glänzende Blick des Mädchens, der verträumt das Weite außerhalb des Bildes sucht, und die betont sinnliche Behandlung der Haut durch den pastosen Farbauftrag signalisieren die fatale Abenteuerlust des Mädchens. Bereits in diesem ersten Bild gibt Janssen erste Vorausdeutungen auf die dunkle Gefahr im Wald und das verhängnisvolle Geschehen. Die bildnerische Unmittelbarkeit des experimentierfreudigen Rotkäppchens, aus deren pubertärer Perspektive die Welt in (collagierte) Teile zerfällt, ist viel und auch kritisch diskutiert worden (vgl. u. a. Mattenklott 2005).

Im Rückgriff auf Jan und Aleida Assmann¹⁵ spricht Michael Baum von dem „teleologischen Charakter der Narration“, der in der gebundenen Form des Buches („vom ersten bis zum letzten Kapitel“) geborgen sei und sich die Singularität des Bildes gleichsam einverleibe (Baum 2014, 23). „Das Bild wird“, so führt Baum in seiner medienphilosophischen Betrachtung des Bilderbuchs weiter aus, „zu einer Funktion der Verkörperung des Narrativs im Medium Schrift. Und dies wiederum ist die Voraussetzung dafür, dass die Innerlichkeit der Vorlestimme die Exteriorität des Bildes nur mehr als Akzidens erfährt.“ (Baum 2014, 23) Die Irritation durch ungewohnte Durchblicke, Ausblicke und Blickwechsel; durch Ausschnitte, Schichtungen unterschiedlichster Materialitäten und Überlagerungen dersel-

15 Baum bezieht sich auf die von Assmann und Assmann diagnostizierte auffällige Zeitresistenz als verbindendes Merkmal von zu „kristallinen Strukturen“ (Assmann/Assmann 1987, 7) verhärteten Traditionskomplexen des alten Ägyptens, des konfuzianischen Chinas, des Hinduismus, des Buddhismus, des Judentums und Christentums, des Islam und des humanistischen Abendlands. „Die Texte stehen nebeneinander in der Koprsenz ewiger Gegenwart und entfalten in unverminderter Verbindlichkeit und Aussagekraft ihre lebensmächtige Wirksamkeit“ (Assmann/Assmann 1987, 8).

ben führen dazu, dass die erfahrene Märchenillustratorin Susanne Janssen¹⁶ sich in überraschender Weise jeglicher Bildvorgaben und Traditionen der Märchenillustration (etwa in der Auswahl der Motive und Farbigkeit) zu entledigen versteht. So können sich ihre Bilder der ‚Einverleibung‘ durch den Schrifttext, aber auch durch das Medium Buch wirkungsvoll widersetzen, wie an anderen Beispielen und an anderer Stelle noch zu zeigen sein wird.

Bilderbuch – Drama

Auf die tradierte Vorliebe für überschaubare und idyllische Guckkastenbühnen, wie sie seit dem Biedermeier (vgl. Pletsch, Ludwig Richter u. a.), aber beispielsweise auch in Bilderbüchern von Janosch zu finden sind, verweist Thiele 1986. Auch Tabbert stellt fest: „Die Kunst des Bilderbuchs scheint eine starke Affinität zum Theater zu haben.“ (Tabbert 2004, 46) Tabbert unterscheidet, an Thiele anschließend, differenzierter in der Affinität von Bilderbuchkunst und Theaterkunst zwischen einem epischen Konzept, „das eine Welt entfaltet“, und einem dramatischen Konzept, das „einen Konflikt entwickelt“ (Tabbert 2004, 48).

Überraschenderweise bedient sich auch der frühere Werbegrafiker und heutige Bilderbuchkünstler Wolf Erlbruch vorzugsweise der Zentralperspektive und Bühnenkulisse, doch wird in der Analyse schnell deutlich, dass er sie sehr gezielt einsetzt, um – wie Baum es formuliert – eine alternative Lektüre anzubieten, „eine Lektüre, in der es nicht um das Erfassen, Zergliedern und Verstehen geht, sondern um einen performativen Akt, der gar nicht anders kann, als stets auf dem Sprung zum Anderen zu sein.“ (Baum 2014, 24)

Das gelingt, so Baum, am ehesten durch die Herstellung einer intermedialen Differenz, denn metonymische Verschiebungen können die Kohärenz einer Narration besonders effektiv ironisch unterlaufen (Baum 2014, 24).¹⁷ Hier liegt auch Erlbruchs künstlerisches Interesse, folgerichtig greift er immer wieder auf literarische Vorlagen zurück, die mehrere Bedeutungsebenen anbieten,¹⁸ wie das *Hexen-Einmaleins* (1998), das der Szene *Die Hexenküche* aus Goethes *Faust* entstammt.¹⁹ Erlbruch entkontextualisiert die Verse und illustriert

16 Neben Grimms *Rotkäppchen* hat sie auch *Hänsel und Gretel* (2007) sowie verschiedene moderne Märchen des Niederländers Armando illustriert.

17 Baum führt das besondere Potential des Bilderbuchs im Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeichenebenen und Verweismöglichkeiten weiter aus: „Wer daran interessiert ist zu erkennen, was die Zeichen bedeuten, wird unweigerlich den Pfad verlassen, auf dem man gehen muss, um zu sehen, wie die Zeichen bedeuten. Das Bilderbuch hingegen zwingt uns förmlich (in einem doppelten Sinne) auf diesen Weg des Wie, weil die Präsenz der Signifikate durch ein intermediales Verweisungsspiel aufgebrochen ist“ (Baum 2014, 25).

18 Vgl. auch seine Illustrationen zu *Die Ratten* (1993, 2009) nach dem Gedicht *Schöne Jugend* von Gottfried Benn und zum erst kürzlich entdeckten Brief von James Joyce an seinen Neffen (Die Katzen von Kopenhagen, 2013).

19 Einige Überlegungen und Ansätze werden im Beitrag zum Kumulus *Klassiker im Bilderbuch: Überlegungen zu Werktreue und Adressierung*, S. xxx weiter ausgeführt.

sie wie ein Gedicht. Texte wie das kryptische *Hexen-Einmaleins*, die sich nicht sofort erschließen, korrespondieren mit Erlbruchs vielseitiger, manchmal auch im ganz wörtlichen Sinn vielschichtiger Illustrationstechnik sehr gut. Die ästhetischen Kontrastierungen, die Brüche, die sich aus dem Einsatz unterschiedlicher, auch gebrauchter, bedruckter Materialien, Stempeln, intermedialen Verweisen und der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Illustrationstechniken ergeben, werden weder vermittelt und noch erklärt. Dadurch kann Erlbruch die Rätselhaftigkeit und das Grotteske des Zauberspruchs betonen, ihm aber auch subtile Komik verleihen. Dafür findet Erlbruch überraschende, neue Szenen. Seine Entscheidung, für die Bildräume ausschließlich die Zentralperspektive zu wählen und oft betont kulissenhaft zu gestalten, dient einerseits der Betonung der Fiktionalität und andererseits auch der leichteren Erfassung.

Inzwischen sind eine ganze Reihe kinderliterarischer Aufbereitungen der bekanntesten Dramen von Goethes *Faust* (Kindermann/Ensikat 2002) bis zu Schillers *Die Räuber* (Kindermann/Ensikat 2010) erschienen. Als Reihenkonzept wählt die Verlegerin, Germanistin und Autorin Barbara Kindermann die Form einer erzählervermittelten epischen Nacherzählung, durch das Einstreuen von Zitaten wird Nähe zum Ausgangstext gesucht.

Schlimm fängt es an und Schlimmres nahet sich (Shakespeare, Hamlet, III, 4)

Die Dramen Shakespeares sind in der Kindermann-Reihe *Weltliteratur für Kinder* mit *Romeo und Julia* (Kindermann/Unzner 2003), *Ein Sommernachtstraum* (Kindermann/Kunert 2005), *Viel Lärm um Nichts* (Kindermann, Kunert 2009) und *Der Kaufmann von Venedig* (Kindermann/Nüsch 2012) besonders prominent vertreten. Auch die Textbearbeitung des Trauerspiels *Hamlet* (Kindermann/Glasauer 2010) übernimmt die Verlegerin wieder selbst und beauftragt den 1938 in Böhmen geborenen Willi Glasauer, der sich neben Buchillustrationen auch mit Zeichnungen für das Fernsehen und Zeitschriften einen Namen gemacht hat, mit den Illustrationen. Wieder folgt Kindermann strikt ihrem Reihenkonzept, indem vorzugsweise Zitate mit hohem Wiedererkennungswert wie „Etwas ist faul im Staate Dänemark!“ in den nacherzählenden, stark handlungsorientierten Fließtext integriert werden. Glasauer dagegen geht es ganz augenscheinlich nicht um die Herstellung von Atmosphäre. Statt den Erwartungen von einem Trauerspiel angemessenen dunklen Bildern sind seine Bilder bis auf wenige Ausnahmen von ausgesprochen heller und harmonischer Farbgebung.

Glasauer sucht Nähe zu Shakespeare durch eine zeitgenössische Künstlerperspektiven, vor allem Kunst der italienischen Renaissance, die im 16. Jahrhundert in allen europäischen Ländern bekannt war und der niederländischen Malerei. Seine spezielle Danksagung richtet sich dann auch an Künstlerkollegen, namentlich nennt er die Italiener Carpaccio, Mantegna, Giorgione und Tizian, von deren perspektivierter Raumbehandlung, ihrer Architek-

turauffassung und der Vorliebe für Durchblicke in die Ferne er sich inspirieren lässt. Niederländer wie Ludolf Bakhuizen, der Erwähnung findet, aber unter Umständen auch der nicht namentlich genannte Willem van de Velde könnten Vorlagen für Schiffsszenen und ferne Stadtkulissen am Horizont geliefert haben.

Unter dem Aspekt des Einflusses der Bühnenkunst auf Bilderbücher erscheint der Zeichner und Autor F. K. Waechter besonders ergiebig, denn er stellt sich 1995 mit seinem Kindertheaterstück *Prinz Hamlet* für ein Publikum ab acht Jahren in die Tradition des Stoffes für die Bühne. 2005 gelingt ihm, daran anknüpfend, eine besonders stimmige Medienkombination.²⁰ Denn die intermedialen Bezüge im Bilderbuch ermöglichen nun die Präsenz des Stoffes als Bühnenfassung, nicht nur der Shakespeare-Vorlage, sondern auch seiner eigenen Bühnenbearbeitung als Kinderstück. So einen direkten Verweis auf Dramatisierung stellt der rote, bildfüllende Vorhang auf dem Vorsatzblatt dar, der sich dann noch einmal für das Stück im Stück etwa in Bilderbuchmitte heben wird.

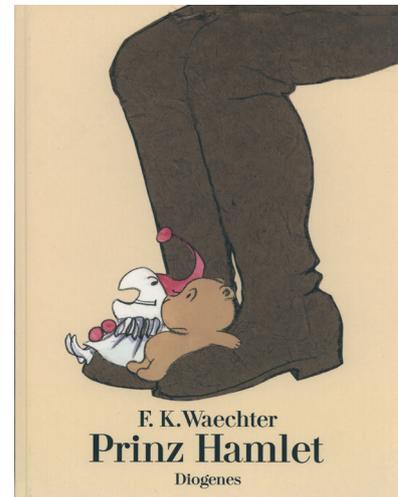


Abb. 3: Waechter: Prinz Hamlet (2005)

Bilderbuch – Comic und Dimensionen von Bewegung und Zeit

„Plötzlicher Bildwechsel, Bildschnitt und sequentielle Erzählweise rücken speziell das Bilderbuch immer wieder in die Nähe der animierten Bildreihe. Zwischen den beiden scheinbar so fernen Medien gab und gibt es eine überraschende Nähe.“ (Thiele 2005, 230) Wo genau überschneiden sich Bilderbuchseiten und Comicseiten, wo liegen die formal-ästhetischen Differenzen? Und worin könnte das Potential comicspezifischer Stilmittel für die Bilderbuchillustration liegen?

Das Bühnendrama und der Film haben das szenische Spiel und die Figurenrede gemein. Den Comic eint mit dem Film – neben der Figurenrede – das Erzählen in sequentiellen Bildfolgen. Während sich nach Scott McCloud (2001) das Filmbild in für das Auge nicht mehr auflösbarer rascher Folge am selben Platz übereinander lagert, reiht der Comic die Erzählung in Panels räumlich nacheinander an (McCloud 2001, 16).

²⁰ Unter Medienkombination versteht Rajewski eine als „punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind“ (Rajewski 2002, 19).

Den (selbstbestimmten) Takt der Bildfolgen im Comic gibt also die Panelgestaltung und reihung vor (vgl. Groensteen 2012), während im Bilderbuch traditionellerweise das Umblättern der Seiten das Rezeptionstempo bestimmt, vorausgesetzt, das Bilderbuch erzählt in monoszenischen Einzelbildern. Das ist aber längst nicht mehr der Regelfall. Bekanntlich hat bereits Heinrich Hoffmann 1844 die Episoden im *Struwwelpeter* sequentiell auf einer Bildseite angeordnet und damit ein Erzähltempo in das von idyllischen Einzelbildern geprägte Bilderbuch der Zeit eingeführt, wie es die beliebten Bilderbögen im 19. Jahrhundert pflegten. Damit werden für Raum und Zeit, die als zentrale Narreme Sinnzusammenhänge der Erzählung konstruieren, neue gestalterische Möglichkeiten im Bilderbuch geschaffen, die nicht zufällig in die Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche und technischer Fortschritte²¹ durch die zunehmende Industrialisierung fallen.

Grundsätzlich ist zu bedenken, dass den beiden zentralen Zeitqualitäten des Textes, der Erzählzeit und der erzählten Zeit, durch eine Bildebene eine dritte Dimension hinzugefügt wird. Der Text lenkt die Rezeption dieses Bildes nicht unerheblich. Die Temporalität des Textes kann sich wie eine Folie über das Bild legen, während sich auch das Lesen des Textes durch die zusätzlichen Informationen des Bildes etwa zum Raum, zur Figurendarstellung und zur Positionierung der Figuren im Raum verändert. Um das Zusammenspiel genauer auszuloten, ist es hilfreich, zunächst Bild- und Textebene getrennt zu betrachten. Hierzu soll Erlbruchs *Ente, Tod und Tulpe* beispielhaft herangezogen werden:



Abb. 4: Erlbruch: *Ente, Tod und Tulpe* (2007)

Der Text markiert hier deutlich zeitliche Dimensionen: „Schon länger hatte die Ente ...“, „Schön, dass Du mich endlich bemerkst.“



Abb. 5: Erlbruch: *Ente, Tod und Tulpe* (2007)

21 1833 entwarf Friedrich List ein Eisenbahnnetz für Deutschland, das sich über alle Kleinstaaten erstreckte. 1836 waren bereits über 500 km Eisenbahnstrecke dieses Netzes realisiert, mit dem Raum in ungewohnt kurzer Zeit überwunden werden konnte. <http://www.siegerlandbahn.de/beginn-des-eisenbahnzeitalters-in-deutschland/>, letzter Zugriff 22.03.2015.

In der dazugehörigen Illustration findet diese Temporalität keine Entsprechung. Während die Panelgestaltung einer Comicseite oder die pluriszenische Illustration immerhin einen Handlungsverlauf auf einer Seite mit einem Blick zu sehen geben, erzählt das monophasische Einzelbild von *Ente, Tod und Tulpe* in der Fixierung des Moments nur bedingt temporal, lediglich der Dialog ist durch die Zugewandtheit der Figuren darstellbar. Für bildliche Medien, insbesondere für monophasische Einzelbilder, wird, wie das Beispiel auch bestätigt, eine grundsätzliche A-Temporalität konstatiert (vgl. Wolf 2002, 54), die die Darstellung von Handlungsverläufen unmöglich macht. Tatsächlich kann das Einzelbild, das sich über die Doppelseite erstreckt, bedingt durch seine doppelte Fixierung im Moment und in der Buchbindung nur eingeschränkt erfüllen, was Werner Wolf als eines der qualitativen Basisnarreme bezeichnet: die Vermittlung einer zeitlichen Erlebnisdimension im Sinne eines Vorher oder Nachher (Wolf 2002, 54). Immerhin entsteht durch die Buchbindung prinzipiell auch eine Doppelseite, die, wenn auch nicht in diesem Beispiel, aber potentiell unmittelbare Chronologie (im Sinne eines Vorher und Nachher) herstellen und einen begrenzten Zeitverlauf durch die Abfolge zweier Einzelbilder, getrennt durch die Falz, produzieren kann.

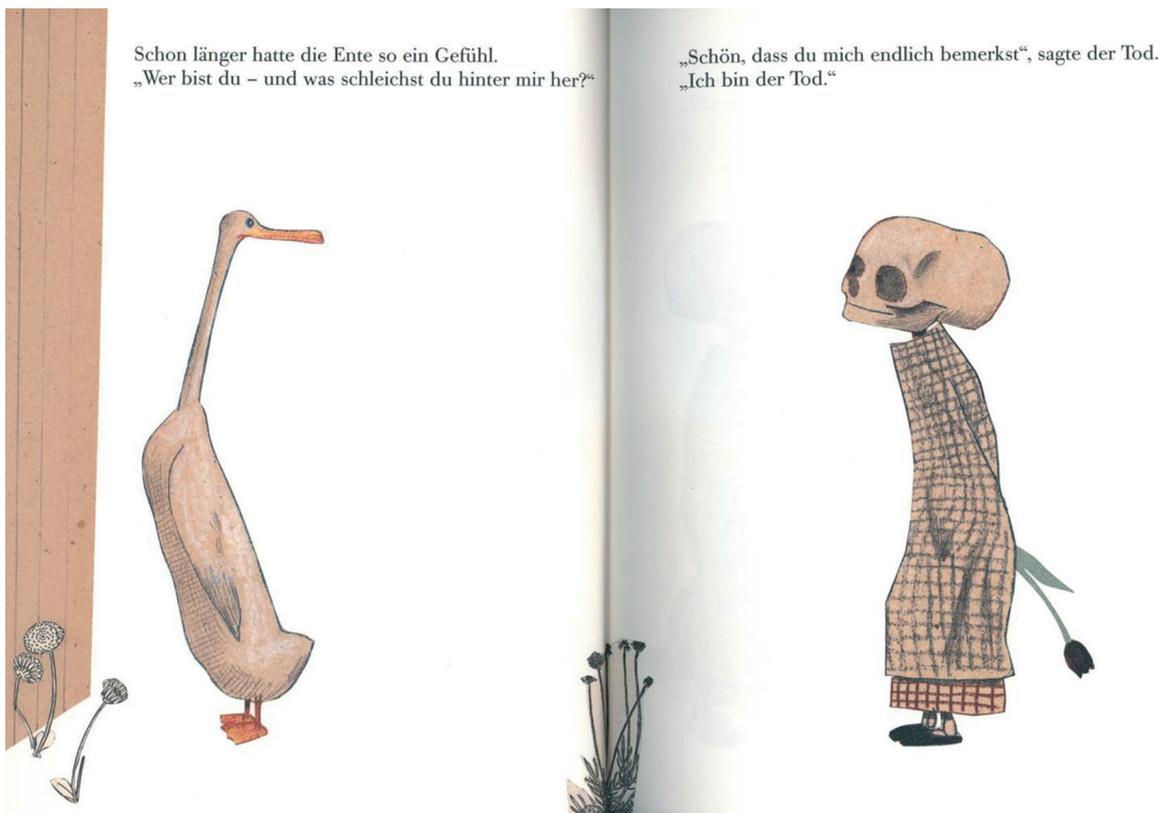


Abb. 6: Erlbruch: *Ente, Tod und Tulpe* (2007)

Versteht man, wie Petra Schrackmann (2014, 113) anregt, die Bildseite des Bilderbuchs allerdings als Panel und deren Seitenränder bzw. die Falz als Hiatus (auch als Rinnstein oder Gutter bezeichnet), liegt die Zusammensicht als ganzseitige Panels nahe. Tatsächlich ergeben sich überraschende Einsichten in die spezifische Zeitlichkeit des Bilderbuches, wenn man die Doppelseiten von *Ente, Tod und Tulpe* aus ihrer Bindung löst und in einer Reihung betrachtet.



Abb. 7: Erlbruch: *Ente, Tod und Tulpe* (2007)

Im Comic sind die Bild- und Sprachtextebenen als multimodale Zeichensysteme häufig noch sehr viel enger als in Bildergeschichten und Bilderbüchern miteinander verwoben²². Die große Varianz im Comic erlaubt deshalb einen deutlich differenzierteren Umgang mit der zeitlichen Ordnung, als es ein Text oder auch ein Text-Einzelbild-Verhältnis leisten können²³. So wird zwar auch die Panelfolge einer Comicseite in einer Leserichtung gelesen, trotzdem wird die gesamte Seite, anders als eine Textseite, in ihrem Erzählverlauf im Ganzen wahrgenommen, weshalb Comiczeichner, anders als Autoren, auch immer eine stimmige Dramaturgie für jede Seite entwickeln müssen.

Exemplarisch für einen stimmigen Einsatz comicspezifischer Gestaltungsmöglichkeiten zeitlicher Ordnung in Kombination mit Bewegung im Raum steht die Graphic Novel *Coraline* (Gaiman/Russel 2008). Russel übernimmt in seiner Comicerzählung ausschließlich Textteile des gleichnamigen Kinderromans von Neil Gaiman (2002) in gekürzter oder geringfügig angepasster Form. Zwar wird durch die (notwendige) Verkürzung des Textes die Handlung in diesem Comic betont akzentuiert, doch gelingen andere Formen der Differenzierung, was an den Dimensionen von Bewegung und Zeit verdeutlicht werden kann.

Während Abb. 8 noch spannungssteigernd die zunächst bedrohliche Annäherung der knöchernen Hand der „anderen Mutter“ durch Wechsel der Panelanordnung und -größe und innerhalb der Panels durch Perspektivwechsel und Schnitte abbildet, stellt Abb. 9 den Höhe- und Wendepunkt des Geschehens dar.

22 Petra Schrackmann weist darauf hin, dass Graphic Novels „allerdings ebenso häufig auf die klassische Panelstruktur [verzichten] wie viele Bilderbücher die Bildsprache der Comics aufnehmen“ (Schrackmann 2014, 113).

23 Vgl. Schüwer (2008) und seine Ausführungen zu Bewegung, Raum und Zeit.



Abb. 8: Gaiman/Russel: Coraline (2008)

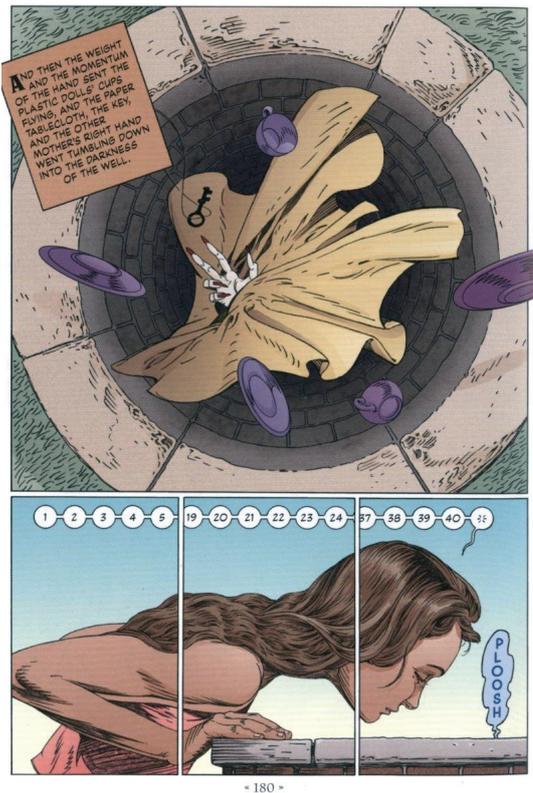


Abb. 9: Gaiman/Russel: Coraline (2008) Brunnen

Die Bedeutung des Sturzes des Bösen, den Coraline durch sorgfältige Strategie herbeiführt (deshalb der Zoom auf ihre Augen in Abb. 8), wird durch die Größe des Splash Panels herausgehoben. Alle perspektivisch gesetzten Falllinien des Panels deuten in direkter Aufsicht auf die Bildmitte, die die dunkle Tiefe des Brunnens nur andeuten kann; doch die dynamische Bewegung wird nicht im Verlauf gezeigt, sondern im dramatischen Moment gebannt. Angespannt und konzentriert beugt sich Coraline in der folgenden Dreier-Sequenz über den Brunnen und wartet auf das erlösende Aufschlagen. Anders als der dynamische und zugleich eingefrorene Wendepunkt ist das Warten als auffällige Zeitdehnung über drei Panels inszeniert, die geschickt von der seriellen und gleichförmigen Anordnung der Sprechblase gestützt wird. Den Hiatus nutzt Russel dagegen, um durch Auslassungen („4, 5, 19, 20“) zeitraffend erzählen zu können. So gelingt mit den Erzählmitteln des Comics gleichzeitig eine Zeitraffung und Zeitdehnung (vgl. Abb. 9), um

1. den in der Erzählung alles entscheidenden Moment in seiner vollen Bedeutung zu präsentieren (Anhalten der Zeit),
2. die Flüchtigkeit des Moments zu unterstreichen (Zeitraffung durch Auslassungen),

3. die gefühlte Ewigkeit des Augenblicks, das angespannte Warten in der über drei Panels gestreckten Figur des Mädchens zu vermitteln.

Um die Differenz der erzählerischen Mittel im Umgang mit der Zeit deutlicher zu machen, soll ein Blick auf die gleiche Textstelle im Kinderroman *Coraline* geworfen werden. Der Sprachtext arbeitet in dieser finalen Szene ebenfalls mit Dynamik und Entschleunigung des Erzähltempo, doch muss dieser Wechsel linear gestaltet werden und kommt auch nicht ohne explizite Benennung aus:

„Und dann, in rasender, trappelnder, trippelnder Hast, kam sie angerannt. Die Hand, hoch oben auf den Fingerspitzen, krabbelte durch das hohe Gras auf einen Baumstumpf hinauf. Dort verharrte sie einen Augenblick lang wie ein Krebs, der die Luft schmeckt, und stürzte sich dann mit einem einzigen, triumphierenden Satz mitten auf das Papiertischtuch, dass die Fingernägel nur so klackten.

Für Coraline verlangsamte die Zeit ihr Tempo. Die weißen Finger schlossen sich um den schwarzen Schlüssel ...

Und dann schleuderten das Gewicht und der Schwung der Hand die Plastikfässchen hoch in die Luft und das Papiertischtuch und der Schlüssel und die rechte Hand der anderen Mutter stürzten holterdipolter in die Finsternis des Brunnens hinab.

Langsam zählte Coraline vor sich hin. Erst als sie bei vierzig war, hörte sie von tief unten ein gedämpftes Platschen.“ (Gaiman 2002, 171f.)

Mit ‚dann‘ wird der Beginn der Wende in der Handlung markiert, das ‚dann‘ leitet zwei Absätze weiter auch den eigentlichen Sturz ein. Der Fall der knöchernen Hand wird (auch in der deutschen Übersetzung) durch eine fast atemlose Reihung von ‚und‘ beschrieben, um deutlich zu machen, dass die eigentlich leichte Hand durch die Heftigkeit ihrer Bewegung auch alle anderen Gegenstände mit in die Tiefe reißt. Der Eindruck von Entschleunigung wird nicht durch Eingriff in das Erzähltempo mit literar-ästhetischen Mitteln betrieben, stattdessen wird Coralines Empfinden ganz buchstäblich vermittelt: „Für Coraline verlangsamte die Zeit ihr Tempo.“ (Gaiman 2002, 171)

Die in Comics besonders intensive multimodale Verschränkung zwischen Sprachlichem, Schriftlichem und Bildlichem, aber auch die daraus resultierende Spannung, eröffnen nach Monika Schmitz-Emans ein großes Potential und eine besondere Bedeutung dieser narrativen Bild-Text-Form für die Transformation insbesondere literarischer Ausgangsmedien.

Schmitz-Emans pflegt, in Abgrenzung zu Rajewski, ein sehr weites Begriffsverständnis von Intermedialität und geht, in Anlehnung an Martin Seel und W. J. T. Mitchell, von einer grundsätzlichen Intermedialität der Künste aus (Schmitz-Emans 2012, 7), weil nach ihrer Auffassung Texten immer auch eine bildliche Darstellung zu eigen ist und Bildern sprachliche Dimensionen grundsätzlich inhärent sind. Daraus ergeben sich für den Comic per se vielfältige Anschlussmöglichkeiten für multimodale Bezüge. Durch die in seiner Form angelegte ausgeprägte Intermedialität stellt der Comic nach Schmitz-Emans die tradierte Abgrenzung von Schriftlichem und Bildlichem, aber auch von Sprachlichem und Visuellem grundsätzlich in Frage.

In diesem Kontext kommen den Literaturtransfers in Comics besondere Funktionen zu, die nach Schmitz-Emans (2009, 306f.) auf verschiedene Bedeutungsdimensionen und Bezugsfelder zurückzuführen sind, die die Transformation evozieren kann. So haben sich nicht nur comicspezifische Erzählmittel in der Bilderbuchgestaltung längst etabliert²⁴. Auch eine Reihe viel beachteter Comics, die in der Regel sehr bekannte Romanvorlagen bearbeiten, haben gleichfalls in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit in der Kinder- und Jugendliteratur erfahren. Zu nennen sind hier, allerdings nur exemplarisch, die Kästner-Bearbeitungen von Isabel Kreitz²⁵ oder Joann Sfar: *Der kleine Prinz* (2009)²⁶. Sowohl die Graphic Novel *Coraline* als auch die erwähnten Kreitz-Kästner-Comics beziehen sich sehr direkt auf ihre literarische Vorlage, doch, so betont Schmitz-Emans, bedeutet das nicht, „dass der Comic sich in den



Abb. 10: Kreitz: *Pünktchen und Anton* (2009)

24 Vgl. die Märchenbearbeitungen von Pommaux: *Detektiv John Chatterton* (1994) oder von Berner: *Rotraut Susannes Märchenstunde* (1998) im Bilderbuchbereich. Vgl. auch Ishiyama: *Grimms Manga* (2012).

25 *Emil und die Detektive* (2012), *Pünktchen und Anton* (2009) und *Der 35. Mai* (2006).

26 Die neue Akzeptanz des Comics und seinen Einfluss auf kinderliterarisch adressierte Bildsprachen begründet Felix Giesa: „Verstärkt durch eine Berichterstattung in den Feuilletons, geriet der Comic als Graphic Novel langsam ins Bewusstsein einer breiten Leserschaft. Ab Mitte der 2000er Jahre waren es im kinderliterarischen Bereich verstärkt Comic-Adaptionen von Klassikern, die für eine zunehmende Akzeptanz sorgten“ (Giesa 2012, 12).

Dienst dieser Vorlage stellt. Im Gegenteil: Er kann sein Spiel mit ihr treiben – was beim Comic-Leser ein Wissen über die Vorlage voraussetzt, damit er das Spiel als solches versteht.“ (Schmitz-Emans 2009, 307) Da von so einem literarischen Vorwissen in der kinderliterarischen Rezeption nicht zwingend ausgegangen werden kann, erklären sich die vielfach direkten Bezüge zum kinderliterarischen Ausgangsmedium. Das Spiel mit der Autorfiktion in Kreitz' *Pünktchen und Anton* (2009) (vgl. Abb. 10) zeigt jedoch, dass es durchaus möglich ist, Eindeutigkeit im Sinne von Einfachheit und nicht von Vereinfachung im Sinne Maria Lypps (1984) herzustellen.

Bilderbuch – Medienverbund und Medienkonvergenz

Im lebhaften Diskurs um Begriff und Bedeutung von Graphic Novel²⁷ und Medienverbänden²⁸ oder im Sinne einer Verschränkung oder sogar Verschmelzung von Produktion, Rezeption und Märkten auch von Medienkonvergenz²⁹ wird leicht vergessen, dass die medialen Grenzen des Comics von je her durchlässig waren. Verwiesen sei hier auf die schnellen Medienwechsel von *Donald Duck* oder auch *Superman* (vgl. Dolle-Weinkauff, 1990, 249ff.) zum Film. In Deutschland kann *Mecki* als frühes Medienverbundbeispiel herangezogen werden, der nicht nur zeitnah als Bildgeschichte und Bilderbuch, sondern auch als Spielzeug- und Werbefigur vermarktet wurde (vgl. Oetken 2008, 109).

Als Beispiel eines aktuellen Medienverbundes kann nochmals auf die Erzählung *Coraline* zurückgegriffen werden. Ausgehend von Neil Gaimans Kinderroman (2002, mit Zeichnungen von Dave McKean) erschien 2008 die bereits erwähnte Graphic Novel von Craig Russel. Ein Jahr später lief der 2010 für den *Oscar* und den *Golden Globe* nominierte Animationsfilm *Coraline* (2009, Produktion und Szenenbild: Henry Selick) in den Kinos. Im selben Jahr folgt eine Videospieldversion für Spielkonsolen (2009) und eine Musicalproduktion (Off-Broadway, 2009). Umgehend brachte Heyne eine Buchausgabe als „Roman zum Film“ (2009) im Allgemeinen belletristischen Programm mit Adressierung an erwachsene Leser heraus. Für das Einlesen als Hörbuch (2009) wurde die Schauspielerin Anna Thalbach gewonnen. Die inter- und transmedialen Bezüge dieses Medienverbundes sind vielfältig und verlaufen in ganz unterschiedlicher und wechselseitiger Richtung.

Craig Russel setzt sich mit den betont farbigen und von Licht und Schatten sorgfältig modellierten Illustrationen seiner Comicbearbeitung deutlich von der Ästhetik der skizzenhaften Zeichnungen des bekannten Illustrators Dave McKean ab. Die Bühnenfassung nimmt

27 Vgl. Giesa 2012; Ditschke 2009; Schmitz-Emans 2009 und 2012.

28 Vgl. Kurwinkel/Schmerheim 2013, 300; Möbius 2014, 225.

29 Möbius 2014; Josting 2014; zu Medienkonvergenz im Kindesalter: Schuegraf 2014.

Bezug auf die Bildwelt Russels, während das Computerspiel die Filmästhetik aufnimmt; auch die meisten Buchausgaben zeigen nach Erscheinen des erfolgreichen Animationsfilms eine Filmszene auf den Buchcovern.

Das Beispiel *Coraline* zeigt, wie sich mit den Medienwechseln nicht nur die ursprüngliche Adressierung an kindliche Leser deutlich verlagert hat. Die medialen Präsentationen des Stoffes ebnen neue und ganz unterschiedliche Wege der Partizipation, so dass das Ausgangsmedium Buch seine Stellung als Leitmedium nach den Medienwechseln mit ihren engen Verzahnungen oder Verschmelzungen eingebüßt hat.

Bedeutungszuweisungen und Verknüpfungen, wie sie in Medienverbänden, das Beispiel *Coraline* steht exemplarisch dafür, sich unterschiedlich und immer wieder neu verknüpfen, werden im Diskurs um Medienkonvergenz durchaus kontrovers diskutiert.

„Zum einen findet man die Betonung der zunehmenden Bedeutung des Medial-Virtuellen, also einen Befund in Richtung Entmaterialisierung. Zum anderen gibt es viele Hinweise auf die wachsende Bedeutung des Materiel- len, auf die Materialität der Medien, und auf verstärkte und neuartige Beziehungen der Zeitgenossen zu den Dingen.“ (Hengst 2014, 18)

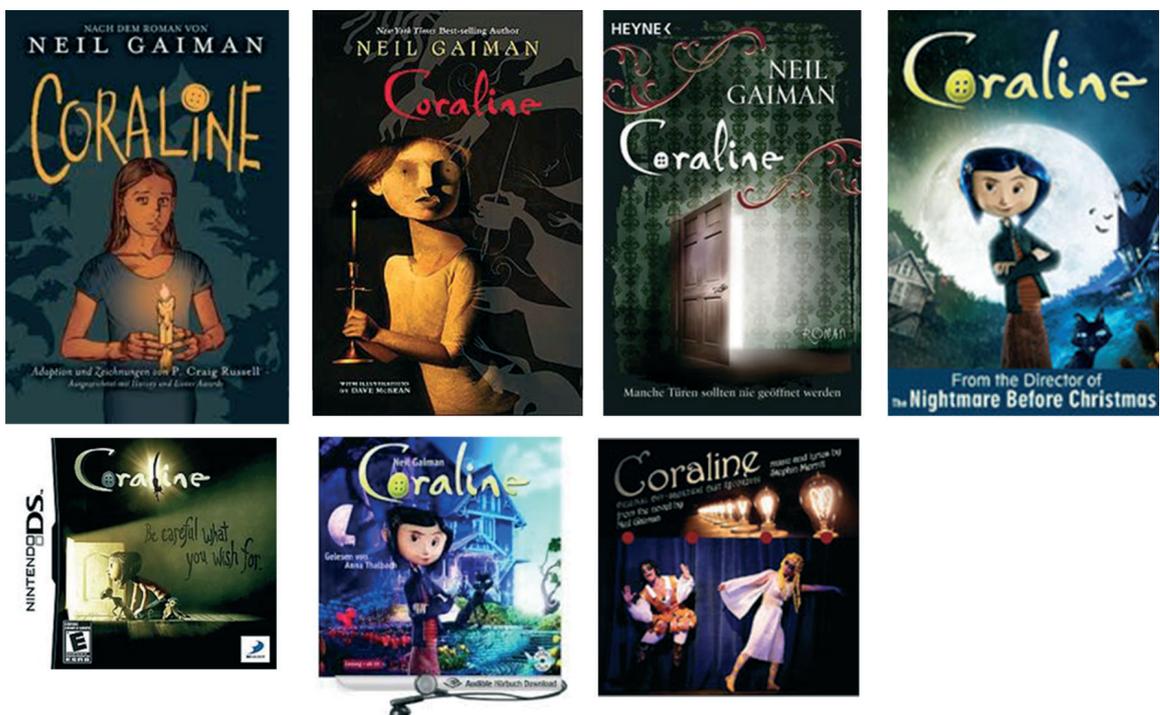


Abb. 11: Cover zu Medienprodukten von *Coraline*

Die Lebensbezüge der Zeitgenossen zu den Dingen oder auch Medien gestaltet sich selbstverständlich individuell. Nach Hengst wachsen „Kinder und Jugendliche heute in und mit vielen Welten auf“, mit und in denen sie Wirklichkeiten konstruieren, und er betont mit Rückgriff auf Turkle, dass sie „unterschiedlichen Gewinn aus dieser Vielfalt ziehen.“ (Hengst, 2014, 18)³⁰ Petra Schrackmann betont den hybriden Charakter der in Medienkonvergenzen entstehenden formal-ästhetischen Erzählformen und führt beispielhaft für die Möglichkeiten des Erzählens nicht mit, sondern „zwischen Wort, Bild und Film“ (Schrackmann 2014, 111) Brian Selznicks *Die Entdeckung des Hugo Cabret* (OA 2007, dt. 2010) an. „Der Roman stellt die Synergie der verschiedenen Stilmittel und Medien dar und fällt auf diese Weise nicht nur zwischen Stuhl und Bank herkömmlicher medialer Etikettierungen, sondern entzieht sich auch manchen Konventionen medialer Adaption.“ (Schrackmann 2014, 123) Selznick gibt nicht nur mit einem Untertitel „ein Roman in Worten und Bildern“, sondern auch mit einem fiktiven Erzählerkommentar eines Prof. H. Alcofrisbas Rezeptionshilfe. Mit literarischen Mitteln suggeriert er Kinoatmosphäre und lenkt die Wahrnehmung: „Doch ehe ihr die Seite umschlägt möchte ich, dass ihr euch vorstellt, im Dunkeln zu sitzen wie zu Beginn eines Kinofilms. Gleich wird auf der Leinwand die Sonne aufgehen und ihr erlebt, wie euer Blick auf einen Bahnhof inmitten einer Stadt zuzoomt. Dann führt die rasante Fahrt durch die Eingangstüren hinein in die überfüllte Bahnhofshalle.“ (Selznick 2010, Vorwort des Erzählers o. P.)

Tatsächlich erscheint zunächst der mittig ins Dunkel gesetzte Vollmond. Im „gezeichneten Kinoerlebnis“ (Schrackmann 2014, 115) erhebt sich der Mond in zarten Bleistiftstrichen in den folgenden Bildern über Paris, erst auf der vierten Seite erstrahlt dann die angekündigte Sonne. Die Kamera nimmt ihre Fahrt auf den Bahnhof, durch die Bahnhofstür, in die Bahnhofshalle auf und verharret kurz auf dem wachsamen Blick eines Jungen, der über seine Schulter zurückschaut, den Betrachter aber nicht ansieht. Im kurzen Eingangstext des Professors ist genau diese Kamerabewegung angekündigt worden, verbunden mit der spannungssteigernden Aufforderung: „Folgt ihm, denn das ist Hugo Cabret. Sein Kopf steckt voller Geheimnisse – und er wartet darauf, dass seine Geschichte losgeht.“ (Selznick 2010, Vorwort des Erzählers o. P.)

Die folgende lange Sequenz textloser Seiten greift filmische Mittel auf, indem Bleistiftzeichnungen als vereinzelte Motive auf- und abgeblendet werden, Zooms die Kamerafahrten dynamisieren oder Anschnitte und Perspektivwechsel die Montagetechniken aufgreifen. Die Paginierung der Seiten setzt erst mit dem Sprachtext auf S. 86 ein.

³⁰ In diesem unterschiedlichen Gewinn liegt nach Iris Kruse das Potential von Medienverbänden aus literaturdidaktischer Sicht: „Die Form- und Inhaltvielfalt des literarästhetischen Erzählens einer Medienverbundnarration, ihr medial vielfältiges „Was“ und „Wie“, bietet in hohem Maße Möglichkeiten dafür, dass die auf der Basis unterschiedlicher medialer Rezeptionsgewohnheiten erworbenen literaturbezogenen Schemata wahrnehmungsgeladene Anknüpfungs- und Veränderungsmöglichkeiten erfahren.“ (Kruse 2014, im Erscheinen)



Abb. 12: Selznick: Die Entdeckung des Hugo Cabret (2010)

Die Handlung kreist um George Méliès, einen Meister des Stummfilms. Motive aus seinem Film *Die Reise zum Mond* (1902), aber auch zahlreiche andere Stummfilmzitate fließen direkt in die Erzählung ein. Weitere Filme, etwa von François Truffaut, finden im Anhang als markante Einflüsse Erwähnung. Schrackmann weist auf eine in der Struktur der Erzählung angelegte Intermedialität hin, die sich nicht nur in Zitaten und Motiven, sondern auch in bildästhetischen Mitteln manifestieren. Dazu gehöre insbesondere der schwarze Seitenrand der Zeichnungen Selznicks und die Ästhetik der ausnahmslos schwarz-weißen Zeichnungen mit weichen Graustufen, die „das inhaltlich zentrale Thema des Stummfilms im Roman auch immer wieder auf der bildlichen Ebene“ (Schrackmann 2014, 116) umsetzen.

Das Schwanken zwischen der Materialität der Bleistiftzeichnungen, der Haptik der Buchseiten und der Immaterialität der Filmästhetik, die auf das Sehen verweist, korrespondiert inhaltlich mit der Bedeutung und den Zitaten des Stummfilms. Insbesondere dem Automaten, der schreiben und zeichnen kann und von Hugo wieder instandgesetzt wird, kommt

in diesem medialen Spiel der Verweise und Überlappungen eine besondere Bedeutung und Funktion für die Erzählung zu. Den Schluss des Buches kennzeichnet ein markanter Rollenwechsel, in dem Hugo Cabret die Identität von Professor Alcofrisbas, einer Filmfigur Méliès', annimmt und einen neuen Automaten baut.

„Der Automat, den mein Vater entdeckte, hat mir das Leben gerettet. Doch inzwischen habe ich einen neuen Automaten gebaut. [...] Das komplizierte Laufwerk in diesem Automaten kann hundertachtundfünfzig verschiedene Bilder hervorbringen und Buchstabe für Buchstabe ein ganzes Buch mit fünfundzwanzigtausendachtundachtundneunzig Worten schreiben. Mit genau diesen Worten.“ (Selznick 520f.)

Mit dem Schreiben des Romans *Die Entdeckung des Hugo Cabret* und der Bewertung des literarischen Produkts vor allem als beachtliche technische und nicht als literarisch-künstlerische Leistung schließt sich der Kreis der engen Bezüge und Verweise der bis zur Verschmelzung angenäherten medialen Ästhetiken. Erwähnung verdient in diesem medialen Reigen der gleichnamige Film (Regie Martin Scorsese, 2011). Insgesamt werden die filmischen Mittel, die in den Zeichnungen bereits angelegt sind, etwa Kamerafahrten und Zooms, im Film so genau wie möglich umgesetzt. Die 3D-Animationstechnik und auch die Tonebene wird vor allem dazu eingesetzt, emphatische Nähe zu den Figuren zu produzieren und mit viel französischem Kolorit ein „nostalgisch-romantisches Flair“ herzustellen, ohne allerdings die Mittel filmischen Erzählens gleichermaßen innovativ zu erweitern, wie der Roman „in Worten und Bildern“ den Raum zwischen Wort, Bild und Film ausloten konnte.

Bilderbuch – Medientransfer: Apps

Während Medienverbünde mit umfassenden Merchandisingproduktpaletten (vgl. Paus-Hasebrink 2009; Paus-Hasebrink/Kulterer 2014) für ganz neue Formen der multimedialen Präsenz literarischer Stoffe sorgen³¹, sind es in erster Linie die digitalen Medientransfers, die zurzeit viel Aufmerksamkeit erfahren. Diese Entwicklung geht nicht am Bilderbuch vorbei, der breite Bereich der digitalen Buchmedien bietet nun auch E-Books, Enhanced Books oder Bilderbuch-Apps an. Die Rolle des (Bilder-)Buches als Leitmedium wird durch Veränderungen von Rezeptionsgewohnheiten zunehmend in Frage gestellt. Bereits 2002 weist Ewers darauf hin, dass die „äußerste Frontlinie [...] der Medienkultur Fernsehserien für Kleinkinder nach Art der Teletubbies [markieren], deren Erfolg die These von der

31 Zu Bildungschancen von Medienverbänden vgl. Kruse 2012; Ewers 2013; Tillmann/Hugger 2014; Hengst 2014. Die hier genannten Aspekte von Bilderbuch und Medientransfers als Apps habe ich, insbesondere zu Fragen medien-spezifischer Analysen am Beispiel von Shaun Tan *Die Regeln des Sommers* (2014) erweitert und kontextualisiert in: Oetken, Mareile: *Die Regeln des Sommers* (2014) von Shaun Tan. In: Kurwinkel, Tobias: *Bilderbuchanalyse. Narrativik - Ästhetik - Didaktik*. Tübingen: Narr Francke Attempto erscheint 09/2017 [utb M]

frühen Erzähl- und Vorlesekultur als dem unangefochtenen Ort poetischer Primärerfahrung als fragwürdig erscheinen lässt.“ (vgl. Ewers 2012, 11) Die Bedeutung der Apps liegt dann auch für Al-Yaqout und Nikolajeva in ihrer großen Präsenz bereits im frühen Kindesalter: „Today, digital picturebooks are often the first literature young children engage with.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 1)

Die Unsicherheit im Umgang mit dem neuen Medium App, seinen Strukturen und Formaten drückt sich nicht zuletzt in den wenig eindeutigen Begriffsbezeichnungen aus³². Auch die Kinderliteraturforschung steht in der Erfassung ihres jüngsten medialen Umfelds noch am Anfang. Die ersten wissenschaftlichen Bestandsaufnahmen der digitalen Erzähl- und Spielangebote des sehr jungen Mediums kommen noch vorzugsweise aus der Marktforschung (Arbeitsgemeinschaft Deutscher Jugendbuchverlage 2013; Drumm 2012; Scholter 2013 im Gespräch mit Carleton-Gertsch) und aus der Rezeptionsforschung (Vorlesestudie 2012; Ehmig/Reuter 2013; Fahrer 2014).

Bereits die Vorlesestudie 2012 im Auftrag der Stiftung Lesen hat die steigende Bedeutung digitaler Medien für Bilderbücher beim Vorlesen ermittelt und weist auf ihr Potential bei den vorlesenden (digitale-Technik-affinen) Vätern hin. Die Vorlesestudie 2013 sieht in der rapide steigenden Zahl von Tablet-PCs in Haushalten sogenannter bildungsferner Milieus mit Kindern im Vorlesealter eine große Chance, „gerade diese Zielgruppe mit passenden Angeboten wie zum Beispiel Vorlese-Apps zu erreichen und zum Vorlesen zu motivieren.“ (Rainer Esser, zitiert nach Repräsentative Vorlesestudie 2013)

Fahrer versucht eine erste Einordnung des schnell breiter werdenden Angebots der Bilderbuch-Apps und schlägt eine Kategorisierung nach ihrer inhaltlichen Ausrichtung entweder als Spiele-App, filmische Bildergeschichte oder Lernspiel (Fahrer 2014, 119) vor. Allerdings muss man bei dieser noch groben Rasterung in Rechnung stellen, dass sich die „Kinder-Lese-Apps noch in der Experimentierphase [befinden]. [...] Viele Kinder-Lese-Apps erinnern bisher noch an ein Mittelding aus Computerspiel, Hörbuch, Spielfilm und Cartoon“, so die Einschätzung der Autorin und Verlagsberaterin Louise Carleton-Gertsch (Carleton-Gertsch im Gespräch mit Drumm 2012). Für Carleton-Gertsch sind Bücher-Apps mit der Ausrichtung einer Spiele-App im kinder- und jugendliterarischen Bereich besonders präsent. *Gamification* ist deshalb für sie eines der zentralen Stichworte in der Konzeption und Entwicklung, denn es sind vor allem Spieleentwickler, die Buch-Apps planen. Deshalb „können die Grenzen zwischen Buch und Spiel wirklich verschwimmen.“ (Scholter 2013)

32 Die Bezeichnungen E-Books, Enhanced Books oder Bilderbuch-Apps changieren, auch die Zugänge zu diesen Medienprodukten sind oft nicht klar, denn in den Plattformen und Stores muss gezielt gesucht werden. Die Begriffsdiskussion ist auch im englischsprachigen Ausland nicht abgeschlossen: „There is no agreement among scholars as to whether these texts should be called digital picturebooks, electronic picturebooks, e-picturebooks“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 1).

Als Beispiel für den Einfluss der Apps auf Form und Aufbau von Erzählungen führt sie den Jugendroman *Chopsticks* (Anthony/Correal 2012) an, für den auch eine App entwickelt wurde. Er

„hat als App keinen Text im engeren Sinne. Es ist eine bewegende, etwas rätselhafte Liebesgeschichte, und man erschließt sie sich in der App über Bilder, Filme, Briefe und Musik. Man kann stöbern und erfährt mehr und mehr von der Geschichte, indem man ein Fotoalbum durchblättert oder eine Kiste mit Briefen aufmacht. Je nachdem, was man zuerst entdeckt, erlebt man die Geschichte anders als eine andere Person. Würden Sie zehn Leute fragen: ‚Was ist die Geschichte?‘, Sie bekämen zehn verschiedene Antworten.“ (Scholter 2013)

Al-Yaqout und Nikolajeva versuchen dagegen, ihre Untersuchungen von Apps explizit an die Bilderbuchforschung anzubinden, denn „the multimodal nature of picturebooks, that so far has predominantly implied a combination of the verbal and the visual modes, is expanding to include auditory, tactile, and performative dimensions.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 1) Für die Bilderbuchforschung verlangt diese Erweiterung nach Al-Yaqout und Nikolajeva eine umfassend neue wissenschaftliche Orientierung: „If we are to discuss digital picturebooks academically, we need a new meta-language, just as a new meta-language emerged within children’s literature studies when picturebooks became a prominent area of scholarship.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 1)

Im Zentrum ihrer Annäherung stehen zunächst die formalästhetischen Bedingungen der Medien selbst, die prinzipielle Materialität von Bilderbüchern und die Immaterialität der Apps. Sie unterscheiden unterschiedliche Grade interaktiver Angebote und schlagen eine Unterscheidung vor in „digital immigrants“, hier werden Bilderbücher direkt auf die Tablet-oberfläche transferiert, und „digital natives“. Unter diesen Begriff werden die Apps subsumiert, die etwa besondere auditive Funktionen (z. B. vorlesen lassen, Musik, Geräusche) nutzen oder medienspezifisch die Raum-Zeit-Strukturen, die Apps bedingen, etwa mit Zooming in and out oder Veränderung des Bildausschnitts, narrativ nutzen. Wie bei Carleton-Gertsch wird auch hier, je nach Ausrichtung, die Nähe der Apps zu Hörbüchern, PC-Spielen oder Animationsfilmen hergestellt (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 2).

Von besonderem Interesse sind Größe und Format von Bilderbuchseiten, die auch paratextuell wichtige Informationen geben und auf die Erzählung wirken: „The book spreads are highly imaginative with the layout, alternating between full surface, sequence of panels, interplay between verso and recto, prominent pageturners and implicit movement.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 4) Ihnen steht die standardisierte Bildschirmgröße von Tablets und Smartphones gegenüber, die solche Varianzen nicht zulässt. Während das Buch

jedoch durch sein rechteckiges Format und die Buchbindung festgelegt ist, kann die Ordnung der Seiten durch das Öffnen mehrerer Seiten auf einer digitalen Oberfläche aufgehoben werden, was das Layout des Bilderbuchs sprengt, aber prinzipiell viel narratives Potential eröffnet (vgl. o. Abb. 7 und die Ausführungen zur Zeit- und Raumstruktur von Erlbruch: *Ente, Tod und Tulpe*).

Bildränder und Seitenränder geben Bilderbucherzählungen nicht nur einen Rahmen, sie schaffen auch Distanz zwischen Betrachtern und der Erzählung (vgl. o. Abb. 2 die seitensprengenden Illustrationen von Susanne Janssen: *Rotkäppchen*). Apps werden zwar vom Standardformat des Abspielgeräts, also des Smartphones oder Tablets begrenzt, können aber in ihrer Binnenstruktur mit verschiedenen Begrenzungsformen spielen, Begrenzungen (und Distanzen) in der Binnenstruktur der App aber auch beliebig aufheben und so vielfältige Übergänge von Bildern und Texten schaffen.

Performanz und Interaktivität stehen weniger im Fokus der Bilderbuchrezeption, wenn auch mit den audiodigitalen Bilderbüchern, den sogenannten *tiptoi*, aktuell neue medienkonvergente Formate entstehen. Manche dieser neuen Buchformate verlangen zum Teil spezifische technische Anforderungen. So kann das Bilderbuch *Was ist denn hier passiert?* (Neuhaus/Penzek 2015) nicht ohne Smartphone gelesen werden, denn in die Illustrationen sind Animationsfilme als QR-Codes integriert, die zum Verstehen der Erzählung relevant sind.

Als besonders radikale technische Neuerung, die auch unseren Blick auf Bücher verändert, empfinden Al-Yaqout/Nikolajeva die performativen Modi wie *Autoplay*, *Read to Me* und *Read Myself*. Sie sind in Apps meist über Icons wählbar und haben nicht zuletzt didaktische Funktion im Prozess der Literalisierung. „With books we seldom theorise the distinction between readers reading on their own or being read to; we seldom consider the option of the book read by different voices.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 6)

Ob Spielelemente oder Animationen die Erzählung unterbrechen und damit Distanz schaffen oder aber als ergänzend und erweiternd empfunden werden, hängt von der Platzierung dieser Elemente in der Erzählung ab. In jedem Fall sehen Al-Yaqout/Nikolajeva in der Interaktivität das wichtigste Potential und ein entscheidendes Qualitätsmerkmal von Apps, wird dadurch doch für den Rezipienten ein Rollenwechsel vom Leser zum Gestalter möglich: „Increasing degree of interactivity leads into imaginative co-creation rather than merely making things jump, squeak, or shake on the screen.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 7)

Die Kinder-App *Streichelzoo* (2013) stellt ein gutes Beispiel einerseits für die Medienkonvergenz im Bilderbuchbereich und andererseits für die gestalterischen Möglichkeiten dar, die sich in der Anwendung bieten. In der Spiele-App kann man wie in einem Bilderbuch

Seite für Seite öffnen, deshalb wird sie auch als interaktives Bilderbuch beworben³³. Die collagierten Tierzeichnungen stammen von Christoph Niemann, seine Animationen lassen vor allem ein variantenreiches Spiel mit den Körpern zu, hier fällt auch der Vergleich mit dem Medium Zeichentrickfilm³⁴. Der spielerische Charakter der App wird durch eine beschwingte musikalische Unterlegung befördert. Ein Medientransfer dieser erfolgreichen App wurde vom Bilderbuchverlag *Die Gestalten* 2013 konzipiert. Er bietet im kinderliterarischen Markt allerdings kein Bilderbuch, sondern ein Memory-Spiel (*Petting Zoo Memo Game*, 2013) an, was die Wahrnehmung der App als Spiele-App unterstützt, ihr aber trotzdem eine Präsenz im Kinderbuchmarkt und damit in ihrer Zielgruppe sichert.

Für die crossmediale Vermarktung von Bilderbuch-Apps greifen Verlage, bedingt durch die hohen Entwicklungskosten und schwierigen Vermarktungsbedingungen, bevorzugt auf Best- und Longseller oder aber auf besonders bekannte Bilderbuchkünstler und Bilderbuchkünstlerinnen zurück. Ausgangsmedium für die App *Die Regeln des Sommers* (2013) ist das gleichnamige Bilderbuch von Shaun Tan (2013). Obwohl sich der renommierte australische Bilderbuchkünstler bereits 2010 anlässlich der Produktion des Animationsfilms zu seinem Bilderbuch *The Lost Thing* (2000) mit Animationstechnik auseinandergesetzt hat, stand er dem Angebot einer Bilderbuch-App zunächst skeptisch gegenüber. „So much of my artistic life has been devoted to the study of static images, with a strong preference for non-digital media, and I’m especially fond of drawing and conventional literature for their silence, enlivened only by the reader’s images.“ (Tan, eigene Website)

Doch in seinem jüngsten Bilderbuch *Die Regeln des Sommers* erzählt Tan nicht linear und verfolgt auch keinen durchgehenden Spannungsbogen, deshalb erschien ihm hier eine App-Version erstmals möglich. In diesem Medientransfer gelingt es Tan besonders eindrucksvoll, mit den je medienspezifischen Mitteln des Erzählens von Raum und Zeit in Bilderbuch und Bilderbuch-App zu arbeiten und die narrativen Möglichkeiten des Mediums Bilderbuch-App zu erweitern. Er erfüllt damit ziemlich genau eins der wichtigsten Qualitätskriterien, das Al-Yaqout/Nikolajeva für gelungene Apps aufstellen: „Clever apps utilise movement, including zoom, to emphasise the spatio-temporal aspect of the narrative.“ (Al-Yaqout/Nikolajeva 2015, 7)

Das Bilderbuch *Die Regeln des Sommers* schildert in großformatigen Ölbildern die Beziehung eines etwas älteren und eines etwas jüngeren Jungen in nur locker miteinander verbundenen Szenen. Unkommentiert stehen lediglich sonderbare Regeln in kurzen Aussagesätzen in der Mitte der linken Buchseite: „Nie eine rote Socke auf der Wäscheleine

33 <http://himbeer-magazin.de/lesen-hoeren-sehen/app-fur-kinder-niemannscher-streichelzoo/>, letzter Zugriff 14.01.2015.

34 <http://www.check-app.de/2013/10/10/streichelzoo-app/>, letzter Zugriff 14.01.2015.

hängen lassen“, oder: „Nie auf eine Schnecke treten.“ Die rechte Buchseite füllt das Bild mit breitem Pinselduktus randlos aus. Es sind rätselhafte, durch Licht- und Raumbehandlung oft surreale Momente großer Spannung, in denen genau die Regeln, die der Sprachtext gerade aufgestellt hat, auf der Bildseite gebrochen werden, ohne dass deutlich wird, was genau passiert und warum. Tan bietet keine rationale Lösung an. Eine Annäherung an die Erzählungen von der engen Beziehung der Jungen, vielleicht Brüder, zwischen Nähe und Abgrenzungsbedarf, Fürsorglichkeit und Wettstreit kann nur assoziativ erfolgen.

Die Auflösung des Verharrens im spannungsvollen Moment durch den zeitlichen Verlauf einer filmischen Animation schien Tan für diese Erzählung als App nicht sinnvoll. Aber auch das gängige Konzept, einzelne Objekte der Bilder durch Teilanimation zu akzentuieren, überzeugte ihn wenig: „I’ve never felt entirely comfortable with the partial animation I see in many apps, where only some parts of a picture are moving, I find that a confusing universe.“ (Tan, eigene Website) Tan entwickelte deshalb 2013 für *Die Regeln des Sommers* ein neues Format, das er als „Art-App“ bezeichnet, für das er vor allem die Interdependenz zwischen Textseite und Bildseite in ihren Möglichkeiten des Umgangs mit Raum und Zeit variiert. Ruft man von der Textseite mit dem kurzen Regelsatz über den entsprechenden Icon die dazugehörige Bildseite auf, öffnet sich zunächst nur ein kleiner Bildausschnitt, den Tan vorgibt.



Abb. 13: Tan: Die Regeln des Sommers (2013)



Abb. 14: Tan: Die Regeln des Sommers (2013)

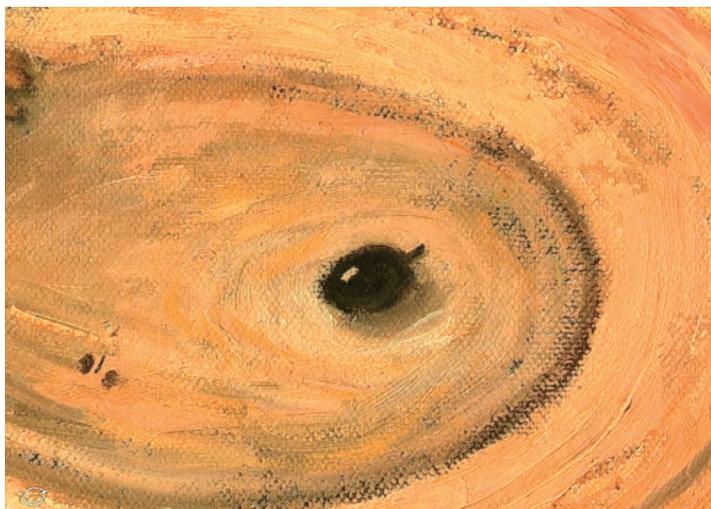


Abb. 15: Tan: Die Regeln des Sommers (2013)

Von da aus kann der Betrachter durch Zoom-out stufenlos und eigenständig (der Zoom wird nicht automatisch gesteuert), vom kleinen Detail ausgehend, den größeren Zusammenhang erschließen. Das verändert die Spannung zwischen Bild und Text, denn die Wahrnehmung der Brechung der Regel wird so zeitlich deutlich hinausgezögert.

Tan arbeitet mit einer extrem hohen Auflösung der fotografierten Bildoberfläche (24.000 Pixel) und nutzt die Funktionen Zoom-in und Zoom-out, die Apple für die Bildbetrachtung anbietet. Tans Maltechnik, sein Pinselduktus, die Spachtelungen des Farbauftrags und die einzelnen Farbschichtungen können deshalb durch extremes Heranzoomen ganz genau betrachtet werden.

Bei der Gestaltung der Tönebene legte Tan großen Wert

darauf, die Statik seiner Ölmalerei nicht durch den zeitlichen Verlauf eines musikalischen Stücks, etwa einer liedhaften Komposition, stören zu lassen. Tan bevorzugt einen Klangteppich mit einem sehr komplexen Soundmix, der mit dem ‚zeitlosen‘ Gefühl, das er in seinen Illustrationen als Sinnbilder der Beziehung vermitteln möchte, seiner Meinung nach besser korrespondiert. Doch der wechselnde Klang kontrastierte letztlich doch mit der Stille der Bilder, die nach Tan nun statisch wirkte. Er animierte deshalb die Bilder mit wenigen, gezielten Lichteffekten, zum Beispiel die Augen und das Fell des roten Kaninchens, die die surreale Stimmung der Szenen durch ein Glimmen oder eine flackerndes Aufleuchten unterstützen.

Es ist beeindruckend, wie Tan die Immaterialität der App-Technik nutzt, um die Materialität seiner Arbeit, insbesondere die haptischen Qualitäten der Malerei, durch hochauflösende und extrem nahe Ansichten (die der Print nicht bietet) zugänglich macht. Zusätzlich hat er eine weitere Ebene in der App angelegt, in denen Skizzen als erste Skribbelings oder Farbstudien zu sehen sind. So kann auch Einblick in den Arbeitsprozess genommen werden. Auf narrativer Ebene findet er medienspezifische Mittel der Spannungssteigerung durch zeitliche Verzögerung. Der Ton unterstützt die Sinnlichkeit dieser Erzählung, sie fordert und fördert die assoziative Rezeption.

Strategien des Erzählens im Bilderbuch werden heute in einem dichten Geflecht intertextueller und intermedialer Bezüge entwickelt (vgl. Oetken 2008, 132). Die Erzählstrategien, die Jens Thiele (2000a) erfasst hatte, müssen, so kann man zusammenfassend konstatieren, vor allem deshalb erweitert werden, weil sich nicht nur die Möglichkeiten des Erzählens, etwa im Comic, erweitert haben, sondern auch ganz neue Medien wie Apps entstehen. Die Grenzen des medialen Felds, in dem Bilderbücher geschaffen, produziert und rezipiert werden, sind nicht nur zunehmend durchlässiger, sondern verschmelzen immer mehr. Wenn an dieser Stelle versucht wird, Strukturen des medialen Felds grafisch zu erfassen (vgl. Abb. 16), dann sind diese Bezüge unbedingt dynamisch und explizit nicht statisch zu verstehen.

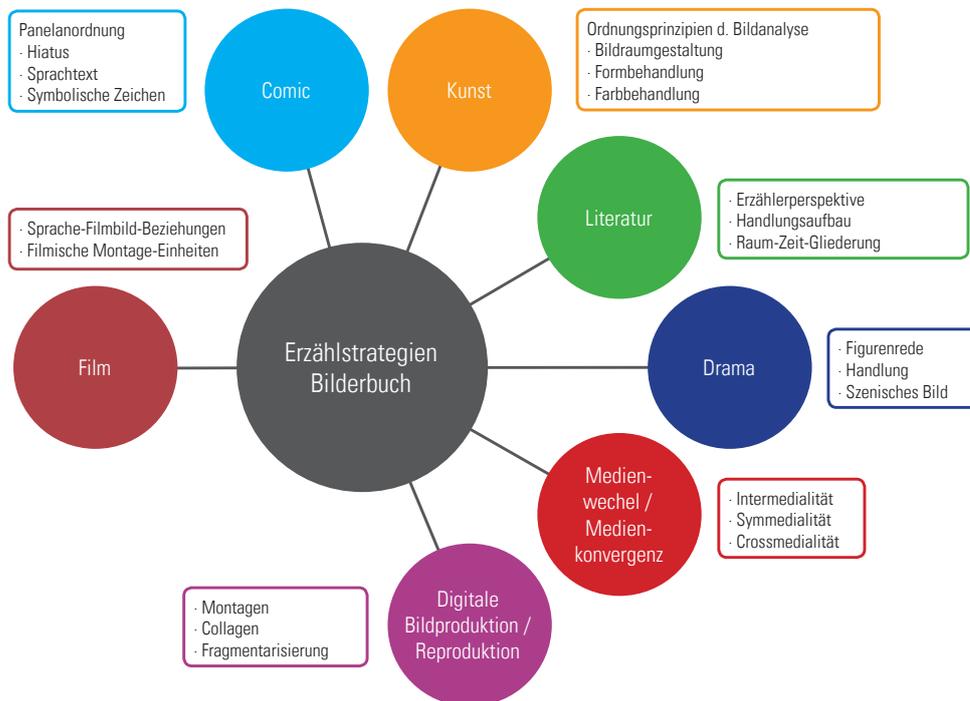


Abb. 16: Erzählstrategien

B. Bilderbuchkunst als Raumkunst

Raum und Zeit sind zentrale Narreme, die das Herstellen von Sinnzusammenhängen in Erzählungen ermöglichen und nun auch zunehmend in anderen Disziplinen und Diskursen wissenschaftliches Interesse wecken. Die Sozial- und Kulturwissenschaften haben in den letzten beiden Jahrzehnten ein verändertes Raumverständnis entwickelt, das als *spatial turn* auch die Diskurse um Raumkonstruktionen in der Literaturwissenschaft bestimmt hat (vgl. Hallet/Neumann 2009). Die Grundlage dieser Raumwende bildet das neue Bestreben, den Raum nicht als ‚Behälter‘, sondern als ein soziales Konstrukt zu verstehen. In der Auseinandersetzung mit Bild-Text-Konstruktionen, insbesondere beim sequentiellen Erzählen in Panels erfährt die Perspektive des „Subjekts, zur Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern“ (Bachmann-Medick 2009, 259) neue Bedeutung.

Als *topographical turn* richtet sich das noch recht junge Interesse der Geographie auf kulturwissenschaftliche Raumtheorien. Dieser Zugang ist deshalb für Geographen (vgl. Harendt/Sprunk 2011) so interessant, weil die Erzähltheorie zwischen Erzähltem Raum mit der Dimension des Gesagten und dem Erzählraum mit der Dimension des nicht-textsprachlich Gezeigten unterscheidet und damit eine Brücke zwischen Sprachtext und Bild geschlagen werden kann³⁵. In der Erzählung von und über Orte und Räume ermöglicht diese Interdependenz beispielsweise in der Analyse der Fernsehberichterstattung (auf die Harendt/Sprunk fokussieren), präziser zwischen einem Erzähler und seinem Akt des Erzählens (dem Erzählraum zugeordnet) sowie der Erzählung und dem Zeigen von Orten und damit einem Erzählakt (dem Erzählten Raum zugeordnet) zu differenzieren.

In der Spannung von Bilderzählung und Sprachtexterzählung in Bilderbüchern spielt der konstruierte Raum der Erzählung deshalb eine zentrale, wenn auch noch wenig beachtete Rolle, denn „die Bilderbuchkunst ist eine Raumkunst, insofern die räumliche Anordnung der Elemente die unendliche Semiose der Lektüre bedingt und ermöglicht.“ (Baum 2013, 27) Dabei konstruieren das Sehen-können und Nicht-Sehen, das Zur-Schaustellen, das Beobachten und das Nicht-gesehen-werden den Raum effektiv. Am Beispiel von Bart Moeyaerts *Wer ist hier der Chef?* (2007) soll deutlich gemacht werden, wie durch die Blickregie und Raumstrategien auch eine Hierarchie in der erzählten Welt hergestellt wird.

Die Literaturwissenschaft bietet unterschiedliche Analyseverfahren zur Erfassung des erzählten Raums in Texten, die auch für die Analyse von Bild-Text-Interdependenzen in Bilderbüchern fruchtbar gemacht werden können. Jurij Lotmanns strukturalistische Raumse-

35 Harendt/Sprunk (2011) bestimmen, mit Bezug auf Reidel-Schrewe (1992), den erzählten Raum als „imaginierte[n] Raum, im Akt des Erzählens konstruierte[n] Raum“ und grenzen ihn vom Erzählraum ab, der jenen Raum beschreibt, „der durch den Körper des Erzählers in einem Setting und den Akt des Erzählens konstituiert wird.“

mantik (1972) erlaubt die Betrachtung eines semantisch aufgeladenen Feldes in sogenannte Untermengen, das heißt in komplementäre Teilräume. Diese Teilräume stehen zwar in Relation zueinander, sind aber nach Lotmann vor allem durch topologische Unterscheidungen (beispielsweise rechts versus links, oben versus unten) und topographische Gegensätze (u. a. Berg versus Tal, Stadt versus Land) gekennzeichnet, die eine strikte Grenze markieren. Eine Grenzüberschreitung ist nur dem Helden möglich. Lotmanns strukturalistisches Raummodell ist vor allem für die Analyse solcher Erzählungen hilfreich, in denen die Raumstruktur durch deutliche Kontrastsetzungen markiert ist.

Wer ist hier der Chef? (2007) ist besonders deutlich von Hierarchien und Kontrasten gekennzeichnet. Die Gegensätzlichkeit wird nicht nur durch Katrien Matthys' kantige Holzschnitte betont, sondern auch durch eine fluoreszierende Farbe evoziert, die durch ihre Leuchtkraft im Dunkeln nicht nur auf einen Hell-Dunkel-Kontrast verweist, sondern ein Sehen, ein Nicht-Sehen und ein Nicht-Gesehen-Werden erst herstellt.

Der Reigen um Herrschaft und Unterwerfung, um Autonomie und Verbindlichkeit, das Gerangel um Subjektsein oder Objektwerden wird durch Blicke eröffnet:

Die Katze kletterte auf einen Baum. Sie suchte sich einen Ast, aber auf dem saß schon eine Eule, die gar nicht scharf war auf Besuch.

„Wenn du dich zu mir setzt, weil du Hunger hast und mich zum Abendessen willst“, rief die Eule, „dann kann ich dir sagen, dass ich scharfe Krallen und wenig Geduld habe. Mit meiner linken Klaue schlage ich dich tot, und mit meiner rechten schmeiß ich dich hinunter, bevor du auch nur Miau sagen kannst.“

„Oh“, sagte die Katze und blieb dicht am Stamm sitzen. „Hast du schlechte Laune! Ich sehe vielleicht aus wie ein Tiger, aber innerlich bin ich eine Schmusekatze. Ich habe gar nichts vor.“

„Katzen haben immer etwas vor“, sagte die Eule. „Lässt du mich in deine Augen schauen, ob ich dort die Wahrheit sehe?“

„Aber bitte, schau ruhig“, sagte die Katze und beugte sich zur Eule. „Aber vergiss nicht, dass man immer von zwei Seiten schaut. Wenn du mir in die Augen schaust, schaue ich zurück. Ich bin gespannt, was ich dann sehe.“

Und was wird zu sehen gegeben?

„Das Licht geht aus. Lampe an. Lampe aus.“ Das Dunkle, das Moeyaert mit den vorangestellten Gedichtzeilen von Hans Andreus beschwört, entpuppt sich schnell als fluoreszierender Alptraum.



Abb. 17: Moeyaert/Matthys: Wer ist hier der Chef? (2007)



Abb. 18: Disney: Night on Bald Mountain (Fantasia, 1940)

Das argwöhnische Betrachten, von dem der Text erzählt, steigert sich im Bild zum blutrünstigen Lauern. Die Bildebene, durchaus an Disneys dämonisches *Night on Bald Mountain* im stilbildenden Animationsfilm *Fantasia* (1940) erinnernd, gibt dem Gestalt, was zwischen den Textzeilen des Schlagabtauschs von Katze und Eule zwar bedrohlich, doch nur indirekt mitschwingt: Der Tiger liefert sich Blickduelle mit der Skelett-Eule vor seiner Nase. Die vermeintliche Schmusekatze fixiert die Eule, die ihre Augen scheinwerferartig auf den Hund unter sich richtet. Der drückt sich angstvoll zusammenkrümmt am unteren Bildrand. Der Tod zieht in Form von Skeletten von vorne, von hinten und natürlich von oben bedenklich enge Kreise um den schutzlos den Scheinwerferaugen der Eule preisgegebenen Hund.

Es ist entlastend, dass der dramatische Moment im begrenzten Bildraum gebannt zu sein scheint, keine Blickachse nimmt außerhalb des Bildrands oder gar mit uns als Betrachtende Kontakt auf. Die heterodiegetische Erzählinstanz des Textes, in aufklappbaren Seiten rechts und links getrennt vom Bild angeordnet, wahrt Distanz, und Distanz gewährt uns auch das Bild. Aber beunruhigend bleibt es doch.

Die Blickregie stützt hier das Bildraumkonzept im Sinne Lotmanns (1972), denn der Bildraum gliedert sich besonders deutlich in komplementäre Teilräume. Topologisch scheidet sich ein Oben von einem Unten und semantisch aufgeladen grenzt sich ein überlegenes Sehen von einem unterlegenen Gesehen-Werden ab. Erzählstrategisch scheint es deshalb nicht notwendig zu sein, den Strick, mit dem der Hund am Baum festgebunden ist, und der

bald im Text Erwähnung finden wird, auch zu zeigen. Die Bildkomposition macht auch so deutlich, dass es (noch) jenseits der Möglichkeiten des Hundes liegt, sich aus seinem schmalen Lichtkegel zu befreien. Wenn er am Ende dennoch die unüberwindliche Grenze überschreiten wird, wird die (bis dahin verborgene) Heldenstruktur dieser Figur auch durch ein verändertes Raumkonzept deutlich (vgl. Abb. 19).

Der Raum und die Blickregie ordnen sich nach dieser Grenzüberschreitung neu. Aus dem vertikal angelegten Oben und Unten wird ein betont horizontales Rechts und Links, in dem die Konkurrenz von Eule und Katze untereinander neu ausgehandelt werden muss.



Abb. 19. Moeyaert/Matthys: Wer ist hier der Chef? (2007)

Birgit Haupt (2004) stellt mit Rückgriff auf Elisabeth Ströker (1965) und Gerhard Hoffmann (1978) keinen strukturalistischen, sondern einen phänomenologischen Ansatz vor. Sie teilt den Erzählten Raum in einen Gestimmten Raum, einen Aktionsraum und einen Anschauungsraum. Der Gestimmte Raum zielt nach Haupt auf die Vermittlung von Atmosphäre, wie sie beispielsweise von einer bestimmten Figur wahrgenommen wird. Der Aktionsraum bezieht sich auf das Handeln einer Figur im Raum. Der Anschauungsraum ist dagegen durch das Sehen geprägt. „In ihm ist alles bedeutsam, was für das Subjekt sichtbar ist.“ (Haupt 2004, 70)

Dieses Konzept stellt mit den Dimensionen des Sehens und Handelns von Figuren und der Atmosphäre im Raum die Analyse der subjektiven Wahrnehmung der Figuren in den Vordergrund. Gerade das Konzept des dreifach definierten Raums kann für solche Bilderbucherzählungen fruchtbar gemacht werden, deren Erzählweise differenzierte Binnensichten in Figuren verlangen. Hans-Heino Ewers datiert das Interesse an der „Exploration des Innenlebens der Kinder“ (Ewers 1995, 263) und die Entwicklung entsprechender literarischer

Stilmittel auf den von ihm konstatierten Paradigmenwechsel der Kinder- und Jugendliteratur in den frühen 1970er Jahren.³⁶ Die Entwicklung der Familienstrukturen, das Zerbrechen von Familien genauso wie die neuen vielfältigen Formen des Zusammenlebens und die damit einhergehenden neuen Rollenverteilungen lassen zunehmend auch Binnensichten in erwachsene Figuren, ihre Ängste, Unzulänglichkeiten und Zerrissenheit zum Erzählgegenstand werden (vgl. Lin 2002 und Minges 2010). „Die Darstellung dieser Problemsituationen erfordert eine adäquate Erzählweise, was die Kinder- und Jugendliteratur immer mehr der Erwachsenenliteratur annähert und die Kinder als verantwortungsbewusste Leser ernst nimmt.“ (Minges 2010, 35) Seit den 1980er Jahren, insbesondere mit Anthony Brownes Illustrationsästhetik, die zur Verbildlichung von Subjektivität und Binnensichten auf die Bildsprache der Surrealisten zurückgreift, hat diese Entwicklung auch ihren Niederschlag in der Bilderbuchillustration gefunden (vgl. Oetken 2008, 125ff.).

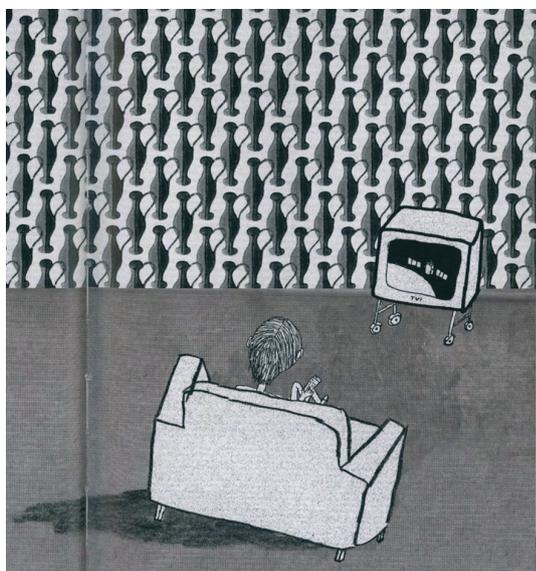


Abb. 20: Aakeson/Slocinska: Radieschen von unten (2012)

Als aktuelles Beispiel kann das Bild-Text-Konzept von *Radieschen von unten* (Aakeson/Slocinska 2012) zur Verdeutlichung des Einsatzes eines Gestimmten Raums, eines Aktionsraums und eines Anschauungsraums herangezogen werden. Der Alltag des Bestattungsunternehmers wird im Sprachtext vor allem als Aktionsraum beschrieben: „Der Bestatter wohnt in einer kleinen Wohnung [...]. Abends guckt der Bestatter viel fern [...]. Der Bestatter isst meistens kalt [...].“ Obwohl der Text nur wenig Anschauung vermittelt (abgesehen von wenigen adjektivierten Hinweisen: wohnt in einer kleinen Wohnung, sieht viel fern), stellt das Bild einen von Kälte und Leere atmosphärisch gestimmten Raum dar.

Die symmetrische Ausrichtung von Sofa und Fernseher, das Fehlen weiterer additiver Details und die dominante gleichförmige Struktur der Tapete transportieren diese Wirkung. Der Bildraum ist hier auch Anschauungsraum, da ja das Sehen beziehungsweise das Fernsehen gezeigt wird, an dem wir mit einem Blick über die Schulter des Bestatters teilhaben.

³⁶ Die Forderungen nach Gleichberechtigung der Kinder führen nach Ewers zu neuen psychischen Belastungen der nun umfassend verantwortlichen Jungen und Mädchen. Die Kinder- und Jugendliteratur reagiert mit einer „thematischen Öffnung für die moderne Subjektivitätsproblematik“ (Ewers 1995, 263), und die dafür notwendigen Erzählformen des Romans befördern die Entstehung des psychologischen Kinderromans. Zu den ersten Illustratoren/Autoren, die eine Darstellung komplexer psychologischer Binnenwelten in Bilderbucherzählungen konzipieren, zählt Anfang der 1960er Jahre Maurice Sendak.

Weil die Figur aber nur von hinten zu sehen ist, rückt die Aktivität der Figur, deren Beschreibung im Text viel Raum einnimmt, eher in den Hintergrund.

Ein Gestimmter Raum muss natürlich nicht von real-fiktiven Elementen und Anordnungen beherrscht werden, wie bereits Anthony Browne mit seinem Einsatz surrealer Bildelemente gezeigt hat³⁷. Gerade weil die Atmosphäre in einem Gestimmten Raum an die Wahrnehmung einer Figur gebunden ist, sind auch symbolisierende Darstellungen, etwa von Träumen, Ängsten oder Erinnerungen, möglich, die noch mehr Empathie für die Befindlichkeit einer Figur wiedergeben (Abb. 21).



Abb. 21: Aakeson/Slocinska: Radieschen von unten (2012)

Während sich das kulturwissenschaftliche Interesse an der Erzähltheorie und ihren Raumkonzepten sowohl auf die Dimensionen des Erzählaktes im Erzählten Raum als auch auf die Dimensionen des Gezeigten und Gesagten in Erzählräumen bezieht, spielt die Konzeption des Erzählten Raums in der Illustration der Kinder- und Jugendliteratur eine untergeordnete Rolle, denn Erzähler im Akt des Erzählens werden in ihren Erzählräumen eher selten abgebildet, die Mehrzahl der Illustrationen bevorzugen die Inszenierung Erzählter Räume als Handlungsräume, Aktionsräume oder Gestimmte Räume.

Astrid Lindgren entscheidet sich mit ihrer Figur Lisa als Erzählerin von Bullerbü für eine intradiegetisch-homodiegetische Erzählerin, und die Illustratorin Ilon Wikland erfasst im Kinderroman zunächst den Erzählraum, in dem die Erzählerin berichtet. Lindgren lässt Lisa sich gleich zu Anfang vorstellen: „Ich heiße Lisa. Ich bin ein Mädchen. Das hört man übrigens auch am Namen. Ich bin sieben Jahre alt und werde bald acht.“ (Lindgren 1970, 7)

Die Illustration zeigt Lisa vollkommen isoliert in einem unbestimmten und leeren Erzählraum. Die Augen, die auf den Rezipienten gerichtet sind, der geöffnete Mund und auch die geschlossene Gestik verweisen alleine auf den Akt des Erzählens. Das Bild unterstützt so die Autorisierung Lisas als Erzählerin von Bullerbü in besonderer Weise, die überzeugend ein Ich behauptet, das jedoch, wie Wolf (2000), Nikolajeva/Scott (2001) (vgl. u. Teil C: Standorte des Erzählens) oder auch Michael Staiger (2014) konstatieren, bildnerisch an der Oberfläche der direkten Darstellung bleibt.

37 Beispielhaft für den Einsatz surrealer Bildsymbolik zur Verdeutlichung der Befindlichkeit von Figuren können hier folgende Titel von Browne angeführt werden: *Mein Papi nur meiner* (1984), *Der Tunnel* (1989) und *Stimmen im Park* (1998).



Abb. 22: Lindgren: Die Kinder aus Bullerbü (1970)

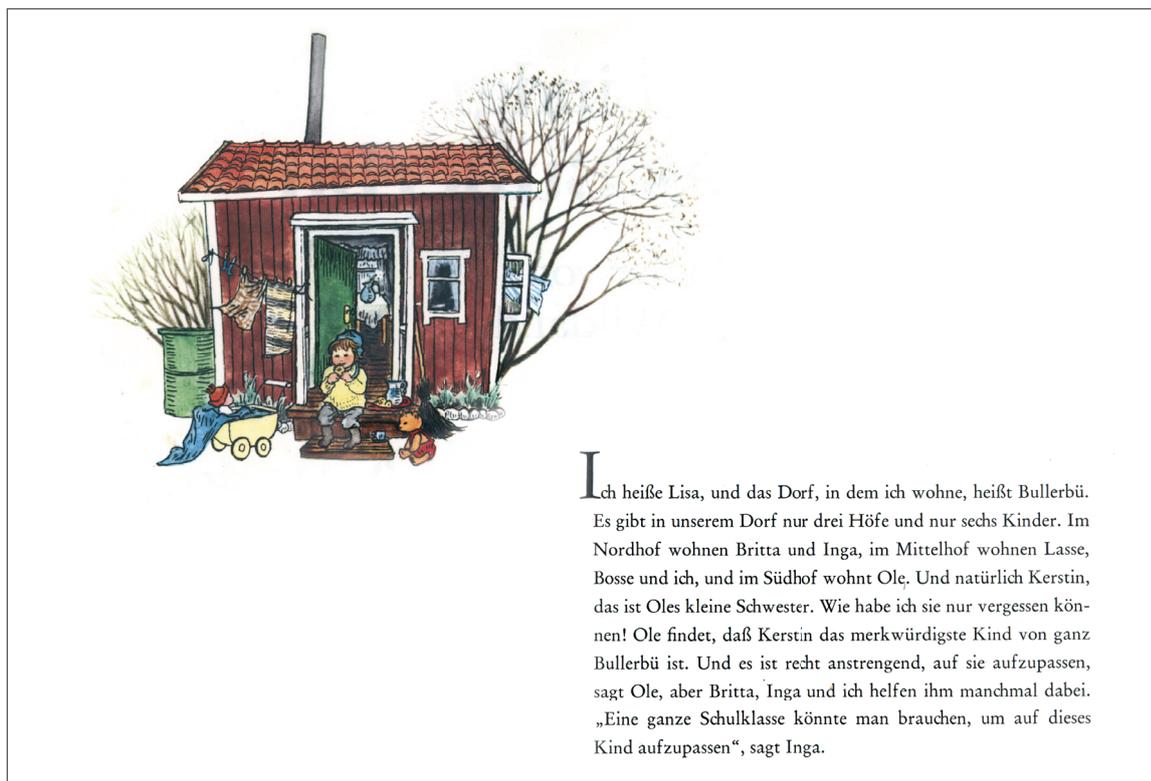


Abb. 23: Lindgren: Lustiges Bullerbü (1965) Bilderbuch

Lindgren war die Bedeutung von Medienverbänden früh bewusst. Eine TV-Serie zu *Bullerbü* startete in Deutschland 1960, eines von mehreren Bilderbüchern zu diesem Erzählkomplex erschien unter dem Titel *Lustiges Bullerbü* 1965 in Deutschland. Mit den Medientransfers ändert sich auch die Position der narrativen Instanz.

Im Bilderbuchsprachtext wird weiter aus homodiegetischer Sicht Lisas berichtet, wenn Lisa auch deutlich weniger Informationen zu ihrer Person gibt und stattdessen gleich auf die Dorfgemeinschaft zu sprechen kommt: „Ich heiße Lisa, und das Dorf, in dem ich wohne, heißt Bullerbü.“ Zu sehen ist allerdings nicht Lisa, sondern die kleine Kerstin, die vor dem Nachbarshof auf der Türschwelle sitzt. Lisa präsentiert also als nicht sichtbare Erzählerin ihr subjektives Sichtfeld, nämlich Kerstin und den Nachbarshof. Sie lässt so unmittelbarer als im Kinderbuch an ihrer Wahrnehmung der Welt teilhaben. Die folgenden Panoramen zeigen Lisa als Figur und als Teil von Bullerbü und verdeutlichen nicht länger ihre Wahrnehmung, sondern ihre Position zum Geschehen. Dazu wird wieder eine bildnerische Außenperspektive gewählt.

Im Sinne Haupts ist dieser leere Erzählraum vor allem ein Aktionsraum. Der Text dagegen richtet schnell seinen Fokus auf die Erzählte Welt und ihre Anschauung: „Wir wohnen auf dem Hof der Mittelhof heißt. Er heißt so, weil er zwischen zwei anderen Höfen liegt. Die anderen Höfe heißen Nordhof und Südhof. Alle drei Höfe liegen in einer Reihe. Sie sehen so aus.“ (Lindgren 1970, 7) Die folgende Zeichnung und der Kommentar: „In Wirklichkeit sind sie nicht genauso, wie ich sie hier zeichne, aber das liegt daran, daß ich nicht so gut zeichnen kann“ (Lindgren 1970, 8), verweisen nochmals auf die Figur Lisa in ihrer Funktion als Erzählerin, aber sie hat sozusagen die Räume gewechselt. Der Erzählraum tritt zugunsten des Erzählten Raums nun und für den restlichen Verlauf der Erzählung völlig in den Hintergrund.

Raumdimensionen in Bilderbuch und Comic

Das flexible Schaffen und Verknüpfen von Zeichen in Bildräumen, Erzählräumen und Erzählten Räumen verbindet das Bilderbuch insbesondere auch mit dem Comic, in dem die Raumdimensionen des Erzählens besonders eng miteinander verknüpft sind. Thiele will den sichtbaren Einfluss von Comicelementen in Bilderbucherzählungen jedoch keineswegs als eine Annäherung etwa an den Comic verstanden wissen, vielmehr zeichne sich dieser „neue Bilderbuchtypus durch Referenzen zur gesamten visuellen Kultur aus [...]; in den Zwischenbereichen von Comic, Graphic Novel, Bildgeschichte und Bilderbuch finden vielfältige und komplexere Formen des Erzählens in Bild und Text statt.“ (Thiele 2012, 47)

Vor diesem Hintergrund sollen mit einem kurzen Exkurs zu Comics, insbesondere zu den als Graphic Novels bezeichneten Comics³⁸, Schnittstellen mit Blick auf bildliche und text-sprachliche Raumdimensionen vorgestellt werden, die diese visuell-kulturelle Öffnung des Bilderbuchs, gar die Entwicklung eines ‚neuen Bilderbuchtypus‘ (vgl. Thiele 2012, 47), vorangetrieben haben könnten.

Seit den 1990er Jahren ist die Präsenz und die Akzeptanz von Comics, vorzugsweise unter der Bezeichnung ‚Graphic Novel‘ sowohl im kinderliterarischen (vgl. Giesa 2012) als auch und vor allem im jugendliterarischen Handlungssystem signifikant. Der Literaturdidaktiker Giesa sieht die Qualität kinderliterarischer Graphic Novels vor allem im „Ausloten neuer bildnarrativer Verfahren“ (Giesa 2012, 21) und argumentiert damit ganz ähnlich wie Schrackmann es im Erzählen zwischen Bild, Text und Film für Selznicks *Hugo Cabret* konstatiert hat. Das Themenspektrum sei, so Giesa, insgesamt vielfältig und orientiere sich am Erfahrungshorizont seiner jungen Leserschaft. „Damit profilieren sich die kinderliterarische Graphic Novel und der kinderliterarische Comic ästhetisch anspruchsvoll und inhaltlich wie thematisch am Kind ausgerichtet erfolgreich neben dem erzählenden Kinderbuch.“ (Giesa 2012, 21)

In jüngerer Zeit fallen Graphic Novels auf, die als medienspezifisches Pendant zum Adoleszenzroman das Ringen um Identitätskonstruktion(en)³⁹ in Korrespondenz zu Erzählverfahren setzen, wie sie etwa im postmodernen Adoleszenzroman zum Einsatz kommen⁴⁰. Einen wesentlichen Grund für den Erfolg jugendliterarischer Graphic Novels sieht Christina Ulm (2014) dagegen nicht nur inhaltlich, sondern vor allem im formal-ästhetischen Umgang mit dem erzählten Raum begründet. In der sequentiellen Erzählung ist es im direkten Sinn möglich, die gesetzten Rahmen (sprich Panelrahmen) zu sprengen, um eigene Positionen zu sichern beziehungsweise zu erweitern. Diese narrative Strategie scheint Ulm gerade für das Erzählen und Gestalten von Adoleszenz in der Graphic Novel angemessen: „In Graphic Novels passiert [...] Grenzüberschreitung naturgemäß nicht nur auf der inhaltlichen Ebe-

38 Graphic Novels werden im Folgenden als Comics betrachtet, weil trotz kontroverser Begriffsdebatten sowohl zum Begriff des Comics selbst als auch zum Begriff der Graphic Novel zumindest in diesem Punkt Einigkeit herrscht (Dittmar 2011, 24; Giesa 2012, 15; Bischoff 2014). Giesa markiert die Graphic Novel als ein bestimmtes Format, das als gebundenes Buch 100 und mehr Seiten hat. Doch Giesa schätzt seine Begriffsbestimmung selbst als insgesamt unbefriedigend ein, weil sie viele Titel formal ausschließt, die aber in ihren Bild-Text-Bezügen sinnvollerweise gemeinsam betrachtet werden müssten. Dieser sehr engen formalen Definition folgt die Arbeit nicht. Bischoff (2014) spricht sich dagegen aus, sich „an der Form (aufzu-)hängen“. In dieser Arbeit findet deshalb der Begriff Graphic Novel für Comics immer dann Anwendung, wenn explizit literarische Verfahren leitende Stilmittel des Erzählens darstellen.

39 Annette Wagner spricht in Anlehnung an Keupp von Patchwork-Identitäten (Wagner 2007, 189).

40 Als zentralen Begriff postmoderner Literatur macht Annette Wagner den Begriff der Pastiche oder auch Collage aus, der auf eine Durchmischung von Stilformen und Genres ziele, die den Boden für hochgradig intertextuelle Strukturen bereite (Wagner 2007, 157). Die Subjektkonstruktionen werden gestützt durch homodiegetische, oft auch intradiegetische Erzählerpositionen, durch polyphones oder multiperspektivisches Erzählen.

ne. Welches Medium könnte den (formalen) Ausbruch besser fassen, als eines, das an Rahmen – im Sinne des Panels – gebunden ist? Form, Topographie und Inhalt finden so wechselseitige Entsprechungen.“ (Ulm 2014, 45)



Abb. 24: Boulet/Bagieu: Wie ein leeres Blatt (2013), 36-37

Kulturelle Konstruktionen nehmen zunehmend Grenzen und Räume der Erinnerung (vgl. Assmann 2010) in den Blick. Zeitstrukturen und die Positionierung der Figuren im Raum können in sequentiell strukturierten Bild- und Textebenen offensichtlich besonders dann in spannungsvolle Korrespondenz gesetzt werden, wenn Formen des Erinnerns mit Fragen der Subjektverortung verknüpft werden, wie sie die Aufgaben der Adoleszenz erfordern⁴¹. In der Graphic Novel *Wie ein leeres Blatt* (Boulet/Bagieu 2013) wird vor dem Hintergrund eines totalen Gedächtnisverlusts eine Identitätssuche und Standortbestimmung für die ho-

41 Die sequentielle Anordnung des Bildraums in Panels und die Anlage der Zeitstruktur im Layout einer Comicseite bieten differenzierte formal-ästhetische Lösungen zur Erzählung von Erinnerungen, erinnerten Räumen und zur Inszenierung erinnernder Figuren, die eine beachtliche Anzahl (auto-)biographischer Comics auch sehr erfolgreich nutzen. Eine exemplarische Auswahl aktueller biographischer oder auch autobiographischer Comics: Flix: *Held* (2003); Satrapi: *Persepolis* (2005); Kleist: *Cash* (2006); Kleist: *Castro* (2010). In Titeln wie Thompson: *Blankets* (2009); Jülinger: *Vakuum* (2012); Bagieu: *Wie ein leeres Blatt* (2013), Hommer: *Vier Augen* (2009) oder Mathieu: *3 Sekunden* (2012) kommen besondere Konzepte zur Figur und zum Raum zum Einsatz, die die Erinnerung verbildlichen.

modiegetisch-intradiegetische Erzählerfigur in existentieller Form notwendig. Die Identitätssuche wird mit Momenten biografischer Erinnerung inhaltlich und formal vornehmlich mit den zentralen Kategorien Zeit und Raum gestaltet. Der Verlust der Erinnerung und das Gefühl des Verlorenseins wird symbolisch als Sprach- und Raumverlust umgesetzt. Der Versuch der Figur, sich den Raum mit den dazugehörigen Requisiten umfassend anzueignen, misslingt: obwohl alle Dinge sorgfältig ausgebreitet und sortiert werden, bis der ganze Raum, sprich die Doppelseite bis an den Rand ausgefüllt ist, ist das Ergebnis ein vernichtendes „Nichts“ (Boulet/Bagieu 2013, 118).⁴²



Abb. 25: Boulet/Bagieu: Wie ein leeres Blatt (2013), 116–117

Eine Traumscene, in der Zeit und Raum anders definiert werden, wird entsprechend als formaler Ausstieg aus den panelgerahmten Sequenzen markiert (Abb. 24). Ihr wird so viel Bedeutung beigemessen, dass die Illustration nicht nur die ganze Bildseite füllt, sondern sich unendlich über den Bildrand auszudehnen scheint. Das Aufwachen leitet dann wieder in die formalen Konventionen der Comicerzählung mit Panelstruktur über.

42 Zum Verhältnis von Raum und Figur vgl. Ehgartner 2009.

Die Spannung von Figur und Raum kann selbstverständlich auch in genauer Umkehrung zum formalen Ausbruch gestaltet werden. Mawil stellt nach Ansicht von Andreas Platthaus in *Kinderland* (2014) das „Lebensgefühl einer DDR-Kindheit“ (Platthaus 2014) her. Platthaus verweist auf Mawils ganz eigene Rhythmik des Erzählens mit Seiten, die ‚sprachlos‘ sind und Seiten, die sehr schnelle Dialogfolgen aufweisen. Wenn Platthaus in diesem Zusammenhang lobend erwähnt, „dass die Form zwingende Lösungen für inhaltliche Fragen schafft“ (Platthaus 2014), kann diese Aussage auch auf die regelmäßige Gestaltung der Panelumrahmungen und Stege bezogen werden. Hier werden, abgesehen von einigen fulminanten, sehr dynamischen Tischtennisszenen, explizit keine Rahmen gesprengt. In Mawils Comicerzählung einer DDR im frühen Herbst 1989 scheint der Mauerfall noch kaum absehbar.



Abb. 26: Mawil: *Kinderland* Doppelseite, 186/187



Abb. 27: Mawil: *Kinderland*, 243

Mawil gestaltet deshalb folgerichtig die Position des Siebtklässlers Mirco Watzke in deutlich begrenzten Bildräumen als Abbild eines – trotz erheblicher familiärer und pubertärer Turbulenzen – noch unverrückbar erscheinenden Erzählten Raums.

Der in *Wie ein leeres Blatt* beschriebene Raum- und Identitätsverlust ist so existentiell, dass es dafür im Kinderbuch Reinhard Ehgartner zufolge (noch) keine Entsprechung gibt. Stattdessen mache die Kinderliteratur „konsequent am Saum dieser Vorstellungen von Raumauslöschung halt, im Genre des Adoleszenzromans streift die Jugendliteratur bisweilen durch die Vorzimmer dieser menschlichen Grundangst.“ (Ehgartner 2009, 4)

Das gilt interessanterweise so ausschließlich nicht für das Bilderbuch, denn es hat sich inzwischen, anders als das bis heute vorwiegend altersspezifisch adressierte Kinderbuch, „längst zu einem Forum für jugendliche und erwachsene Leser und Bildkonsumenten erweitert“ (Thiele 2012, 46). Seit das Bilderbuch Stoffe und Erzählformen für breite Altersgruppen anbietet, werden solche existentiellen Ängste nun auch im Bilderbuch, beispielsweise in Norac/Poulin *Im Land der verlorenen Erinnerung* (2011) nicht länger tabuisiert, auch wenn solche Erzählkonzepte die Diskussion um Grenzen und Entgrenzung des Bilderbuchs immer wieder entfachen⁴³.



Abb. 28: Norac/Poulin: Im Land der verlorenen Erinnerung (2011)

Das erzählende Ich erwacht, fest einbandagiert, im Krankenhaus. Die im Text beschriebene Leere im Kopf, „leer und weiß wie Papier“, wird von Poulin auch in einer kurzen Bildsequenz wiedergegeben. So kann das nur langsame Sich-Scharfstellen des Auges auch als zeitlicher Prozess bildnerisch erfasst werden. So gelingt die Wahrnehmung des Raums und auch des bandagierten Körpers der Figur zunächst nur in einem kleinen Ausschnitt. Selbst mit einem späteren größeren Bildausschnitt des Raums und der ganzen Figur scheint keine Annäherung möglich (Abb. 28). Der Identitätsverlust der Figur findet seine Entsprechung nicht nur in der Verhüllung der Figur durch Bandagen, die ein Anschauen und ein Begreifen wirksam verhindern. Auch

43 Ähnlich Brian Selznicks Bestreben, die Erzählung *Die Entdeckung des Hugo Cabret* durch den Untertitel „Ein Roman in Worten und Bildern“ einer Kategorisierung zu entziehen, zögert auch Jens Thiele bei der Einordnung von *Im Land der verlorenen Erinnerungen*. Er verweist auf die von Ratlosigkeit zeugenden Versuche der Bezeichnungsfindung für das Buch „als Belletristik, Graphic Novel, Kunst-Comic, Bilderzählung – aber interessanterweise nicht: Bilderbuch“ (Thiele 2012, 120). Er selbst spricht von einem Bilderroman.

der im Raum frei schwebende Körper in sitzender Position verknüpft in surrealer Symbolik das Sich-Abhandenkommen mit einem Raumverlust, wie ihn Ehgartner oben als menschliche Grundangst beschreibt. Das gleichmäßige Licht, der leere Raum und das unbewegliche Verharren der Figur vermitteln nicht nur Stille, sondern auch Stillstand: „Manchmal versuche ich zu sprechen; aber aus meinem Mund strömt nur Leere. Es ist nicht so, dass ich mich schlecht fühle, ich bin einfach nicht da.“

Die Suche nach Indizien in der eigenen Wohnung, die Hinweise auf das frühere Leben geben und Erinnerungen wecken könnten, wird wieder als Sequenz mit einem zeitlichen Ablauf dargestellt. Noch bleibt der Blick allerdings unter dem Stoff verborgen. Wie dem Betrachtenden der Zugang zur Figur vewehrt wird, so erscheint auch die Figur (noch) merkwürdig verbindungslos zu sich selbst.

Das Phänomen des unbeweglichen Verharrens beobachtet auch Toni Tholen (2014) in der gegenwärtigen Adoleszenzliteratur und begründet die Stillstellung der Zeit durch (in seinem literarischen Beispiel generationsübergreifende) Gefühlskälte und Gewalt: „Wir haben hier das Bild einer totalen Erstarrung vor Augen. Die Zeit hat sich [...] verzogen und sie zieht sich damit zugleich zusammen in [...] diesem Raum.“ (Tholen 2014, 386) Der Ort wird zu einem Nicht-Ort, und dieser dystopische Charakter dehnt sich im Folgenden auf alle Räume im Land der Erinnerung aus.

Den Wendepunkt bringt dann auch sehr stimmig ein doppelt gespiegeltes Bild. Das Ich erkennt sich erstmals in einer Reflexion des eigenen Spiegelbilds in der blauen Wasserschüssel, die vor dem Spiegel auf dem Bett steht. Dieses Erkennen wird allerdings nur im Text



Abb. 29: Norac/Poulin: Im Land der verlorenen Erinnerung (2011)

beschrieben und vollzieht sich ähnlich fragmentarisch und prozessual wie das Scharfstellen des Blicks zu Beginn der Erzählung:

„Ich würde gern aufhören, unsichtbar zu sein. Ich beobachte mein Spiegelbild in einer Wasserschüssel [...]. Es ist seltsam zu sehen, wie die eigenen Augen ertrinken, um dann wie Luftblasen wieder aufzusteigen und an der Oberfläche zu zerplatzen. Ich bin trotzdem froh, mir begegnet zu sein.“

Es wird allerdings weder dieses Sich-selbst-Begegnen gezeigt, noch wird ein Blickkontakt zwischen Figur und Betrachtenden hergestellt. Erst mit Verzögerung, mit dem Umblättern auf die folgende Seite, werden die Augen der Figur erstmals deutlich gezeigt, doch der Blick verbindet sich nicht mit dem der Betrachtenden, sondern richtet sich erstmals auf das bedrohliche Geschehen außerhalb des geschlossenen Raums. Im weiteren Erzählerverlauf arbeitet vor allem die Bildebene mit surrealen Rauminszenierungen und Symbolisierungen, um das nur zögerliche Verstehen und Erstarren der Figur zu vermitteln.

Identitätsfindung und auch der mit ihr verbundene Prozess des Erkennens, auch des Kampfes gegen machtvolle Widerstände um die eigene Perspektive und den eigenen Standort, zählen zu den zentralen Themen von Adoleszenzerzählungen, ebenso wie eine homo- oder sogar autodiegetische Erzählerposition, die durch Inneren Monolog oder Bewusstseinsstrom Binnensichten gewährt, bewährtes stilistisches Mittel in Adoleszenzromanen ist. Umso spannungsvoller gestaltet sich *Im Land der verlorenen Erinnerungen* das Wechselspiel von Text und Bild, denn während der Text durch die interne Fokalisierung unmittelbaren Einblick in das innere Erleben des Ichs gibt, bleibt die erzählerische Distanz zur Figur im Bild selbst dann gewährt, als es ihr schließlich gelingt, sich aus den engen Begrenzungen der Bandagen und des (feindlichen und fremd gewordenen) Raums zu befreien. Sie überschreitet, im Sinne einer heldenhaften Figur nach Lotmann, die semantisch aufgeladene Grenze, indem sie eine Wand durchbricht und den Raum wechselt. Am Ende steht der Aufbruch mit der Straßenbahn in noch zu entdeckende Räume mit dem Ziel: Endstation Sehnsucht – ein für eine Adoleszenzerzählung nicht überraschender Schluss.

Die umfassenderen Möglichkeiten digitalisierter Bildbearbeitung und Drucktechniken haben inzwischen Verfahren geschaffen, komplexere Oberflächentexturen und eine stärkere Integration von Elementen wie Prägungen, Stanzungen, Lochungen oder das Einfügen von Pop-up- und Spielelementen in Bilderbüchern zu durchsetzbaren Preisen in hohen Auflagen zu produzieren. Damit ist die Präsenz von Öl- und Acrylmalerei, von Collagen und von Spielelementen in Bilderbüchern und generell die Zahl sehr aufwändiger Pop-up-Bücher deutlich gestiegen (Oetken 2008, 252ff.).

Damit eröffnen sich aber auch neue Aspekte des Erzählten Raums. Unter diesem Aspekt soll im Folgenden das Popup von Robert Sabuda *Alice in Wonderland* (2003) betrachtet werden, denn hier verbindet sich das in den Raum greifende Erzählen des Mediums Pop-up besonders sinnvoll mit der Konzeption der Figur Alice, deren unterschiedliche Erfahrungen ja von Carroll auch immer in Relation zum Raum erzählt werden (vgl. Crasemann 2012). Diese Prozesse der Veränderung der Figur im Raum kann Sabuda im Pop-up visuell überzeugend gestalten, weil ihm, im Gegensatz zur zweidimensionalen Illustration, die dritte Dimension, die Öffnung in den Raum, zur Verfügung steht. So kann er, etwa in der Darstellung des Falls in das Kaninchenloch, durch eine Ziehharmonika-Faltung tatsächlich räumliche Tiefe herstellen und nicht nur perspektivisch verlängern. Wenn Alice unproportional wächst, sprengt sie mit dem Aufklappen der Seite sofort ihren Bildraum und scheint dem Betrachter plötzlich entgegen zu springen.

Im Videoclip zum Popup *Alice in Wonderland* des Verlags Simon & Schuster⁴⁴ wird der Effekt der bildnerischen Dynamisierung durch eine geschickte Kameraführung unterstützt, die den Blick durch den Einsatz von Zooms und Schwenks lenkt. So wird die durch das Aufklappen der Pop-ups ohnehin aktivierte Bildoberfläche zusätzlich dynamisiert. Auch das Buch selbst wird vor der Kamera bewegt, so dass etwa die Blätter eines großen Baumes durch die Bewegung wie im Wind hin- und herschwingen. Die Musik transportiert mit leisen Rhythmen und hellen Harmonien eher den artifiziellen und spielerischen Charakter des Pop-ups und seiner Präsentation.

44 <https://www.youtube.com/watch?v=egXg0gkKvwM>, letzter Zugriff 06.11.2014.

C. Standpunkte des Erzählens in Bild und Text

Das Instrument der literarischen Erzählanalyse, das auf Genette (Martinez/Scheffel 2002) zurückgeht, schafft effiziente Möglichkeiten, Distanz und Nähe von Stimme und Wahrnehmung (Fokalisierung) der Erzählung differenzierter zu bestimmen. Ob allerdings mit den narratologischen Kategorien der Erzählanalyse nicht nur literarische, sondern auch visuelle Narrativität sinnvoll erfasst werden kann, wird im wissenschaftlichen Diskurs unterschiedlich bewertet (Wolf 2002; Staiger 2013). Zweifel herrschen insbesondere in Bezug auf die visuelle Darstellbarkeit narrativer Elemente hinter der sichtbaren Oberfläche der bildnerischen Repräsentation. So formuliert Werner Wolf skeptisch, dass „alles Nicht-Visuelle, insbesondere Sinnzusammenhänge, die innere Welt der Gedanken, Gefühle, Vorstellungen der Figuren und vor allem deren Rede, im Gegensatz zum verbalen Erzählen jenseits ihres direkten Darstellungsbereichs bleibt.“ (Wolf 2002, 54)

Auch Maria Nikolajeva und Carol Scott sehen nur bedingt Möglichkeiten der visuellen Darstellung von Binnensichten: „visual narrative excludes all forms of intrusive and authoritative narrators, which we often associate with traditional children’s literature. Pictures can only be didactic indirectly.“ Allerdings räumen sie bildnerische Optionen symbolischer Verdichtungen ein, die vor allem mit dem Blick verknüpft sind und Darstellungen jenseits

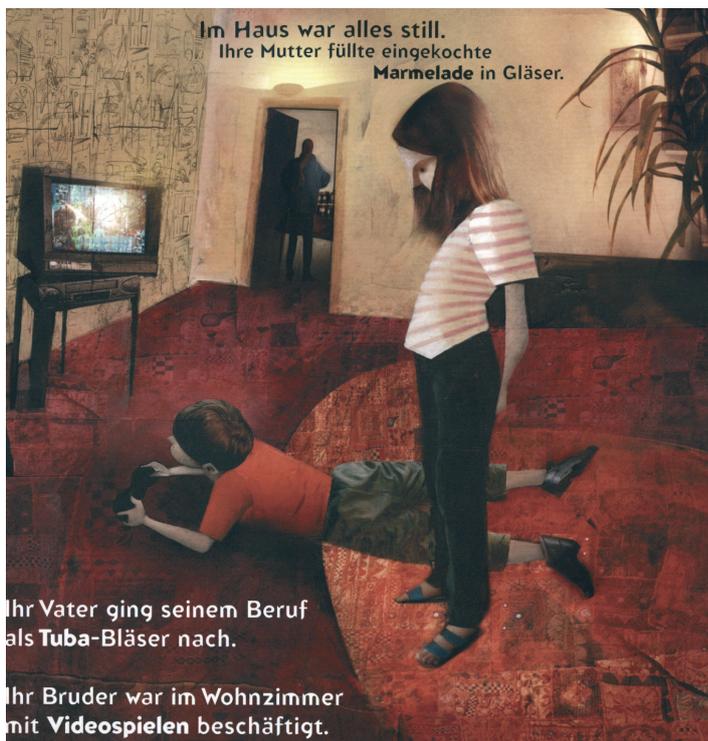


Abb. 30: Gaiman/McKean: Die Wölfe in den Wänden (2005)

des Sichtbaren vermitteln könnten: „However, pictures have their own expressive means. For instance, a character gazing from the straight at the reader/viewer may be apprehended as an ‚intrusive‘ visual narrator.“ (Nikolajeva/Scott 2001, 119)

Barbara Scheuermann stützt das Argument der bildnerischen Unmöglichkeit einer homodiegetischen Fokalisierung mit dem Beispiel des Kamerazooms:

„Das Heranzoomen eines Motivs, beispielsweise eines Menschen, führt schließlich nicht

in den Akteur hinein, wie etwa in der Literatur mit der Bewusstseinsrede, sondern bleibt an der Oberfläche, die sich schließlich in Raster, Punkte, Farbkleckse, Zellen auflöst, womit das Narrative gänzlich aus dem Werk verschwindet und zum Abstrakten wird.“ (Scheuermann 2010)

Denise von Stockar konstatiert einen historischen Wandel der narratologischen Positionen zur Subjektivität im Bilderbuch. Statt des tradierten externen Fokalisationspunkts einer übergeordneten Erzählinstanz wird in Bilderbüchern der Gegenwart die subjektive Wahrnehmung einer Figur als interne Fokalisierung bevorzugt (vgl. von Stockar 2009, 65). Diese Beobachtung überrascht an sich wenig⁴⁵, doch erstaunt von Stockar, dass dieses Erzählen und Wahrnehmen meist in der dritten Person geschehe. Sie führt für ihre Beobachtung didaktische Gründe an und erklärt, dass diese „an eine Buchfigur gebundene innere Optik [...] es den jungen Lesern [ermögliche], den subjektiven Phantasiegestalten der Buchhelden [...] objektiviert zu begegnen.“ (von Stockar 2009, 65) Mit Rückgriff auf Lypp (1989) argumentiert sie weiter, dass der vom Vorschulkind erwartete Einklang von Ich und Welt nicht mehr fraglos gegeben sei, „wenn der Erzähler das Wort an den Helden abgibt und so die Welt aus der Subjektivität des Ich entstehen lässt.“ (Lypp zitiert nach von Stockar 2009) Die Position Lypps von 1989, der sich auch von Stockar 2009 anschließt, könnte in Anlehnung an soziokulturelle Forschung von Hengst (2014), aber auch literatur- und medienwissenschaftliche Positionen von Josting (2014) und Möbius (2014) verifiziert werden, wenn man deren Erkenntnissen folgt, dass heutzutage Kinder, auch Vorschulkinder, bedingt durch das Phänomen der Medienkonvergenz, vielfältige Erfahrungen mit unterschiedlichen Erzählverfahren und Erzählerstandpunkten machen. Ganz abgesehen davon, dass das Bilderbuch, wie bereits ausgeführt, seinen angestammten Adressatenkreis der Vorschulkinder natürlich deutlich erweitert hat.

In Neil Gaimans *Die Wölfe in den Wänden* (Gaiman/McKean 2005) fokalisiert und erzählt die Sprachtextebene tatsächlich extern. Die Bildebene arbeitet sich jedoch von einer visuellen Außensicht auf die Figur Lucy zu einer wirklichen Binnensicht heran und legt damit nicht nur im Sinne von Stockars „innerpsychische Dimensionen“ (von Stockar 2009, 59) frei, sondern stellt auch die Position von Wolf und Scheuermann in Frage. Dazu bedient sich McKean bildnerischer Mittel der symbolischen Verdichtung und des Expressiven.⁴⁶

45 Das begründet von Stockar mit den Paradigmenwechseln in der Kinder- und Jugendliteratur in den späten 1960er/Anfang der 1970er Jahre (vgl. dazu Ewers 1995): „Der externe Erzählstandpunkt des allwissenden Erzählers dominiert, in Text und Bild, in der [...] noch nicht wirklich an den subjektiven Erfahrungen des Kindes interessierten Bilderbuchliteratur vor den 1960er Jahren“ (von Stockar 2009, 65).

46 Auf ein dazu völlig gegenläufiges Bilderbuchkonzept hat bereits Michael Staiger (2013) hingewiesen. In Philip Waechters *Ich* (2004) behauptet die Textebene ein (auch titelgebendes) sowohl erzählendes als auch wahrnehmendes Ich, während aber die Bildebene nur eine distanzierte Außensicht auf die Figur gewährt.

Lucy ist die Einzige in ihrer Familie, die merkwürdige Geräusche in den Wänden hört. Sie ist sich sicher, dass die Wölfe aus den Wänden herauskommen und das Haus besetzen werden. Natürlich wird sie Recht behalten. Die heterodiegetische Erzählstimme mit externer Fokalisierung des Textes, aber auch das Bild wahren zunächst Distanz zur Figur. Die Mädchenfigur wirkt im Verhältnis zum Raum unproportional groß, doch platziert sie McKean in einer beobachtenden Position merkwürdig isoliert im perspektivisch deutlich verschobenen Raum.

Der Text verlässt die externe Position des Erzählens auch auf der gegenüberliegenden rechten Bildseite nicht. „Lucy hörte Geräusche.“ Die Teilhabe an der Befindlichkeit Lucys wird natürlich durch den lautmalerischen Charakter verbal gestützt, der hier auch als Bildelement eingesetzt ist. „Es waren huschende und tuschelnde Geräusche. Es waren klackende und knackende Geräusche. Es waren schleichende, krabbelnde und knackende Geräusche.“ Das Lettering verdeutlicht, wie die Dinge ins Wanken geraten und unterstützt visuell den bedrohlichen Charakter der Geräusche: „Die Geräusche kamen aus dem Innern der Wände.“ Wobei die Vergrößerung der Schrift des Wortes „Innern“ bereits als Hinweis auch auf die Subjektivität der Wahrnehmungsinstanz gedeutet werden kann.

Lucy geht in diesem Bild, das Ohr fest an die Wand gepresst, den beängstigenden Signalen erstmals konkret nach. Die Interdependenz zwischen Bild und Text ist hier so komplex, dass der Text durch Heterodiegese Distanz zum phantastischen und bedrohlichen Ge-

schehen herstellt, während das Bild Binnensichten durch formal-ästhetische Mittel schafft.



Abb. 31: Gaiman/McKean: Die Wölfe in den Wänden (2005)

In schriftlichen Erzähltexten ist die Erzählerillusion nach Schüwer konstitutiv, das unterscheidet Erzähltext von grafischen Narrationen. Schüwer unterstreicht die Entsprechung von Erzähltexten durch mündliche Erzählungen in unserer alltäglichen Erfahrungswelt (Schüwer 2008, 389). Das unterscheidet menschliche Erzählerstimmen „von menschlichen ‚Bilderprojektoren‘, für die es kein kognitives Schema einer personalisierbaren Er-

zählerstimme“ gäbe. „Während Erzähltexte“, so führt Schüwer weiter aus, „nämlich das kognitive Schema einer Erzählerstimme aufrufen, die unter anderem von Wahrnehmungen spricht und von diesen abzugrenzen ist erzeugt die grafische Seite [...] unmittelbar eine Wahrnehmungssillusion.“ (Schüwer a. a. O.)

Auf welche Bildkonventionen könnte für die Beschreibung der Geräusche von Wölfen in den Wänden auch zurückgegriffen werden? Während der Text durch eine Reihung von attributiven Zuschreibungen versucht, die Wahrnehmung der Geräusche zu konkretisieren, muss das Bild mit der Visualisierung der Wahrnehmung im Gesicht der Figur arbeiten. Das gelingt durch Zooming und eine Schärfung des Kopfes, der sich nun deutlich von der Schulter im Vordergrund abhebt⁴⁷. Das Bild gibt den Blick auf das im Text nicht erwähnte konzentrierte Lauschen und die dunklen Ahnungen, die in Lucy aufsteigen, frei und schafft das, was Schüwer eine „Wahrnehmungssillusion“ nennt.

Der von mir behauptete visualisierte Einblick in die Wahrnehmung der Figur, die über eine symbolische Verdichtung hinausgeht, wird jedoch vor allem durch das formal-ästhetische Aufbrechen der Oberfläche und die Modellierung des Gesichts durch schlaglichtartige Licht- und Schattenmarkierungen von schräg unten gestützt. Gleichzeitig scheint die Figur auch etwas rätselhaft von innen zu leuchten, genau wie die Stelle an der Wand, wo Lucy die Geräusche ortet, mit der sie bildnerisch so direkt verbunden ist. Gerade die Augen, die sonst gerne für Einblicke in die Figur genutzt werden, sind auf zwei kleine Punkte reduziert.

Exkurs: Geräusche und Bilder

John Irving lässt in seinem Roman *Witwe für ein Jahr* (OA1999, dt. 2000) eine Binnengeschichte erzählen, in der es um ein Geräusch geht, „wie wenn einer versucht, kein Geräusch zu machen.“ (Irving 2000, 25) Der kleine Tom nimmt ein Geräusch wahr, das er nicht einordnen kann. Auch Tom arbeitet verbal mit einer Reihe von Zu- und Umschreibungen, um seine Wahrnehmung seinem Vater vermitteln zu können:

„Wie ein Monster mit ohne Arme und ohne Beine, aber es hat versucht sich zu bewegen, sagte Tom. ‚Es war so ein Geräusch, wie wenn in Mummys Schrank ein Kleid lebendig wird und von seinem Kleiderbügel runterklettern will. [...] Es war ein Geräusch, wie wenn ein Hund versucht, eine Tür aufzumachen. Sein Maul ist feucht, und deshalb bekommt er den Türknauf nicht richtig zu fassen, aber er gibt nicht auf.“ (Irving 2000, 31f.)

⁴⁷ Die Gesetze der Perspektive sind allerdings bereits im ersten Bild außer Kraft gesetzt, was als zusätzlicher Hinweis auf eine subjektive Form des Wirklichkeitserlebens gedeutet werden kann.



Abb. 32: Irving/Hauptmann: Ein Geräusch, wie wenn einer versucht, kein Geräusch zu machen (2003)



Abb. 33: Gaiman/McKean: Die Wölfe in den Wänden (2005)

2003 findet Tatjana Hauptmann Bilder zu diesem Geräusch. Der Erzähler vermittelt nicht nur die Wahrnehmung eines unbekanntes Geräusches und bemüht auch deshalb Beschreibungen aus der Alltagswelt ebenso wie anthropomorphe Bilder. Das Unheimliche wird darüber hinaus aber auch noch davon befeuert, dass das Geräusch sich zu tarnen versucht. Wie kann Tatjana Hauptmann beide Ebene visualisieren? Sie kann nicht verbal umschreiben, sondern muss konkret abbilden, doch konstruiert sie die Herstellung der Wahrnehmungsillusion mit Bildzeichen, die nach Ursula Brandstätter eine metaphorische, nicht buchstäbliche Funktion erfüllen.⁴⁸

Diesen metaphorischen Umgang mit Bildzeichen setzt auch McKean ein, um Nicht-sichtbares sichtbar zu machen, etwa den zentralen Wendepunkt der Handlung, an dem Lucy in die Wände zu den Wölfen schlüpft. Wieder modelliert er Licht und Schatten, arbeitet mit Schärfe und Unschärfe, und verleiht Lucy so eine besondere Präsenz im dunklen Bildraum. In diesem

⁴⁸ Brandstätter differenziert zwischen denotativen und repräsentativen Funktionen der Zeichen in der Kunst und gliedert die Repräsentation in eine buchstäbliche und eine metaphorische (Brandstätter 2004, 102).

Bild brechen ausgerechnet die starren kleinen Knopfaugen die Oberfläche des Gesichts auf, weil sie Asymmetrie herstellen.

In seiner Auseinandersetzung mit der möglichen Übertragung von Fokalisierung und Narration auf den Comic kommt auch Martin Schüwer zu dem Schluss, dass sich „Genettes Konzept der Narration ohne weiteres auf den Sprachanteil der Comics – insbesondere auf die Erzählerblöcke – übertragen [lässt], nicht jedoch auf ihren Bildanteil.“ (Schüwer 2008, 389) Es sei jedoch kontraproduktiv, „den anhand schriftlicher Erzähltexte entwickelten Begriff der internen Fokalisierung allzu eng auszulegen und ihn etwa auf die exakte Wiedergabe von visuellen Wahrnehmungen und Vorstellungen der Fokalisierungsinstanz zu beschränken.“ (Schüwer 2008, 392)

In der Betrachtung von *Die Wölfe in den Wänden* konnte exemplarisch gezeigt werden, dass die Differenzierung von Wahrnehmungen und Vorstellungen auf Bild- und Textebene mit sehr unterschiedlichen Graden interner Fokalisierung wiedergegeben werden kann, zumal wie auch im Comic das Lettering des Textes auch noch zum Bildelement wird und narrative Funktionen übernimmt.

Im Auge des Betrachters

Es gibt sowohl Comics als auch Bilderbücher, die die Wahrnehmung interner Fokalisierung zum Gegenstand machen, ohne jedoch mit der Spannung von Bild und Text zu arbeiten. Adolfo Serra verzichtet in seiner Bearbeitung des *Rotkäppchen* (2012) auf die Präsentation des Märchentextes, dessen Plot gleichwohl Voraussetzung für die Deutung der Bilder ist.



Abb. 34: Adolfo Serra: Rotkäppchen (2012)



Abb. 35: Adolfo Serra: Rotkäppchen (2012)



Abb. 36: Adolfo Serra: Rotkäppchen (2012)

Statt bimedialer Spannung zwischen Text und Bild für neue Deutungsebenen zu nutzen, arbeitet Serra mit einer subversiven doppelten Figuren-Codierung von Wolf und Rotkäppchen, mit der Vielfalt der Erzählräume im Bild, mit einer durchdachten Blickregie und einer besonderen Tiefenstaffelung der Bildkomposition.

Wolfsfell ist hier auch Wald, Wolfsnase auch Haus, kann an anderer Stelle aber auch Schwanzende bedeuten. Rotkäppchen macht sich in diesem irritierenden topographischen Körperszenario auf den langen Weg durch das borstige Gestrüpp, an dessen Spitze das Ziel nasenrot leuchtet. Ohne leitende Erzählstimme des Textes bleibt es dem Betrachter selbst überlassen, die mehr oder weniger offenen Codierungen narrativ zu verknüpfen.



Abb. 37: Adolfo Serra: Rotkäppchen (2012)

Plötzlich wechselt der Erzählraum und damit auch die Perspektive der Erzählung. Rotkäppchen, das wir bis dahin, mit unserem Wissen um das Märchen, auf seinem Weg durch das Wolfsfell/den Wald bis zum Haus an der Nasenspitze begleitet haben, taucht völlig unerwartet in den Pupillen der Wolfsaugen auf. Es gibt kein Entweichen aus dieser Unmittelbarkeit des Blicks, der uns fixiert hat. Aus der bislang extern fokalisierten Betrachter- und in diesem Fall auch Erzählperspektive wird – in der von Eindimensionalität und Flächigkeit gekennzeichneten Erzählstruktur von Märchen besonders irritierend – eine Binnensicht im Sinn einer internen Fokalisierung in dieses rätselhafte Doppelwesen.

Mit der nächsten Doppelseite wird sich zwar nicht die Zwitterhaftigkeit von Rotkäppchen und Wolf auflösen, aber es wird wieder Distanz zum Betrachter durch Außenperspektive geschaffen. Wo Rotkäppchen vorher innerhalb des Wolfes zum Auge geworden ist, wird der Wolf, allerdings als äußerliches Merkmal, nun zum Haar des Mädchens.

Bevor sich Rotkäppchen schließlich dem Bett nähert, entschärft sich die Situation, denn der Wolf wird visuell aufgelöst und die Fragmente in Bilderrahmen gebannt. Obwohl dadurch noch größere Distanz entsteht, bleibt die Ambivalenz durch den Wolfsschatten aufrecht erhalten, der sich von Rotkäppchen ausgehend bis zum äußersten Bildrand streckt.

Ausblick

Die eingangs zitierte Aussage Ecos, dass, wer erzählen will, sich zunächst eine Welt erschaffen und dafür Regeln festlegen müsse (Eco 1984, 31), muss für das Bilderbuch modifiziert werden. Anders als es Dolle-Weinkauff (2000, 389) für den Comic formuliert, können für

differenzierten Terminologie fruchtbar gemacht werden kann, aber Ergänzungen bedarf. Besonders hilfreich erscheint hier eine Grafik, die Werner Wolf zur Abstufung des narrativen Potentials in Abhängigkeit von den medienspezifischen Gegebenheiten entwickelt hat:

Das Bilderbuch kann in dieser Grafik sehr genau zwischen dominant verbalen und dominant visuellen Medien angeordnet werden. Je nach Text- und Bildanteil, auch je nach Dominanz des Sequentiellen⁴⁹, lässt sich mit dieser Grafik das spezifische narrative Potential des Bilderbuchs differenzierter bestimmen. Wenn eine intermediale Erzähltheorie aber nicht nur die Künste, sondern auch die medialen sich dichter vernetzenden Umfelder berücksichtigen will, in und mit denen die Künste erzählen, muss diese Grafik erweitert werden, weil medienkonvergente Verschmelzungen von genuin narrativen und quasi-narrativen Medien und ihr so verändertes narratives Potential ganz speziell im Bilderbuch (noch) keine Einordnung finden.

49 Das sequentielle Moment kann entweder im Bild selbst oder auch durch die medienspezifische Buchbindung bestimmt werden.

Narrative Strategien

Im Rahmen wurde ein größerer theoretischer Bogen um narrative und ästhetische Interdependenzen in Bilderbüchern im medialen und künstlerischen Umfeld gespannt und auch Erzählstrukturen des Raums und Möglichkeiten der Fokalisierung in den Blick genommen. Der erste Teil des Kumulus nähert sich dagegen den unterschiedlichen sprach- und bildtextlichen Strategien sowie den ästhetischen und künstlerischen Verfahren durch exemplarische Vertiefung. Am Beispiel der Inszenierung von Komik, des Unheimlichen und des Fremden sollen Erzählverfahren vorgestellt werden, in denen sich besonders gut die narratologischen und medialen Erweiterungsprozesse des Bilderbuchs abbilden.

Komik:

- Oetken (2009): *Was gibt es hier zu lachen? Inszenierungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern*
- Oetken (2012): *Monströs, maßlos und komisch. Der Grobian als fantastische Figur in Kinderliteratur und Bilderbuch*

Das Unheimliche:

- Oetken (2012): *Unmöglich. Anti-utopische Welten im Bilderbuch*
- Oetken (2013): *Es war finster. Über das Dunkle im Bilderbuch*

Das Fremde:

- Oetken (2014): *Wo geht's lang? Erzählungen, Bilder und Berichte vom Fremden im Bilderbuch*

In den letzten drei Beiträgen dieses Abschnitts treten mit dem Diskurs um Werktreue und Adressierung neue Fragen in den Vordergrund, denn die angestammte Adressatengruppe des Bilderbuchs erscheint heute ausgesprochen heterogen. Durch die daraus resultierende thematische Erweiterung werden neue sprach- und bildtextliche Erzählverfahren möglich. Diese Prozesse werden vor allem in jenen Werken sichtbar, in denen bekannte und tradierte Stoffe neu bearbeitet werden.

Werktreue und Adressierung:

- Oetken (2009): *Podest oder Protest? Struwelpetriaden in aktuellen Bilderbüchern*
- Oetken (2015): *Schneewittchen schrecklich schön. Benjamin Lacombes bildkünstlerische Märchenbearbeitung*
- Oetken (2015 im Erscheinen): *Klassiker im Bilderbuch. Überlegungen zu Werktreue und Adressierung*

Was gibt es hier zu lachen?

INSZENIERUNGEN VON KOMIK IN AKTUELLEN BILDERBÜCHERN

Laut Paul McDonald, britischer Literaturwissenschaftler an der Universität Wolverhampton, besteht der nachweisbar älteste Witz der Welt in einer Scherzfrage aus dem Kulturraum Mesopotamiens und datiert zwischen 1900 und 1600 vor Christus: „Etwas, das seit Urzeiten noch nie geschehen ist, eine junge Frau pupst nicht in den Schoß ihres Mannes.“ (McDonald 2008) Ob etwas als komisch empfunden wird, ist in erster Linie auffassungsbedingt und wird individuell entschieden (Preisendanz 1976, 158 nach Czech 2000, 864). Doch ist anzunehmen, dass heute auf Grund der historischen und kulturellen Differenz mit dem 4000 Jahre alten chauvinistischen Witz nicht mehr viele Lacher zu erzielen sein werden. Bemerkenswert ist jedoch, dass McDonald im Vergleich zu anderen historischen Witzen¹ eine wichtige, gemeinsame Struktur ausfindig machen konnte: „Was alle Witze teilen, ist ihr Bruch mit Tabus und ein gewisser Grad an Rebellion“ (ebd.). Daran hat sich bis heute wenig geändert, denn der Umgang mit dem Komischen lebt nach wie vor von der Essenz heiterer Rebellion gegen bestehende Normenvorstellungen und Wertesysteme, und das gilt für das Komikverständnis von Kindern genauso wie für das von Jugendlichen oder Erwachsenen.

Begriff der einen Komik

Maria Lypp (1986) propagiert deshalb auch den Begriff der *einen* Komik, obwohl zugegebenermaßen Erwachsene nicht über alles lachen können, was Kinder amüsiert und umgekehrt. Als basales Element von Komik überhaupt macht Lypp die „freie Komik“ aus, die sie, bezugnehmend auf Henrich (1976), als „Verrückung von etwas Vertrautem in Überras-

¹ McDonald hat 2008 eine Liste der ältesten Witze der Welt für einen britischen Radiosender zusammengestellt.

sches und wieder zurück“ (Lypp 1986, 89) definiert. Wird „freie Komik“ als aller Komik inhärente Basis begriffen, so ergibt sich die Differenz des Komikverständnisses von Erwachsenen und Kindern allein aus einer spezifischen Art und Intensität der Kontraste dieser Kontextverschiebung (ebd., 91). Komische Erzählformen, als basale „freie Komik“ oder als komplexeres emanzipatorisches Lachen als „Komik der Befreiung“² sind eindeutig zentrale Elemente aller Literatur und natürlich und insbesondere auch des Bilderbuchs.

Mit dem Prinzip der „freien Komik“ als eindeutige bildästhetische Kontextverschiebung arbeiten die beiden textlosen Titel von Katja Kamm *Unsichtbar* (2002) und *Das rote Rund* (2003). Im Bildbeispiel wird deutlich, dass das rote Rund in seiner universalen Form seine Funktion und Bedeutung situativ verändert und, hier liegt der Witz, sofort neue Erzählungsstränge auslöst, die mit der nächsten Verwandlung gekappt werden, bis sich zum Ende der Kreis schließt.



Abb. 39: Kamm: *Das rote Rund* (2003)

Komisierende Normverletzungen

Ein Klassiker des Komischen ist, wie auch die pupsende Frau in dem alten sumerischen Sprichwort bezeugt, das Materiell-Leibliche als groteske Übersteigerung. Im Verständnis Erwachsener ist diese Form des Komischen heute vornehmlich im Kontext des Karne-

² „Komik der Befreiung“ erweitert die unerwartete Kontextverschiebung der „freien Komik“ um den Effekt des Emanzipatorischen, indem über das Lachen über eine als Belastung empfundene Norm Distanz zu dieser als einengende Fremdbestimmtheit erfahrenen Norm gewonnen werden kann.

vals akzeptiert, doch „in der KJL [Kinder- und Jugendliteratur] überlebt die Literatur als Karneval“ (Lypp 1986, 97). Karnevaleske Blüten des Komischen werden vorzüglich mit Wachstum, Ernährung, Verdauung und Geschlecht getrieben. Wahre Dramen des Leiblichen (Bachtin 1985, 33) lassen sich hier hintergründig gestalten, die gerade für Kinder in ihren ersten Lebensjahren zentrales Thema sind. Komische KJL, zumal Bilderbücher, die den karnevalesken Umgang mit Körperlichkeit pflegen, können deshalb die Funktion übernehmen, „die umfassende Leib- und Sinnlichkeit des Kindes [...] wieder in ihr Recht“ zu setzen (Lypp 1986, 94).

Wolf Erlbruch erregte 1989 mit seinem Bilderbuch *Vom Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* nicht nur mit seiner spezifischen Collagetechnik, sondern auch mit den im Bilderbuch noch ungewohnten Exkrementen viel Aufmerksamkeit. Wolf Erlbruch ist heute zu Recht einer der wichtigsten Illustratoren der Welt, doch der Wirbel um das Thema hat sich längst gelegt. *Das Buch vom Machen und Müssen* (2005) oder *Pups macht das Mammut* (2008) stehen für eine ganze Reihe von aktuellen Titeln, die das Drama des Leibes als humorvolle Komödie sozusagen leichter verdaulich in Szene setzen.

Essen ist eindeutig lustbesetzt, doch das Erlernen der Kulturtechnik dauert Jahre und ist begleitet von einem komplexen und strengen Regelwerk, ein gefundenes Fressen für komisierende Normverletzungen.

Mit dem Prinzip der sequentiellen Reihungen, die textlos, also allein assoziativ verknüpft sind, überzeugt das französische Illustratoren-duo Couprie/Louchard erneut in *Guten Appetit!* (2003). Gerade am spielerisch-kreativen Umgang mit Lebensmitteln lassen sich nicht nur, wie bereits im Vorgänger *Die ganze Welt* (2000) geschehen, reizvolle und überraschende Verfremdungen von Materialität ins Narrative wenden. Viel stärker bestimmt der exzessiv karnevaleske Witz in *Guten Appetit!* (2003) die Bildfolgen, der sich aus der kühnen Übertretung des strengen Verbots speist, nicht mit Essen zu spielen. Hier wird ein Lachen provoziert, das Rüdiger Steinlein als Triebabüßerung „aus dem Zwischenbereich von Angst und Lust, Triumph und Bedrohung“ (Steinlein 1992, 13) klassifiziert und das sich ebenso irritierend wie befreiend Bahn bricht.



Abb. 40: Couprie/Louchard: *Guten Appetit!* (2003)



Abb. 41: Bohn: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege (2006)

Komische Sprachspiele

Dem Drama des Leiblichen folgt der mühsame Erwerb der Sprache im Kleinkindalter, der sich ebenfalls über Jahre hinzieht. Sprachspiele, insbesondere in der Kinderlyrik, begleiten die Mühsal in der Kinderliteratur seit dem 19. Jahrhundert (Czech 2000, 870) auf humorvoll-kreative Weise. Gerne werden hier auch phantastische Elemente in das Spielerische eingeflochten.

Maja Bohn verbindet geschickt körperliche Groteske mit unerhörten Schüttelversen in *Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege* (2006). Der Lust an verbalen Delikatessen in vernünftigen Kreuzreimen stellt sie Bilder ungebremster Fresslust gegenüber, die aus dem verschüchterten, mickrigen Kurt Fliege ein alles verschlingendes Monster machen, bis, ja bis ihn die Liebe erlöst. Die mediale Ästhetik der ursprünglichen Trickfilmfassung unterstützt mit raschen Perspektivwechseln und rasanten Anschnitten das atemberaubend-komische Geschehen.

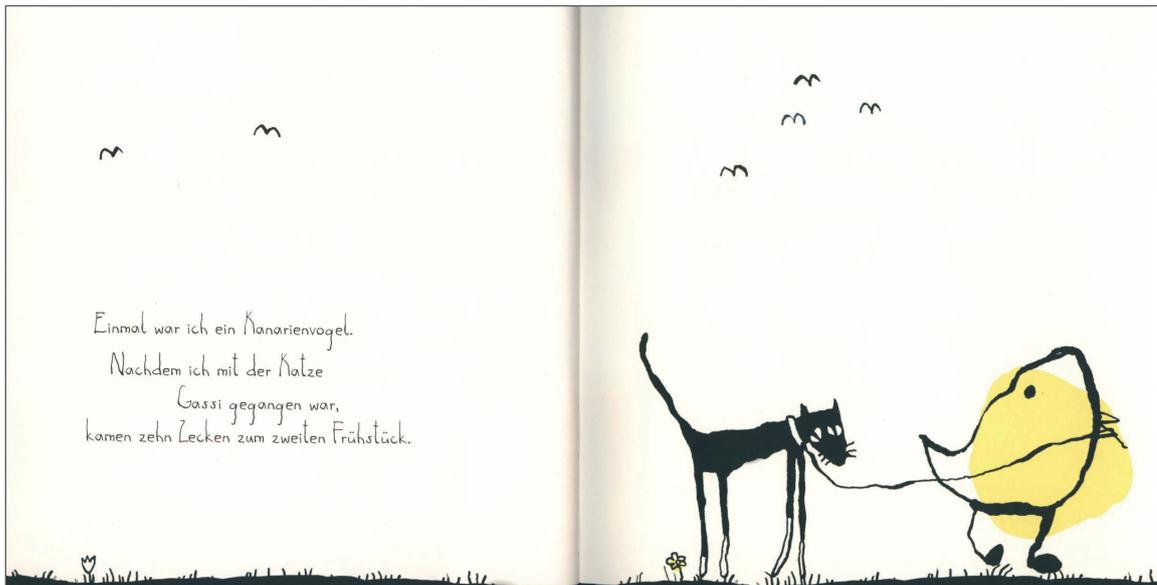


Abb. 42: Raab: Zeckengeflüster (2008)

„Einmal war ich ein Kanarienvogel.“ Ann Cathrin Raabs ausgefallenes *Zeckengeflüster* (2008) beginnt als Spiel voller verwegener Umkehrungen von Wort, Ordnung und Bedeutung: „Nachdem ich mit der Katze Gassi gegangen war, kamen zehn zeternde Zecken zum Frühstück.“ Das Geflüster wird lauter: Bärenklau futternd und Blutorangensaft schlürfend, werden am Tisch die hot topics aus Wald und Wiese verhandelt, zum Beispiel wie genau sich Hase und Igel Gute Nacht sagen und dass dort schon der Klapperstorch an die Tür klopfen würde ...

In ihrem bemerkenswerten Debüt setzt die Illustratorin die sprachlich überbordend clownesken Kapriolen in fast kalligraphischen, kräftig konturierten und reduzierten Tuschezeichnungen um, in die sie, jeweils leicht versetzt, einen markanten Farbfleck platziert, der die Verrückungen auch visuell dokumentiert. Besonders deutlich wird hier die für die Kinder- und Jugendliteratur insgesamt konstitutive Doppeladressierung (Ewers 2000), denn die Komik funktioniert ebenso vordergründig und unvermittelt, wie sie sich hintergründig komplex und leise für Lese- und Lebenserfahrene entfaltet.

Nonsens ist die reduzierte Form des Sprachspiels mit Verschiebungen, die gerade unter Einhaltung des grammatischen Regelwerks ihre komisierende Wirkung entfalten. Die Mono-Vokal-Verse von Ernst Jandl über Ottos Mops sind bereits von Jürgen Spohn (1983) und Norman Junge (2001) illustriert worden. Während Norman Junge Otto und Mops als absurdes Beziehungs-drama inszeniert (Thiele 2001), relativiert Erhart Dietl das Abgründige in Jandls Versen in heiter überzeichneten Farbradierungen bestenfalls zur Provokation



Abb. 43: Jandl/Dietl: *Ottos Mops hopst* (2008)

und macht seine neue Interpretation auch gleich im Titel der Jandl-Bearbeitungen deutlich: *Ottos Mops hopst* (2008).

Komik zwischen Bild und Text

Generell bereitet die Bimedialität des Bilderbuchs einen fruchtbaren Boden für komisierende Erzählformen, weil die Aussagen, die im Bild und im Sprachtext getroffen werden, nie vollkommen übereinstimmen können und sich durch dieser Differenz Freiräume ergeben, die kreativ genutzt werden können. Kontrapunktisches Erzählen, indem Text und Bild gegenläufig gestaltet sind, ist hier das konsequenteste Mittel der Wahl. Gilles Bachelet (2007) erzählt vom banalen Alltag seiner Katze, der nur mäßig interessant wäre, wenn das Bild nicht einen immer größer werdenden Elefanten zeigen würde, den der Text jedoch beharrlich als Katze ausweist.



Aber ich habe es noch nie geschafft, eines der Bilder zu verkaufen.

Abb. 44: Bachelet: *Die irreste Katze der Welt* (2007)

Zur stärkeren Glaubwürdigkeit setzt sich der Illustrator als Dokumentarist selbst ins Bild und scheut auch nicht vor dem Abdruck eines Briefes um das Streitobjekt „Katze mit Rüssel“ an das Naturkundliche Museum Berlin zurück. Abschließend werden sogar die großen Werke der Kunstgeschichte von Botticelli, Miró, Picasso und Magritte bis hin zu Dalí

unter dem Oberbegriff „un chat ça trompe“ bemüht. Ganz ähnlich deklinierte auch schon Yvan Pommaux in seinem Fall für *Detektiv John Chatterton* (1994) das Bildmotiv Wolf in einer opulenten Bildersammlung zur Unterstreichung der Glaubwürdigkeit des Tatmotivs des Entführers durch. Gerade die Betonung der Ernsthaftigkeit, mit der an der offensichtlichen Differenz von Bild und Text festgehalten wird, verstärkt den komischen Effekt.

Beliebte Sujets der Kinderliteratur, vor allem des Bilderbuchs, sind in der familiären Lebenswelt von Kindern angesiedelt. Je vertrauter eine Thematik ist und je erkennbarer bekannte Schemata verletzt werden, umso leichter fällt es laut Susanne Koerber (2000, 44) bereits Kindern im Vorschulalter, auch komplexe Formen von Humor wie Tragikomik oder Ironie zu erkennen. Das Bilderbuch scheint deshalb geradezu prädestiniert, Konstruktionen von sex und gender in den Blick zu nehmen (Bannasch 2007, 109ff.).

Gendertrouble

Bilderbücher, die das Klischee männlicher Überlegenheit zur komischen Demontage als „Schwache Jungen“ (im Gegensatz zu inzwischen ebenfalls zum Stereotyp geronnenen „Starke Mädchen“³) nutzen, haben Erfolg. *Echte Kerle* von Manuela Olten (2004) oder *Anton und die Mädchen* (Könnecke 2004) setzen auf die Komik der direkten Umkehrung tradierter Geschlechterrollen, doch gibt es Titel, die diesem Stilmittel durchaus komplexere, fast tragikomische Dimensionen abgewinnen können. Thomas Rosenlöcher operiert im *Mann, der noch an den Klapperstorch glaubte* (2007) mit dem narrativen Mittel des unreflektierten Wörtlich-Nehmens, das eine nur scheinbar unfreiwillige Komik erzeugt. Ein Mann wartet auf ein Kind, doch weiß er einfach nicht, wo er es herbekommen könnte. Seine totale Ahnungslosigkeit macht ihn zum Narren am Hof der Aufgeklärten und wendet damit klischeehafte Erwartungen an Hierarchien und Ordnung ins Absurde, allerdings ohne dass der Narr in seiner charakteristisch aufklärerischen Funktion der Gesellschaft einen Spiegel der Erkenntnis vorhalten würde. Die didaktische Narrenrede, die Dummheit und Weisheit, Machtvolles und Unterwürfiges, Kind und Lehrer in der Figur des Narren widersprüchlich miteinander verknüpft (Lypp 2000, 103), bleibt zugunsten des Klamauks aus. Schließlich nimmt die resolute Nachbarin den Ahnungslosen an die Hand und mit ins Bett (obwohl er noch gar nicht müde ist) und führt das Unternehmen zum gewünschten Erfolg. „Aha“, sagte der Mann. Aber unbegreiflich war ihm die Sache noch immer.“ Diese Begriffsstutzigkeit ist nicht nur komisch, sondern wäre auch durchaus tragisch, wenn am Ende nicht sichergestellt wäre, dass der Mann und sein Kind auch weiter durch die umfassende Alltagskompetenz

3 Als Beispiel einer komisierenden Darstellung frecher, selbstbewusster Frauen, die nicht demontiert wird, s. die kontrapunktische Bild-/Texterzählung Larrondo/Desmarteau: *Als Mama noch ein braves Mädchen war* (2001).

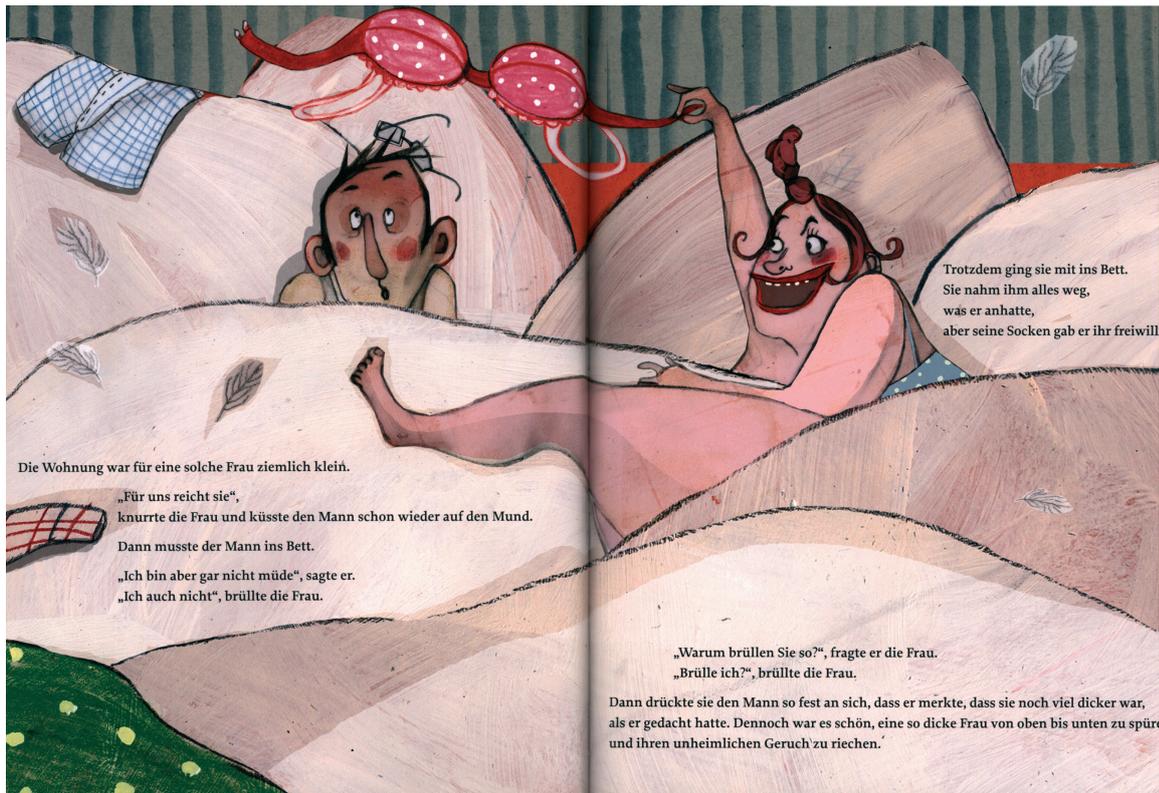


Abb. 45: Rosenlöcher/Bohn: Der Mann, der noch an den Klapperstorch glaubte (2007)



Abb. 46: Kuhl: Cowboy will nicht reiten (2003)

der Frau, einer wahren Supernanny, fürsorglich geborgen wären. Mit der Mutterrolle scheinen letztlich doch wieder alte weibliche Rollenmuster auf. Maja Bohns Bilder stützen den Text vor allem in seinen atmosphärischen Aussagen. Sie betonen Perspektiven und Anschnitte bis ins Grotteske, malen Niedergeschlagenheit in düsteren Farben (natürlich nicht ohne die Ausweglosigkeit mit narrativen Details kontrapunktisch zu unterlaufen) oder lassen Staunen, Atemlosigkeit und Aufregung in Blicken und Gesten sinnlich spürbar werden und treiben so das Prinzip des Wörtlich-Nehmens auf die Spitze.

Den Cowboy als Westernheld nimmt Anke Kuhl karikierend in *Cowboy will nicht reiten* (2003) aufs Korn. Auch hier steht ein Mann als Narr im Mittelpunkt. Sein mangelndes Wissen, gepaart mit einer ganz unheroischen Angst vor Pferden, ist Quell reiner Schadenfreude im Wilden Westen und stigmatisiert ihn zum Fahrradfahrer. So startet das Abenteuer bereits als Identitätskonflikt: „Es war einmal ein Cowboy, der eigentlich gar kein richtiger Cowboy war.“ Natürlich steht umgehend ein Pferd in seinem Zimmer, mit dem seine schlimmsten Albträume wahr werden. Drei Tage und vier Nächte dauert der atemlose Initiationsritt, bis der Cowboy endlich einschläft und sein Schnarchen „Chrrch rrrch pü“ in ein deutliches „Brrr“ übergeht, das das Pferd sofort gehorsam stehenbleiben lässt. Pferd und Reiter kehren erschöpft, aber glücklich nach Hause zurück. Wie im *Mann, der noch an den Klapperstorch glaubte*, speist sich die Komik aus dem überraschenden Durchkreuzen von Rollenerwartungen und darüber hinaus der beharrlichen Unkenntnis eines als selbstverständlich angenommenen Kontextes. Der Mann bleibt ein Narr, denn nur der Zufall bringt die Lösung und führt dazu, dass das Pferd endlich verstehen kann, was sein Reiter von ihm verlangt. Komik wird auf der Bildebene von Anke Kuhl vor allem durch Überzeichnung hergestellt. Ein schwächlicher Cowboy im Schlafanzug ist konfrontiert mit einem wahrhaft elefantösen Pferd. Gebleckte Zähne und gehässige Blicke, beides spitz und scharf, verfolgen das ungleiche Paar auf ihrem stürmischen Ritt in eine leuchtend orange verfremdete Wüste. Anke Kuhl greift tief in die Trickkiste des Slapsticks und lässt Kaktusfeigen und fertiggebrautene Wüstenhühner in Hutkrempe fliegen. Doch auch die Stadt trägt Züge des Komödiantischen, indem die Häuser auf Stelzen wie Kulissen einer Filmstadt und die Einwohner wie ihre eigenen Abziehbilder wirken.

Masken und Monster

Maria Lypp betont, „daß mit dem Auftreten des Tieres auch das Lachen in die Kinderliteratur“ (Lypp 1986, 101) gekommen sei. Die Vielfalt in der aktuellen Darstellung komischer Tiere lässt sich nach Lypp auf historische Traditionen des Komischen in den Masken des wahrheitsprechenden Narren, in der Revolte des Grobians, des Kaspars oder des Clowns zurückführen. Dass das komische Tier immer wieder ins Monströse kippt (und umgekehrt), trägt heute durchaus zu einem erfolgreichen komischen Plot bei.

Zoran Drvenkar und Martin Baltscheit spielen in ihrem Bilderbuch *Zarah* (2007, mit beachtenswerten Ergänzungen unter www.keine-angst-zarah.de) mit der Uneindeutigkeit. Im Laufe ihres denkwürdigen Spaziergangs durch den Wald voller Ungeheuerlichkeiten utoen sich die vier falschen Freundinnen als die eigentlichen Monster, während die Monster des Waldes eher Unsinn liebende Narren darstellen und die einsilbige Zarah als stille Heldin erscheint.



Abb. 47: Drvenkar/Baltscheit: *Zarah* (2007)

Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich die wohl behütete Festung des Heiter-Harmlosen im Bilderbuch überhaupt als ein wilder Tummelplatz des Schaurig-Monströsen. Ungeheuer, Geister, Grobiane, MenschfresserInnen, Vampire, kurz Monster aller Art führen hier beileibe kein Schattendasein. Tieren und Mischwesen werden furchterregende Masken des Bösen aufgesetzt, doch *Kinder brauchen Monster* betont Gerard Jones (2005), und Christine Nöstlinger/Helme Heine haben Kinder bereits in den realitätsbetonten 1970er Jahren zu Monstern mutieren lassen (*Das Leben der Tomanis*, 1976). Um das Schreckliche bilderbuchfähig zu machen, kommen in der Regel unterschiedliche Strategien der Brechung des Grusels ins Komische von der lächerlichen Banalisierung über die karikierende Überzeichnung bis zur hintergründigen Subversion zum Einsatz. Sendak, seit jeher überzeugter Darsteller der „wild things“ (Sendak 1999), propagiert das Sichtbarmachen verstörender Emotionen. Die Darstellung ungeheuerlicher Frustrationen und Ängste, die Thematisierung gespenstischer Ohnmacht und schauerliche Todesfurchten, allesamt treue Begleiter der Kindheit von Anfang an, dienen der Zähmung der Wilden Kerle. Aber auch Sendak arbeitet mit Vermittlungsstrategien. Bereits seine Wilden Kerle (*Wo die Wilden Kerle wohnen*, 1968) stattete er mit gemütlichen, weichen Körpern und runden Köpfen aus, nicht von ungefähr wurden sie auch als Kuscheltiere vermarktet. Für das wirklich gruseligste Pop-Up aller Zei-

ten, *Mummy?* (2006), lässt der inzwischen 80-jährige Großmeister die unvergessenen Stars des Horrorkinos seiner eigenen Kindheit auferstehen.



Abb. 48: Sendak: *Mummy?* (2006)

Ein kleiner Hosenmatz im himmelblauen Strampler und roter Pudelmütze, Mickey aus der *Nachtküche* (Sendak, *In der Nachtküche*, 1988) zum Verwecheln ähnlich, spaziert auf der Suche nach (seiner) Mummy tollkühn und unerschrocken in das Kabinett des Schreckens. Frankensteins Mumie (1931), Nosferatus Vampir (1922) oder Dick Chaney als Werwolf (1941) entfalten ihr geballtes Grauen, doch im Handumdrehen und umwerfend lakonisch demontiert der Kleine die dunklen Gestalten ebenso gründlich wie liebenswürdig, bringt die Bandagen der Mumie zum Flattern, leiht dem Vampir seinen Schnuller oder lässt unter den Hosen des Werwolfs lächerliche Batman-Boxershorts blitzen. Pupsende Frauen aus Mesopotamien? Wirklich olle Kamellen, da kann man doch wirklich nur noch lachen!

Monströs, maßlos und komisch

DER GROBIAN ALS FANTASTISCHE FIGUR IN KINDERLITERATUR UND BILDERBUCH

Sendaks Wilde Kerle, das Sams, den Wock (Miesmacher der Zapperdockels), Herrn Fliege und auch Karlsson vom Dach, den Großen Gungatz und den Großen Blauen Grobian und nicht zuletzt den Schwi-Schwa-Schweinehund verbindet eine erstaunlich enge Verwandtschaft. Die literarische Herkunft dieser Figuren lässt sich bis ins späte 15. Jahrhundert, dem Beginn der Grobianischen Dichtung, zurückverfolgen. Interessant scheint bei dieser langen Generationenfolge zum einen die Frage nach der nicht versiegenden Faszination dieser sperigen Figur, zum anderen aber auch nach den Anpassungen, die notwendig waren und sind, um diese Figur auch heute noch erfolgreich im Bilderbuch gestalten zu können.

Die literarische Figur des verfressenen, egozentrischen, unflätigen, aber auch komischen Grobians ging mit hundert anderen Narren bereits 1494 an Bord des Narrenschiffs von Sebastian Brant mit Kurs auf Narragonien. Die Typologie der Narren auf diesem Narrenschiff entwirft als Moralsatire eine fiktive verkehrte Welt, die un-

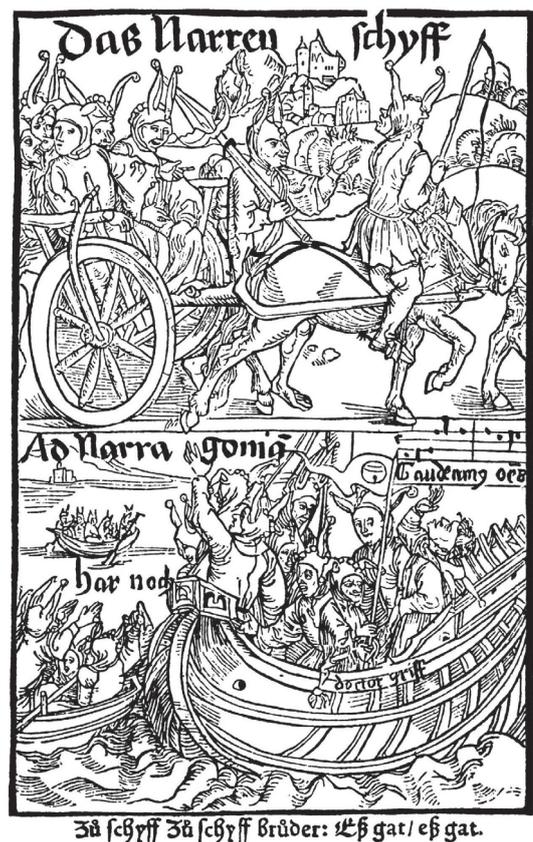


Abb. 49: Brant/Dürer: Das Narrenschiff (1494)

terstützt durch die Holzstiche unter anderen des jungen Dürer zu den erfolgreichsten Büchern vor der Reformation zählt (vgl. Abb. 49).

Den Grobian beschreibt Brant unter dem Stichwort *Von groben narren* wie folgt:

Eyn nuwer heylig heißt Grobian
Den will yezt fyren yederman
Vnd ehren jnn / an allem ort
Mit schäntlich wüst werck / wis / vnd wort
(Brant 1962 [EA 1494], LXXII, 1–4)

Körper und Sinnlichkeit

In Thomas Murners *Schelmenzunft* (1512) hat der Grobian den Tafelvorsitz inne. Murner bezieht sich noch stärker als Brant auf den literaturhistorischen Ursprung der Tischzuchten.

Die satirische, derb-drastische Beschreibung des Grobians, die als warnendes Beispiel das Regelwerk der Umgangsformen mutwillig ins Gegenteil verkehrt, huldigt dem schlechten Benehmen selbst und belustigt durch die Ungeheuerlichkeit der Tabuverletzungen, denen in der Negativdidaxe die Krone aufgesetzt wird:

Sus, saw / grobians heißt eyn schweyn,
Der nüt kann, den eyn unflat seyn
Und mit worten / wercken / berden
Die mor im stall muß kronet werden
Und unser loß so adlich schetzt
das er sy uff eyn küssen setzt.
(Murner 1997 [EA 1512], 94f.)

Das Schwein und die Sauglocke werden dem Grobian von Dürer (Abb. 51) als passende Attribute zur Seite gestellt: „Die saw glock lassendt uns ouch mercken!“ (Murner 1997 [EA 1512], 94f.). Grobian wird in diesen frühen grobianischen Dichtungen zum neuen Schutzpatron von „grobheyt“ und „disches vnzücht“ ausgerufen (vgl. Bachorsky 2007, 744).

Eine Legitimierung der Betrachtung der literarischen Figur des Grobians im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur ergibt sich aus der aktuellen literaturhistorischen Forschungsmeinung (z. B. von Glasenapp/Weinkauff 2010), die Anfänge von Kinder- und Jugendliteratur, entgegen ihrer früheren Anbindung an die Aufklärung, bereits im späten Mittelalter beziehungsweise in der Frühen Neuzeit anzusiedeln. Die Argumentation stützt sich vor

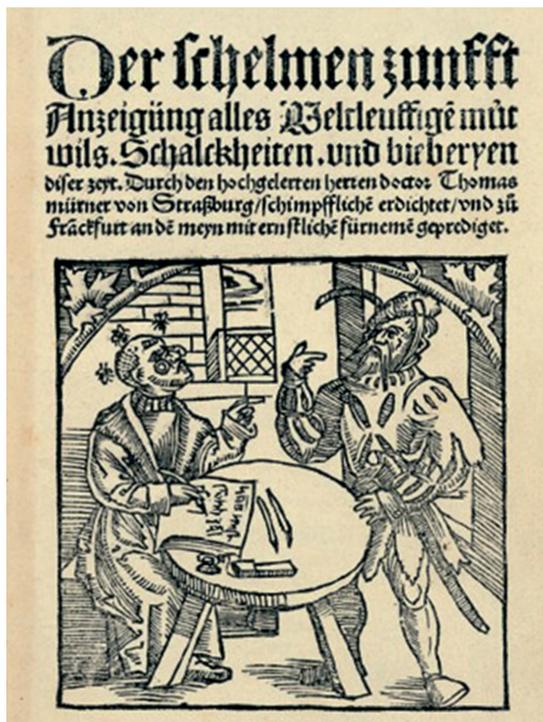


Abb. 50: Murner: Die Schelmenzunft (1512)



Abb. 51: Brant/Dürer: Das Narrenschiff (1494)

allem darauf, dass „eine Ausdifferenzierung eines besonderen Handlungssystems Kinder- und Jugendliteratur aus dem Handlungssystem der allgemeinen Literatur [...] erst im späten 18. Jhd. beginnt.“ (von Glasenapp/Weinkauff 2010, 23) Weder kommt der Lebensphase von Kindheit und Jugend vor dieser Zeit ein eigenständiger Wert zu, noch werden die Lektüren (im Sinne von Ewers 2000, 16) im 16. Jahrhundert getrennt betrachtet. Insofern ist es berechtigt, die grobianische Dichtung als eine bis heute wirksame Traditionslinie auch der Kinder- und Jugendliteratur zu sehen.

Grobianische Dichtung ist literaturhistorisch im Kontext der pädagogisierenden Narrenrede zu verstehen, die im späten 15. Jahrhundert und vor allem im 16. Jahrhundert einerseits in der Fabel und andererseits in der parodistischen Erziehungsliteratur ihren Ausdruck findet (Lypp 2000, 103). Den Unterschied zwischen Fabel und Grobianismus sieht Maria Lypp vor allem im Animalischen der Figur: „Im Gegensatz zur Fabel, wo hinter den Tieren die Menschen sichtbar werden, wird hinter dem Menschen das Tier sichtbar.“ (Lypp 2000, 104) Das Animalische steht in direktem Bezug zum Monströsen der Figur, das gleichwohl nicht aggressiv bedroht, sondern allein in ihrer exzessiven Körperlichkeit irritiert.

Dabei können die Grenzen zwischen Grobianismus und Fabel fließend gestaltet werden. In *Das Entchen und der Große Gungatz* (Recheis/Bydlinski/Sancha 2010) bewegt sich der Große Gungatz, halb Mensch mit Gesicht und rosiger Haut, halb Tier mit langen Ohren und

Pranken, auf der schmalen Grenze zum Monströsen und Animalischen. Dabei dominiert seine ausgesprochen exzessive Körperlichkeit die Figur.



Es war einmal ein großer Gungatz, der lebte mit seiner Dienerbande in einem großen Haus. In seinem Badezimmer standen sieben Badewannen – für jeden Tag der Woche eine.

Abb. 52: Recheis/Bydlinski/Sancha: Das Entchen und der Große Gungatz (2010)

Das erzählerische Grenzgängertum changiert in diesem Bilderbuch zwischen Fabel und Grobianismus. Die Figur des Mischwesens wird von Alicia Sancha sehr schlüssig in eine komplex collagierte Bildwelt gesetzt, die ihre Brüche durch Fragmentierung, Einfügen und Übermalung nicht glättet. Sinnvollerweise bleiben auch die realistischen und fantastischen Elemente der Text- und Bilderzählung bewusst und unvermittelt nebeneinander stehen, deutlich erkennbar nicht nur an den kontrastreichen Collage-Elementen, sondern auch am abstrahierenden Spiel mit Materialien und Oberflächen, die von betonten schwarzen Konturlinien gefasst und/oder strukturiert werden.

Dem Großen Gungatz stehen in den Badezimmern seines prunkvollen Palasts nicht weniger als sieben Badewannen für seinen Körperkult zur Verfügung. Doch nicht der Schönheit oder Reinlichkeit dient das Bad, sondern allein dem hedonistischen Genuss des Badens selbst wird gehuldigt. Verstärkt wird das Sinnliche dieser Szene noch durch seine ‚Dienerbande‘, die üppige Braten zum Bad reicht. Die Größe des Gungatz selbst, seine gewaltigen Pranken und die Andeutung spitzer Zähne, die Herrschaftlichkeit des Palasts und sein

Gefolge drücken deutlich ein Machtgefälle zum Gegenspieler, der kleinen Ente in ihrem Ententeich aus. Das didaktische Moment, das der Fabel und als Negativdidaxe auch der grobianischen Dichtung innewohnt, wird im weiteren Handlungsverlauf deutlich. Der übergriffige Gungatz, der den Teich als seine Freibadefläche zu okkupieren versucht, eröffnet einen ungleichen Machtkampf in David-Goliath-Manier, der natürlich befriedigend gelöst wird, indem dem Gungatz als grobianischem Vertreter des Körperlich-Exzessiven durch die kleine Ente im solidarischen Verbund mit Freunden Grenzen gesetzt werden. Das Animalische im Gungatz wird gebändigt. Im Schlussbild steht das Entenküken auf dem gewaltigen Bauch des schwimmenden Gungatz. Bildkompositorisch bilden sie eine figürliche Einheit, was sich als Lösungsmuster durch die grobianischen Bilderbucherzählungen zu ziehen scheint, wie noch zu zeigen sein wird.

Karnevaleske Strategien des komischen Erzählens

In Maria Lypps Theorien zur Form und Funktion von Komik und ihrer karnevalesken Strategien in der aktuellen Kinderliteratur (Lypp 2000), die sie unter Bezugnahme auf Bachtin (1985) herausarbeitet, ist der Verweis auf die Figur des Grobians auffallend. Lypp zieht sie exemplarisch für karnevaleskes Erzählen und für eine spezifische Komik der Befreiung für kindliche Rezipienten heran. Aus der Erkenntnis heraus, dass heute grotesk überzeichnete Leiblichkeit nur im schützenden Rahmen des Karnevals gesellschaftlich akzeptabel ist und dort mit entsprechender Lust ausgelebt wird, sieht Maria Lypp ein wichtiges Potential in der Kinderliteratur als einzigartigem Präsentationsort mit besonderer Wirkungsmacht (Lypp 2000), denn die Bedeutung der Leib- und Sinnlichkeit von Kindern in ihren ersten Lebensjahren, in denen Essen, Verdauen und Wachsen zentrale Entwicklungsaufgaben darstellen, kann nach Lypp (2000, 94), im Anschluss an Bachtin, gerade im Aufgreifen der literaturhistorischen Traditionslinien grobianischer Reden als Form befreiender Komik kinderliterarisch wieder in ihr Recht gesetzt werden (vgl. Oetken 2011, 68).

Eine konsequente Form der Übersetzung der grobianischen Figur mit befreiendem Komikpotential findet sich im Bilderbuch von Karoline Kehr *Schwi-Schwa-Schweinehund* (2001). Wie bereits ausgeführt, stehen die Attribute des Schweins und der Sauglocke schon in frühen grobianischen Dichtungen als Sinnbild der Unflätigkeit des Grobians, die ihm nach Maria Lypp „im Orden der Säue den Rang eines Abts“ (Lypp 2000, 104) sichert. Auch Karoline Kehr nutzt in ihrer Bilderbucherzählung über Maßlosigkeit das Schwein als Referenz, doch zielt sie auf das Wortspiel vom ‚Inneren Schweinehund‘. Mit der Komik der Wortwörtlichkeit inszeniert sie ihren Schwi-Schwa-Schweinehund als tierischen, allein dem Lustprinzip verpflichteten Verführer, natürlich in Knallpink. Als ständiger Begleiter animiert er Florentine (allerdings ohne großen Widerstand) zu Gebotsübertretungen vor allem im Bereich der klassischen Krisenherde der Erziehung: also Ernährung, Körperhygiene und Auf-

räumen und erfüllt damit vollkommen die Forderung Maria Lyppts nach kinderliterarischer Thematisierung von Leib- und Sinnlichkeit. Das Prinzip der Verführung wird von Karoline Kehr in einer lauten Buntheit umgesetzt, in der Licht als glanzvolle Effekte von Lust und Sinnlichkeit und Spiegel als reflektorische Elemente, wenn man möchte auch im übertragenen Sinn als Selbstreflexion, sehr gezielt narrativ eingesetzt werden.



Abb. 53: Kehr: Der Schwi-Schwa-Schweinehund (2001)

Schrift und Text sind durchgängig getrennt gesetzt. Die genussfreudige Florentine bleibt in ihrer dynamischen Spirale der Lust in der Mitte des Buches wortwörtlich stecken, als sie es nicht mehr aus dem Sitz des Karussells schafft. Bis dahin flüstert der Schweinehund ihr als isoliert gesetzte Figur auf dem weißen Textblatt Verführerisches ins Ohr. Interessanterweise setzt sich diese Rebellion gegen Verhaltensnormen von Ordnung und Disziplin auch im Lettering des Textes fort. Die wörtlichen Redeanteile des Schweinehunds sprengen immer wieder die Linien und die Schriftgröße des Fließtextes und hüpfen eigenwillig kreuz und quer und oft üppig fett gesetzt über das Blatt. Nach der Karussell-Szene übernimmt Florentine das Kommando und verdrängt den Schweinehund auch deutlich sichtbar auf den Textseiten.

Dass die Erzählung dabei in Wort und Bild zusätzlich unterschiedliche Wirklichkeitsebenen nutzt, wird im Vergleich noch ausgeführt werden.

Grobianische Dichtung als Volksliteratur – Rabelais

Grobianische Dichtung strahlt im 16. Jahrhundert bis nach Frankreich. François Rabelais kann 1532 erfolgreich an seine deutschen Wegbereiter Sebastian Brant und Thomas Murner anknüpfen und feiert mit den exzessiven Fressorgien, Trinkgelagen und den entsprechend umfangreichen Verdauungsprozessen von Vaterriese Gargantua und Sohnriese Pantagruel in einem fünfbändigen Romanzyklus Erfolge. Diese Romane tragen als

Form der Groteske nach Michail Bachtin (1985) noch die anarchisch-karnevalesken, wüsten Züge einer Volkskultur in Abgrenzung zu der sich rasch entwickelnden literarischen Hochkultur in lateinischer Sprache, die diese karnevalesken Strukturen schnell als banal und primitiv ächten wird. Die frühe Rezeption Rabelais' in Deutschland lässt sich wiederum durch die beliebte grobianische Dichtung des 16. Jahrhunderts hier erklären (Meyer-Sickendiek 2005, 382).

Wie bereits das Beispiel des Großen Gungatz gezeigt hat, basiert das Groteske der grobianischen Figur, dem das Kippphänomen des Komischen und des Schrecklichen zugleich inneohnt, im Bilderbuch vor allem auf einer stark überzeichneten Körperlichkeit. In allerbesten Gargantua-Manier präsentiert sich der Bilderbuchwinzling Kurt Fliege (Bohn 2006). Er ist zunächst so unscheinbar klein, dass er einfach übersehen wird. Der einsame Held wird krank und schwach und wäre beinahe vor Kummer gestorben. Doch dann beschließt er zu essen – und voller Gier ins Riesenhafte zu wachsen (Oetken 2011, 69).



Abb. 54: Bohn: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege (2006)

Figurenkomik verbindet sich in den ungeglätteten Schüttelreimen produktiv mit Sprachkomik, wenn Maja Bohn verbale Köstlichkeiten zu pompösen Menüs schichtet. Flieges Diät-Erfolg ist gigantisch, doch mit der Größe kommt der Wahn. Geschickt nutzt Maja Bohn, die auch Trickfilmtechnik studiert hat, Anschnitt-Techniken und rasche Perspektivwechsel der ursprünglichen Trickfilmfassung ihrer Erzählung und gewinnt so eine spielerische Dynamik auch für ihre Bilderbuchversion, die für die rasante Entwicklung der Handlung unabdingbar ist.

Flieges Hunger macht vor nichts Halt: Auch die Wohnungseinrichtung, die Stadt, die Welt, selbst die Sonne sind schnell verschlungen. Die Omnipotenzfantasie des Weltenzerstörers lässt gerade das Lachen des Betrachters gefrieren, als die pfiifige Ilse, die sich im Ohr von Monster-Kurt versteckt hat, mit einem entschlossenen Piks in den mächtig angeschwollenen Bauch die alte Weltordnung wieder herstellt. Wie ein geplatzter Luftballon schnurrt Kurt auf sein ursprüngliches Winzlingsformat zusammen und landet mitten in der vertrauten Wohnsiedlung in den Armen der resoluten Ilse. Die Tradition der pädagogisierenden Narrenrede schwingt als augenzwinkernde Parodie in den nur vordergründig sinnstiftenden abschließenden Schwadronierereien mit:

Da liegt er nun, der große Narr,
Und flüstert sehr verlegen:
Das Schicksal wandelt offenbar
Auf rätselhaften Wegen ...!
„Das Leben ist ne lange Reise
Und oft auch sehr beschwerlich“,
sagt die Ilse klug und weise,
„doch leider unentbehrlich.“ (Bohn 2006)

Friedrich Dedekind kann sich 1549 in seinem *Grobianus De morum simplicitate* auf die literarischen Vorbilder bei Brant, Murner und Rabelais stützen, findet aber entscheidende Erweiterungen. Als Diener ist Dedekinds Grobian faul, als Gast gierig, als Hausherr geizig und in jeder Rolle vor allem auf seinen Vorteil bedacht. Der didaktische Impuls der grobianischen Rede bleibt erhalten, doch zielt die Bandbreite der unterschiedlichen verkehrten Anstandsregeln nun allgemeiner auf die soziokulturellen Entwicklungen des neuen Stadtbürgertums (Bachorsky 2007, 745; Rupprich 1973). Zudem übersetzt Caspar Scheidt das Werk bereits 1551, zwei Jahre nach Erscheinen des lateinischen Originals, unter dem Titel *Grobianus / Von groben sitten / vnd vnhöflichen geberden* [...] ins Deutsche. Mit zahlreichen Neuauflagen (bis 1657 mindestens 15) und umfangreichen Erweiterungen avanciert der Text rasch zum beliebten Volksbuch. Für das heutige Zitat der Figur im Bilderbuch und in der Kinderliteratur ist diese Öffnung entscheidend, ermöglicht sie doch vielfältige Anknüpfungspunkte.

Moderne Grobiane in der Kinderliteratur

Moderne kinderliterarische Figuren mit grobianischen Zügen wie Astrid Lindgrens dicker und widerständiger Herr Karlsson vom Dach oder auch Paul Maars Sams mit der Schweinenase übernehmen auffallend häufig die Funktion, übermäßig angepassten Charakteren wie ihren Alter Egos Lillebror¹ oder Herrn Taschenbier in ihrem unaufgeregten realistischen Lebensalltag ungeahnte Freiräume mit neuem Selbstbewusstsein entwickeln zu helfen. Doch anders als in den literaturhistorischen Vorlagen grobianischer Dichtung liegt hier der Impetus nicht auf einer Negativdidaxe, denn es findet sich hinter der monströsen, verfressenen, egozentrischen und anarchistischen Schale dieser Grobiane stets ein guter Kern. Ist das zunächst verstörende Fremde erst einmal als befreiende Erweiterung des eigenen Denkens und Empfindens integriert, steht einem guten Ende nichts im Weg.

Exkurs: Das Andere als das Fremde

Büker/Kammler arbeiten in ihrer Auseinandersetzung mit dem Fremden und dem Anderen die Bedeutung des fantastischen Fremden heraus. Sie verweisen auf „Fantasiefiguren, die das verdrängte, fremd gewordene oder vorsätzlich fremd gelassene Eigene eines literarischen Subjekts oder Kollektivs, d. h. die ‚innere Fremdheit‘ symbolisieren.“ (Büker/Kammler 2003, 17) Dieser Integrationsprozess gestaltet sich allerdings in den kinderliterarischen Werken wie im Bilderbuch als schwieriger Prozess. Das wird verständlich, wenn man der These Bernhard Waldenfels' folgt, dass die Erfahrung des Fremden immer an unsere eigene Erfahrung anknüpft, er versteht den Charakter des Fremden deshalb als selbstbezüglich (Waldenfels 2010, 8). Das Fremde und das Vertraute sind jedoch nicht als sich ausschließende Opponenten zu verstehen, sind sie doch beide fester Bestandteil eines einzigen Systems, wenn auch mit unterschiedlicher Präsenz. Bernhard Waldenfels betont den zwielichtigen Charakter jeder Ordnung: „An den Grenzen einer jeden Ordnung taucht Fremdes auf in Gestalt eines Außerordentlichen, das in der jeweiligen Ordnung keinen Platz findet, das aber als Ausgeschlossenes nicht nichts ist.“ (Waldenfels 2006, 9) Anders als die historische literarische Figur des Grobians, die die Struktur der Ordnung in ihrer Umkehr vollständig bewahrt, brechen die bislang ausgeschlossenen kinderliterarischen Figuren mit den typisch unmäßigen grobianischen Zügen wie Herr Karlsson vom Dach oder das Sams mit der Schweinenase überfallartig vom verdrängten Rand ins Zentrum der eigenen (Kinder-) Lebenswelten. Es herrscht „Chaosalarm“ (Waldenfels 2006, 7).

¹ Die Verwandtschaft von Karlsson und Lillebror unterstreicht Lindgren schon durch die Wahl des Namens: Lillebror, dt.: Kleiner Bruder.

Ordnungssysteme, Hierarchien und Autoritäten standen vor allem in den 1970er Jahren im kritischen Fokus der antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur. Christine Nöstlinger nutzt in *Das Leben der Tomanis* (1974) Figuren mit grobianischen Zügen, um das angstvolle Ausgrenzen des Fremden vom Vertrauten oder die Abgrenzung eines angepassten Lebensstils von einem selbstbestimmten Leben mit deutlichen Kontrasten zu markieren.

Luise und Liese, brave Töchter liebender und unauffälliger Eltern, verändern sich ausgerechnet durch die Lektüre eines Buches. Sie emanzipieren sich mit Hilfe ihrer Lektüre gründlich von ihren Rollen als ordentliche, leistungsbereite und stille Kinder und mutieren zu blauen, dicken, lauten und fröhlichen Tomanis. Typisch grobianisch ist die betonte Körperlichkeit der nackten Gestalten mit tierischen Merkmalen wie einem Schwanz. Typisch grobianisch ist auch das kompromisslose Verhalten, das nach dem Lustprinzip allein auf die Erfüllung der eigenen Bedürfnisse zielt.

Im kleinen Städtchen bleibt die Veränderung trotz größter Mühen nicht unbemerkt. Schnell formiert sich der Widerstand gegen das provozierend Fremde, das schließlich bedroht und verfolgt wird. Sogar in den hellen Aquarellen Helme Heines wird diese Aggressionsspirale beklemmend spürbar. Im Gegensatz zu Texten, die die harmonische Integration grobianischer Elemente verfolgen, geht es Christine Nöstlinger, ganz im Geist der 1970er Jahre, um Emanzipation. Eine dermaßen gewaltbereite und intolerante Gesellschaft bietet da wenig Raum, deshalb wird ihr einfach der Rücken gekehrt. Die Eltern verwandeln sich ebenfalls zu blauen Tomanis und leben zufrieden grobianisch mit ihren Töchtern als kleine fröhliche Parallelgesellschaft auf einem Schiff weit draußen auf dem Meer.

Fantastische Elemente als Vermittler der Figur

Bewährte Stilmittel, um diese grundsätzlich bedrohliche Situation zu entschärfen, sind zum einen komische, zum anderen fantastische Elemente. Bereits in Sebastian Brants *Narrenschiff* wird 1494 der fiktionale Charakter der Narren durch die Schiffspassage in ein fantastisches Narragonien betont. Auch heute noch navigieren kinderliterarische Grobiane vorzugsweise an den Schnittstellen realistischer und fantastischer Erzählebenen. Das Sams und auch Karlsson vom Dach sind vollkommen unerwartete Besucher aus einer implizierten sekundären Welt (Nikolajeva 1988), das sich als Prinzip, als Strukturmerkmal fantastischen Erzählens in den genannten Texten wiederholt.

Die ästhetische Gestaltung der Schnittstelle des Fantastischen und Real-Alltäglichen steht auch im künstlerischen Interesse der Hamburger Illustratorin Karoline Kehr in ihrer grobianischen Bilderbucherzählung vom *Schwi-Schwa-Schweinehund*. Dazu hat sie eine ganz eigene Illustrationstechnik entwickelt. Sie baut perspektivisch verzerrte dreidimensionale

Modelle, die sie mit elektrischen Lichtquellen ausstattet und so die räumliche und atmosphärische Wirkung durch starke Licht- und Schattenwürfe und eine leuchtende Farbigkeit unterstreicht. Ihre Bilder basieren auf Fotografien dieser Raummodelle, in die sie die Figuren und einzelne Gegenstände in Acrylmalerei platziert.



Abb. 55: Nöstlinger/Heine: Das Leben der Tomanis (1976)



Abb. 56: Kehr: Der Schwi-Schwa-Schweinehund (2001)

Durch die unterschiedliche Struktur und Dichte der Materialien entsteht eine Irritation, denn das Auge vermag die Realitätsebenen in Bild, Malerei und Fotografie, hier auch noch im Spiegel gedoppelt, durch den geschickten Einsatz der Stilmittel kaum zu unterscheiden. Geschickterweise ist in Abb. 56 der Schweinehund von Florentine weitestgehend verdeckt zu sehen, während in Abb. 53 nur die Schweinehunde im Spiegel des Cafés abgebildet werden. Das inhaltliche Changieren zwischen realistischer und fantastischer Erzählebene wird als Kampf mit dem ‚Inneren Schweinehund‘ visuell konsequent und originell inszeniert.

Komische Brechungen der Figur

Als weitere wichtige Grundlage für den Erfolg des Grobianismus im Bilderbuch sind über die Einfügung fantastischer Elemente hinaus die vielfältigen komischen Brechungen in der Darstellung des Monströs-Animalischen der Figur anzuführen, die ja dem Grobian von Anfang an innewohnen. Dedekind initiiert sie 1549 vor allem mit einer vordergründigen Seriosität, indem er an unterschiedlichen Stellen, aber sehr präsent auch in seiner vorangestellten Ansprache des Buches an den Leser die verehrten Dichter der Antike einfließen lässt. Einerseits belegt er damit seine Gelehrsamkeit, andererseits betreibt er augenzwinkernd Abgrenzung:

So hond Plato und Seneca
 Gemacht vil schöner Opera.
 Cicero / Aristoteles /
 Hond sich auch sehr beflissen des
 Erasmus hat glert dabey /
 Wie sich züchtig zu halten sey.
 Und wern der bücher noch so vil /
 So thut man doch das widerspiel /
 Und will niemand kein tugent lernen:
 So will ichs hinderst fürher keren /
 Und glatt ein andre form beschreiben /
 Wie man soll grobe sitten treiben. (Dedekind 1979, EA 1551)

Für seine Übersetzung aus dem Lateinischen ins Deutsche versichert sich Caspar Scheidt (1551) in einem Brief an Dedekind des Schutzes durch die Komik in den mitunter deftigen Versen der negativen Anstandslehre: „Bittend von vnser newgemachten freundschaft wegen / jr vnd alle die es lesen / wollen dasselbig als für ein schlecht schimpflich / doch nicht vnnützlich / grob gereimtes Tractatlein / mit frölichem gemuth auffnemen.“ (Dedekind 1979, EA 1551, 88)

Die Komik kann in dieser Moralsatire jedoch nie in ein befreiendes Lachen (im Sinne Lypps 1986) münden, weil das Richtige im Falschen, die Normativität der Verhaltenskodizes stets in der Umkehrung präsent bleiben (Bachorsky 2007, 744). Das Ungebärdige bleibt unbestraft, denn die grobianische Rede setzt allein auf die amüsant-abschreckende Wirkung der Ironie. Ganz im Gegensatz etwa zum viel späteren *Struwwelpeter* (1845). Heinrich Hoffmann arbeitet in dieser sequentiellen Bild-Texterzählung mit einem doppelsinnigen schwarzen Humor und einer ausgeprägt schwarzen Pädagogik, die das Fehlverhalten mit durchaus tödlichen Folgen ahndet (Weinkauff/Dolle-Weinkauff 2009).

Gerade die ironische Prägung grobianischer Dichtung schafft jedoch für die heutige kinderliterarische Nutzung der Figur Probleme, denn es ist, wie am Beispiel von Kurt Fliege oder dem Schwi-Schwa-Schweinehund gezeigt werden konnte, offensichtlich der entlastende komische Tabubruch, der nach Lypp die Komik der Befreiung kennzeichnet, und nicht die hintersinnige ironische Brechung im Sinne Dedekinds, die die Figur für die Kinderliteratur so interessant macht. Deshalb sind für die heutige Inszenierung der alten Galionsfigur der parodistischen negativen Erziehungslehre Umdeutungen in Form und Funktion notwendig.

Der große blaue Grobian

Das Bilderbuch *Dexter Bexley und der große blaue Grobian* (2007) startet langsam, doch ganz unvermittelt. Joel Stewart, der sich bereits mit bildkünstlerischen Interpretationen wie Lewis Carrol: *Der Brabbelback* (2003) für das fantastische Bilderbuch empfohlen hat, lässt seinen kleinen Protagonisten Dexter Bexley völlig verträumt und losgelöst von Zeit und Raum durch beachtliche vier leere Bildseiten rollern. Die Begegnung mit dem Grobian ist von Anfang an hierarchisch geprägt. Stewart inszeniert sie wie einen Verkehrsunfall, in dem die Beteiligten die Schuldfrage durch eindeutige Körpersprache schnell klären. Der große blaue Grobian, riesenhaft aufgerichtet, die Hände empört in die runden Hüften gestemmt, schaut von oben auf den kleinen Dexter Bexley am Boden herab, der durch den Aufprall gerade empfindlich aus seinen gedankenversunkenen Rollereien gerissen wurde. Der Grobian wirkt mit seinen mickrigen Beinchen zunächst durchaus komisch. Das viel zu kleine Ringelhemd und der winzige Hut dienen als Zeichen von Anthropomorphisierung, die aber nicht Nähe stiften, sondern ihn lächerlich erscheinen lassen. Doch der gewaltige Bauch und das riesige vorgeschobene Maul verheißen nichts Gutes (Oetken 2011, 70). Der blaue Grobian sieht in dem Jungen sofort ein potentielles Opfer seiner gewaltigen Langeweile, das zum Verschlingen lockt. Und auch Dexter Bexley ordnet die Situation sofort richtig ein: „Oh, entfuhr es Dexter Bexley. Ein großer blauer Grobian.“ (Stewart 2007)

Es fällt auf, dass Joel Stewart, anders als Karoline Kehr, den Einbruch des Fantastischen bildkünstlerisch gerade nicht als Überlagerung von Wirklichkeitsebenen gestaltet. Beide Figuren bewegen und begegnen sich im selben von zarten geometrischen Mustern gegliederten abstrakten Bildraum, in dem es keine Tiefe und keine weitere Gegenständlichkeit gibt. In seiner Egozentrik, die sich als Langeweile und Verfressenheit manifestiert, löst die Begegnung mit dem Jungen im Grobian umgehend Hunger aus. Doch Dexter Bexley entwickelt rasch Ideen, macht Vorschläge und rettet so sein Leben. Im gemeinsamen Spiel gestaltet sich der Raum zunehmend gegenständlich und real. Es scheint, als ob es erst im Spiel, ausgelöst durch die Kollision mit der fantastischen Figur des großen blauen Grobians, Bexley gelingt, die eigene von Leere und Einsamkeit geprägte Dimension, die die ersten Bildseiten seines einsamen Skatens dominiert, dynamisch zu beleben.

Mit der nächsten Phlegma-Attacke des Grobians finden sich beide erneut im leeren Bildraum wieder, und sogleich regt sich die Gier im blauen Tiermenschen. Eine neue Idee muss her, die die Bedrohung abwendet, von/aus Langeweile verschlungen zu werden. Das Handlungsmuster ist damit festgelegt. Wieder belebt sich der Bildraum im gemeinsamen Spiel, füllt gar eine Doppelseite. Die Skyline der Großstadt, die vage an große Finanzmärkte wie Manhattan oder Frankfurt erinnert, lässt eine assoziative Verknüpfung der Gier des Grobians nach Fressen mit der Geldgier großer Geschäfte zu. Hier stranden Grobian und Bexley gemeinsam, doch der Fall ins abstrakte Nichts nach Beendigung des Spiels bleibt erstmals aus.

Die Spiele der nächsten Phase werden fantastischer und fantasievoller zugleich. Zeit und Raum kommen in Bewegung. Rasch jagen spannungsvolle Geschichten in bunten Bildblasen wie kurze Filmeinblendungen am Scheitelpunkt ihrer narrativen Höhepunkte über die Doppelseiten. Doch am Ende siegt erneut die Verfressenheit. Diesmal wird sie mit einer gemeinsamen Völlerei befriedigt. Dexter Bexley sitzt wie am Anfang der Geschichte am Boden, doch nun im Zustand größter Hilflosigkeit, weil er zum ersten Mal vollkommen ideenlos bleibt. Grobian ist jedoch parallel zu Dexter in den Bildraum gesetzt. Sein Maul ist jetzt nicht bedrohlich nach unten auf sein Opfer gerichtet, sondern strebt in die Höhe, die Aussage seiner Sprechblasen stützend. Ein Ausstieg aus dieser Spirale von Phlegma, Fresslust und rettendem kreativen Impuls wird jetzt möglich, weil Grobian seine egozentrischen Eigenumdrehungen aufgibt. Diesmal ist Versöhnlichkeit möglich. Die beiden Einsamen finden zueinander und verschmelzen vor betont harmonischer Kulisse zu einer einzigen Figur.

Für aufmerksame Betrachter und Betrachterinnen bietet Joel Stewart bereits auf dem Innentitel eine symbolische Lesart seiner Geschichte an, die einen Zirkelschluss zum letzten Bild (Abb. 58) zulässt: Er zeigt Bexley, wie er sich gerade seine Jacke überwirft. Sein Roller liegt griffbereit neben ihm. Im Moment des Anziehens vergrößert sich die Silhouette seines Körpers erheblich in die Höhe und in die Breite. In die dunklen Haare von Dexter Bexley hat Joel Stewart einen Punkt wie ein Auge gesetzt. Wer will, kann daraus das Gesicht des



Abb. 57–58: Stewart: Dexter Bexley und der große blaue Grobian (2007)

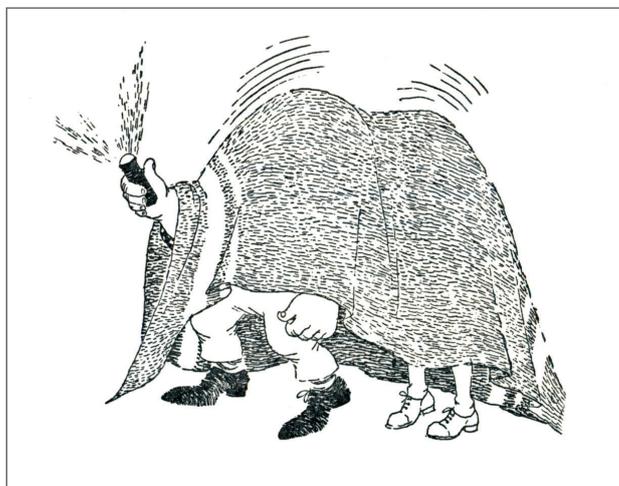


Abb. 59: Lindgren/Wikland: Karlsson vom Dach (1973), Bohn (2006), Bydlinski/Rasmus: Der Zapperdockel und der Wock (2008), Stewart: Dexter Bexley und der große blaue Grobian (2007)

Grobians mit seinem stark vorstehenden Unterkiefer erkennen. Die gemeinsame Konturlinie macht den Grobian zu einem Teil des Jungen, wenn auch keinem explizit bewusst, das heißt sichtbaren. Wer dieser Lesart folgt, wird auch das Sams, Karlsson vom Dach, den Wock (der im Übrigen große Ähnlichkeit mit Stewarts großem blauen Grobian aufweist) und den Schweinehund als erfolgreich integrierte grobianische Anteile der kinderliterarischen Protagonisten verstehen können.

Die Befriedungsstrategien grobianischer Figuren im Bilderbuch scheinen sich als Muster von ausgeprägter körperlicher Nähe von Grobian und Gegenfigur bis zur Verschmelzung der Silhouetten im Bild zu wiederholen. (Abb. 59) Da die Leib- und Sinnlichkeit des Grobians kennzeichnendes Merkmal der Figur ist, macht gerade diese Lösung ausgesprochenen Sinn. Wenigstens zu nennen ist an dieser Stelle auch Altmeister Maurice Sendak (1963). Sein Max konnte 1963 mit den Wilden Kerlen seine Wildheit ungestraft ausleben und hat damals für kontroverse Diskussionen gesorgt – und Bilderbuchgeschichte geschrieben.²

Fazit

Zusammenfassend muss Maria Lypps Verdienst um die Thematisierung des Grobians und seine entlastende Funktion als komische Figur in der Kinderliteratur herausgehoben werden. Die Traditionslinien der grobianischen Elemente und Figuren, auf die Maria Lypp hinweist, sind wie die angeführten Beispiele zeigen auch im Bilderbuch präsent. Doch ist es heute nicht die Leib- und Sinnlichkeit allein, die wieder in ihr Recht gesetzt wird, denn die Figur des Grobians hat wichtige Verschiebungen erfahren. Die eigene tabuisierte Leiblichkeit wird in den vorgestellten Bild-Textkonzepten mit der Erfahrung des (selbstbezüglich) Fremden verbunden. Das irritierende Fremde dringt in den angegebenen Beispielen in der Verkörperung fantastischer Figuren mit ausgewiesenen grobianischen Zügen aus den outbacks als ‚Außer-Ordentliches‘ (aber gleichwohl Innewohnendes) ins Zentrum des vertrauten und bewussten Ordnungssystems des Ichs ein (Waldenfels 2006, 7). Die Bedeutungszuweisung des Fremden ist immer abhängig davon, „wie die Ordnung beschaffen ist, in der unser Leben, unsere Erfahrung, unsere Sprache, unser Tun und Schaffen Gestalt annimmt.“ (Waldenfels 2006, 15) Die Tomanis begeben sich deshalb sehr bewusst und mit großer Lust am emanzipatorischen Akt, ganz im Geist der Gesellschaftskritik der 1970er Jahre, aus dem intoleranten Zentrum angepasster Spießbürgerlichkeit in die fernen Randbezirke unbekümmerter, grobianischer Autonomie. In diese Gebiete wird das Fremde oder das Fremdgewordene verbannt: „Die Grenzzonen, die sich zwischen den Ordnungen und

² Gerard Jones sieht in der Integration des Wilden, Unzivilisierten eine wichtige Kompensationsfunktion: „In der Phantasie böse und destruktiv zu sein ist eine unverzichtbare Kompensation für die Wildheit, die wir alle auf dem Weg zum ‚zivilisierten‘ Menschen ablegen müssen“ (Jones 2005, 27).

jenseits der Ordnung ausbreiten, sind Brutstätten des Fremden.“ (Waldenfels 2006, 15) Ein Ausbrechen aus diesen Ordnungssystemen ist nicht möglich, denn „auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität.“ (Kristeva 1990, 11) Die Figur von Stewarts großem blauen Grobian unterstützt im Zusammenspiel mit Dexter Bexley diese psychologisierende Lesart.

Die Wahrnehmung des Fremden entscheidet sich nach Büker/Kammler wesentlich „in einem Prozess des Wahrnehmens, Deutens und Interpretierens“ (Büker/Kammler 2003, 8). Der Einfall dieses Fremden in der Figur des Fantastischen in die vertraute, alltägliche Lebenswelt geschieht unvermittelt. In ihren Bildkonzepten betonen Karoline Kehr in *Schwi-Schwa-Schweinehund* (2001) und Alicia Sancha in *Das Entchen und der große Gungatz* (2010) deshalb die Brüche in ihren Collagen, die bewusst nicht geglättet werden. Beide Künstlerinnen spielen mit unterschiedlicher Dichte, Stofflichkeit und Transparenz der Materialien, die sie unvermittelt nebeneinander setzen und so die Differenz unterschiedlicher Ebenen herausarbeiten.

Differenz ist für Büker/Kammler ganz grundsätzlich mit den Erfahrungen des „Fremden, mit dem Anderssein der Anderen“ verbunden, die sie zu den Grunderfahrungen des Menschen zählen (Büker/Kammler 2003, 7). Sie gehen davon aus, dass Gesellschaften des 21. Jahrhunderts in kultureller, nationaler und ethischer Beziehung komplex und pluralistisch sind. „Differenz ist damit nicht länger Ausnahme oder (vermutete) vorübergehende Erscheinung, sondern zum Normalfall geworden.“ (Büker/Kammler 2003, 7) Bilderbücher im Handlungssystem der Kinder- und Jugendliteratur thematisieren diese Entwicklung in vielfältiger und symbolisierender Form. Der Figur des Grobians kommen einerseits emanzipatorische Funktionen als komische Figur zu, wie sie Maria Lypp fordert. Sie dient in den aktuellen Bilderbüchern aber auch zur unverzichtbaren Auseinandersetzung mit dem Fremden, das immer auch der „Fremde in uns selbst“ ist (Julia Kristeva 1990). Obwohl in der aktuellen Kinderliteratur und im Bilderbuch auf die heute kaum noch umsetzbare Negativdidaxe verzichtet wird, wird der Grobian trotz oder gerade wegen seines emanzipatorisch-anarchistisch-fantastischen Potentials also nicht endgültig aus seiner didaktischen Funktion entlassen.

Unmöglich

ANTI-UTOPISCHE WELTEN IM BILDERBUCH

„Es lässt sich nicht bestreiten, die Utopie ist unpopulärer denn je“ (Pordzik 2002, 9), postuliert Ralph Pordzik gleich zu Beginn seiner Diskursanalyse des Utopischen und Post-Utopischen. Die Hoffnungen und Träume manifestierten sich im 19. Jahrhundert – noch ungebrochen von den zerstörerischen Erfahrungen zweier Weltkriege, des Holocaust und des Zerfalls des großen sozialistischen Projektes – in literarischen Beschreibungen mächtiger und möglicherweise machbarer Wünsche des Tuns-Könnens. Die Gestaltung von Nicht-Orten, von Trauminseln und Wolkenkuckucksheimen oder fantastischen zukünftigen Welten wird heute stärker von Ängsten und Ohnmachtsgefühlen überlagert, die sich aus den dramatischen und tatsächlichen Folgen menschlichen Tuns speisen (vgl. Spahr 2010, 20). Nicht nur die weltpolitischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts oder die aktuellen umweltpolitischen und atomaren Super-GAU scheinen so manche anti-utopische Fiktion zu übertreffen. Auch die Öffentlichkeit des Privaten im digitalen Netz und nicht zuletzt die Unübersichtlichkeit der zahlreichen Neuen Kriege, die Münkler als Gewaltökonomie bezeichnet (vgl. Münkler 2004), liefern Stoffe für große dystopische Erzählungen, die selbstverständlich im Jugendbuch verhandelt werden. Aber sind dies auch Themen für das Bilderbuch?

Hell und dunkel

Für Utopien scheint die Frage leichter zu beantworten zu sein, denn das Utopische weist durchaus eine Nähe zum Idyllischen auf: „In ihrem Gegenentwurf zur Wirklichkeit berührt sich die Idylle mit der Utopie.“ (Häntzschel 2007, 123) Gerade im Bilderbuch, dem Medium, das am meisten der Vermittlung, zum Beispiel durch Vorlesen, bedarf, spiegeln sich wie in einem Brennglas erwachsene Kindheitsbilder, in die die erwachsenen Sorgen, Hoffnungen, Sehnsüchte und Ängste tief eingebrannt scheinen. So wird „das Dunkle, das sich in Form von Problemen und Konflikten zeigen kann, weitgehend abgedrängt, es gilt, das Bild von Kindheit zu schützen. Licht und Schatten, Hell und Dunkel sollen sich im imaginierten

Kindheitsbild nicht berühren oder durchmischen.“ (Thiele 2007a, 39) Die Wurzeln dieser mächtigen Traditionslinie „schattenfreier Zonen“ (Thiele 2007a, 39) reichen bis in die Romantik. Hier wird die Auffassung von Kindheit als einer Lebensphase von Reinheit und der damit besonders verbundenen Nähe zu Ursprung und Natur geprägt.

Obwohl die Utopie also durchaus Berührungspunkte mit der Idylle und damit mit dem Bilderbuch hat, müssen für die Suche nach explizit utopischen und natürlich auch nach ihren anti-utopischen/dystopischen Erscheinungsformen im Bilderbuch die sozio-politischen Dimensionen und Kontexte deutlicher in den Blick genommen werden, denn „stärker [...] als die ‚heile Welt‘ der Idylle reagiert die Utopie – korrigierend oder verwerfend – auf komplexe Systeme der sozialen Welt.“ (Häntzschel 2007, 123) So sind es vor allem die emanzipatorischen Prozesse von Frauen und Kindern und ihre Forderungen nach gesellschaftspolitischer Teilhabe, die zu einem Paradigmenwechsel in den späten 1960er Jahren in der Kinderliteratur geführt haben (vgl. Ewers 1995) und das Themenspektrum deutlich um Schilderungen beispielsweise von Kinderalltag, Großstadt, Umweltverschmutzung und Gewalt erweitert haben. 1973 debütierte Jörg Müller bei Sauerländer mit seinen hyperrealistischen Landschaftsszenen *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft* (Müller 1973). Wir werden rückblickend Zeugen des Wandels eines Ortes zu einem Nicht-Ort, und gerade im Unterstreichen des Realismus steckt die anti-utopische Anmutung. 1976 findet die Idee eine logische Fortführung mit dem Fokus auf Stadtbildentwicklung.

Die Kehrseite des Rechts auf Emanzipation und gesellschaftliche Teilhabe ist das Zurückgeworfensein des Kindes auf die eigene Verantwortlichkeit. Statt einer erneuten grundlegenden Systemveränderung kommt es in den 1980er Jahren vielmehr zu einer deutlichen Subjektivierung, zu einer „Wende von der Realität zur Fantasie, von der Außen- zur Innenwelt“ (Kirchhoff 1990, 354, vgl. auch Ewers 1995). Ohne auf das in den späten 1960er und 1970er Jahren erkämpfte Terrain der sozialen und politischen kinderliterarischen Aufklärung zu verzichten, gibt das problemorientierte und sozialkritische Bilderbuch in den 1980er Jahren vielfache Einblicke in kindliche Ängste, Entfremdung, Isolation und veränderte (mediale) Lebenswelt (vgl. Oetken 2008, 118) und befördert weitere Möglichkeiten für anti-utopisches Erzählen.

Moloch Großstadt

Als Meilenstein der Thematisierung medialer Lebenswelt kann Jörg Steiners und Jörg Müllers Märchenadaption *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989) gelten. Die mediale Aktualität verbindet sich narrativ mit dem Bild einer tristen Großstadt und einem Binnenblick in die Sehnsüchte und Ängste der Protagonisten. Die vier bekannten

Werbe-Ikonen haben den Zenit ihrer Werbewirksamkeit überschritten und machen sich aus ihren jeweiligen kommerziellen Nischen auf den Weg in die Welt, um ihr Glück, das heißt hier vor allem Sinn zu finden. Ihr Reiseführer scheint allerdings nicht ganz aktuell: Es ist das Grimm'sche Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten*.

Eine besonders feine Airbrush-Technik ermöglicht Müller ein Malen ohne Bearbeitungsspuren. Die daraus resultierende Glätte stellt sehr adäquat die gewünschte Nähe zur Werbeästhetik mit expliziten Anleihen an Bühne, Film und Fotografie her.

Jörg Steiners Text ist noch ganz der emanzipatorischen Märchenparodie der 1970er Jahre verpflichtet und will doch nicht Alltag abbilden, sondern entpuppt sich im Vorspann als mediale Endlosschleife. Im Spiegel 42/1994 ist zu lesen: „Der *Aufstand der Tiere* ist ein kämpferischer Abgesang auf die Märchen von gestern, ein Film im Film“ (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13683806.html>). Auf die Endzeitstimmung in diesem Bilderbuch reagiert die Bilderbuchkritik aufgebracht: „Was einmal geatmet, gelebt hat, ist zum Kaufsignal verkommen. In tristen Straßenschluchten zwischen gigantischen Hochhäusern laufen Passanten wie Zombies herum. [...] Das Szenario dieser Flucht ist die verpestete emotionslose Welt 2000 mit dem Glamour nächtlicher Großstädte.“ (Blaich in: *Die Zeit* 32/1989, 40)

In seinen Überlegungen zur Erreichbarkeit des (Anti-)Utopischen gibt Dominik Orth zu bedenken, „dass es oftmals eine Frage des Standpunktes ist, ob ein Werk eine Utopie oder eine Anti-Utopie ist.“ (Orth 2008, 6) Diese These lässt sich sehr gut am Beispiel eines jüngeren Titels von Jörg Müller stützen. 2005 illustrierte er *Die Weihnachtsshow* nach einem Text von Brigitte Schär. Diesmal dient nicht ein Märchen, sondern die mythenbeladene Weihnacht als Folie der Erzählung. Das christliche Fest gerät zu einem jährlich wiederkehrenden Fernsehspektakel, in dessen Mittelpunkt im Jahr der Erzählung überraschenderweise der Osterhase steht. Die profane Inszenierung von Weihnachten als buntes Fernsehspektakel mit globalem Sendebereich ist allerdings keineswegs als „Bewußtseinsbombe“ (Müller über *Alle Jahre wieder* in: *Der Spiegel* 42/1994) gedacht, die eine medienkritische Diskussion anstoßen möchte, wie sie 1989 *Der Aufstand der Tiere* auslöste.

Zwar betont Müller in *Die Weihnachtsshow* die mediale Inszenierung wie schon in der Märchenparodie 1989, indem etwa Kameras und Bühnentechnik zu sehen sind, doch die mediale Präsenz scheint ihren Schrecken verloren zu haben. Nach eigenen Aussagen geht es vielmehr um „die Faszination dieses Mediums, weil es eigentlich die ganze Welt erreicht, weil man damit unheimlich viel machen könnte. Ich find's ein bisschen traurig, dass man so wenig damit macht.“ (<http://www.radiobremen.de/magazin/kultur/luchs/luchs226.html>, 2007)

Es gibt im Bilderbuch keine lange Tradition der Großstadterzählung, wie sie etwa Durian oder Kästner in den 1930er Jahren für das Kinderbuch begründet haben. Wenn Bilderbü-

cher von Großstädten erzählen, dann werden sie, wie etwa bei Peter Sís, meist als ein von Vitalität und Pluralität geprägter Handlungsort inszeniert. Um sich dem Phänomen der Stadt als anti-utopisches Szenario zu nähern, hilft eine Orientierung an Aleida Assmann (2009). Städte versteht sie als Geschichtsspeicher, in den sich Geschichte einschreibt und ihn immer wieder verändert. Raum und Ort unterscheiden sich nach Assmann vor allem in ihrem Umgang mit Zeit. Während Orte vergangenheitsorientiert sind, weil sie von Spuren gezeichnet sind, an denen sich Geschichte, auch Geschichten ablesen lassen, werden Räume zukunftsorientiert konstruiert. Sie sind eher abstrakter Gegenstand von Instrumenten, Zwecken und Zielen. Architekten, Stadtplaner, Politiker, auch Kriegsherren nehmen sich des Raums mit zukunftsgerichteter Planung an (vgl. Assmann 2009).

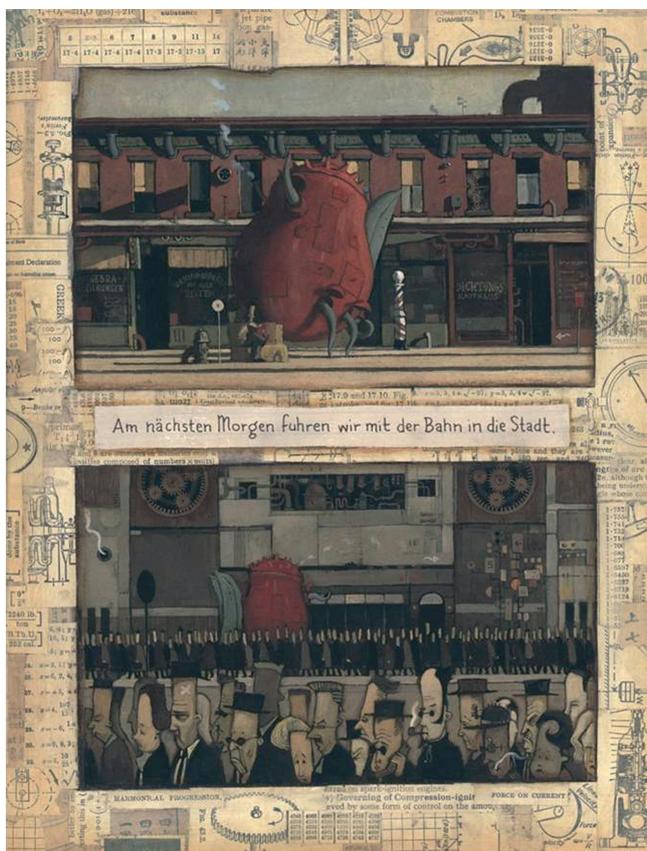


Abb. 60: Tan: Die Fundsache (2009)

sache leben kann, begleiten wir den Erzähler durch die Stadt. Die Leere der Straße und das Verlorensein seiner Figuren betont Tan durch ein Zitat Edward Hoppers: *Early Sunday Morning* (1930). Oder er lässt das ungleiche Gespann gegen den Strom durch eine müde und merkwürdig homogene Menschenmasse auf dem Heimweg nach der Arbeit laufen. Hier lehnt sich Shaun Tan an John Brack: *Collins Street 5pm* (1955) an.

Ganz sicher ist die graue Stadt in Shaun Tans *Die Fundsache* (dt. 2009) ein Raum der Planung und Verwaltung und kein Ort von Geschichte im Sinne Assmanns. In dieser Darstellung eines komplett erfassten Raums wird es konsequenterweise darum gehen, für etwas Fremdes, das weder einzuordnen noch zu kategorisieren ist, den richtigen Platz zu finden. Dafür muss eine Nische in diesem klaustrophobisch wirkenden System gefunden werden. Wie auch Jörg Müller versucht Shaun Tan, realistische und phantastische Welten in einer Erzählung zusammenzufügen. Ihn interessieren die Brüche, die Geschichten hinter der profanen Fassade des Alltags und trotz detailliert ausgearbeiteter Darstellung nicht dessen Abbildung.

Auf der Suche nach einem Ort in dem Stadtraum, an dem die Fund-

Die Kunstzitate der bekannten Großstadtszenaristen nutzt er gezielt, um seine Aussagen zu stützen: „Ich bin mir bewusst, dass ich mich in Traditionen bewege“, meint Shaun Tan dazu. „Du kannst keine Stadt malen, ohne mit all den Künstlern in Verbindung zu treten, die schon mal eine Stadt gemalt haben. Edward Hopper z. B.“ (<http://www.shauntan.net/>) Als der Nicht-Ort, das Utopia in der Stadt gefunden ist, malt Tan eine Hommage an das Fantastische mit Anleihen an Hieronymus Bosch und auch de Chirico.

Können die Orte und Bilder mehrfach konnotiert sein, so sind es natürlich auch die Worte und Texte. Der zwanghafte Versuch in *Die Fundsache*, die Dinge eindeutig zu definieren und zu kategorisieren, kann deshalb nur ins Groteske übersteigert werden. Das Groteske trägt immer die Spannung der Verzerrung des Bekannten ins Komische und zugleich ins Monströse, Unheimliche, Dunkle in sich. Zur Erzeugung dieser Verbindung des Gegensätzlichen schöpft Shaun Tan in diesem Bilderbuch konsequent die erzählerischen Spielräume aus, die sich durch die Bimedialität von Bild und Text ergeben. Die dunklen und grotesken Elemente werden allein im Bild gestaltet, während der Text lakonisch und reduziert erzählt. Die Spannung, die sich aus der Bimedialität ergibt, führt Tan weiter. Die sprachliche Ungenauigkeit ist ein zentrales Thema in seinem Werk: „Meine narrativen Bilder“, sagt Shaun Tan, „beschäftigen sich weit mehr mit der Unsicherheit von Sprache, spielen mit ihren ambivalenten Bezügen, nutzen Vieldeutigkeit und räumen zuweilen auch ihre Unzulänglichkeit ein“ (<http://www.shauntan.net/>). Dieser Umgang mit Bild- und Sprachtext und der an sie gekoppelte Einsatz dystopischer Elemente lässt sich auch in Tans *Geschichten aus der Vorstadt des Universums* (EA 1995, dt. 2008) finden.



Abb. 61: Hopper: Early Sunday Morning (1930)

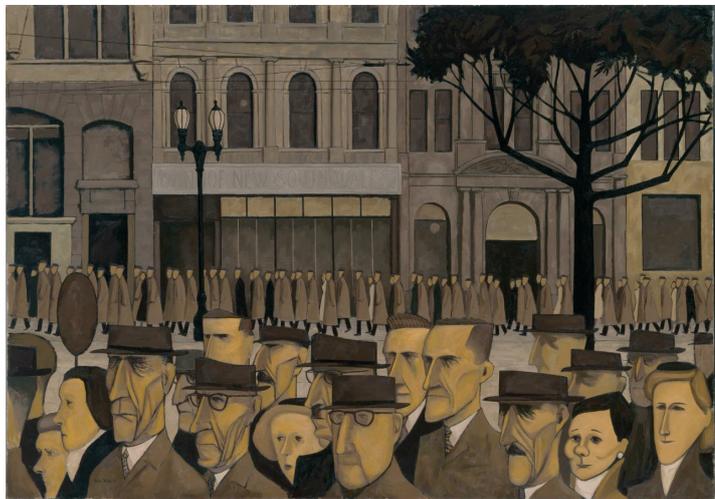


Abb. 62: Brack: Collins Street 5 pm (1955)

Obwohl das Utopia für das Ding schlussendlich gefunden wird, endet das Buch mit anti-utopischen Bildern. Der künstlerische Blick des Erzählers für das Außergewöhnliche, das Nicht-Passende, das Besondere geht ihm zunehmend verloren und er scheint unwiederbringlich von der Struktur und dem Rhythmus der Stadt verschluckt zu werden.

Krieg als dystopische Erzählung

Politische und technische Entwicklungen zeugen im 20. Jahrhundert von den erschreckenden Möglichkeiten menschlichen Tuns. Sie haben dazu geführt, „dass man wirklich Gründe für die Dystopie hat. [...] Auschwitz hat keine Dystopie je übertroffen“ (Spahr 2010, 12). Auch in die Bilderbuchwelt finden Kriege und auch die atomaren SuperGAUs in einer erstaunlichen Breite Eingang, wenn man die Erweiterung des angestammten Adressatenkreises seit gut zwei Jahrzehnten (vgl. Oetken 2008) und auch die Bild- und Textkonzepte von Comics berücksichtigt, die unter dem Label *Graphic Novel* sehr erfolgreich ihren Platz auch in den Domänen der Kinder- und Jugendliteratur erobern.

In besonderem Maß verbindet Gudrun Pausewangs Roman *Die Wolke* (1987) das Motiv einer nuklearen Katastrophe mit ihren eigenen Erfahrungen von Flucht und Vertreibung nach dem Zweiten Weltkrieg. Inzwischen hat der Stoff seinen Klassikerstatus mit einer Verfilmung (Regie: Schnitzler 2006) und einer Comicadaption (Anike Hage 2008) bestätigen können. Eine erschütternde Aktualisierung des Themas erfolgte durch das Reaktorunglück in Fukushima 2010. Die Verfilmung setzt auf Emotionalität und kombiniert die dramatischen Massenfluchtsszenen effektiv mit einer Liebesgeschichte. Trotz der durch seine streng dialogische Struktur betonten filmischen Erzählweise verzichtet der Comic von Anike Hage auf die Liebesgeschichte aus dem Film, verkürzt die Beschreibung der Flucht auf Schlitz und arbeitet dafür die politischen Aussagen anschaulich heraus. Anike Hage lehnt sich vage an Manga-Ästhetik an, indem sie die Hintergründe detaillierter, häufig mit Hilfe von Rasterfolie ausarbeitet, die Mimik durch die typischen großen Augen und zahlreiche Zooms betont und die Dynamik der Handlung durch eine variantenreiche Panelgestaltung stützt. Der Politiker Sigmar Gabriel spricht in seinem Vorwort zum Comic ausdrücklich Kinder und Jugendliche an. Man hoffe, mit dem Medium Comic und der bekannten jungen Zeichnerin den Adressatenkreis des Romans trotz der anti-utopischen Form der Erzählung vor allem um jüngere Leser und Leserinnen erweitern zu können.

The Rabbits (Marsden/Tan 1998) erzählt von der Ankunft kriegerischer Kaninchen, die das Land mit großer Macht und Gewalt kolonialisieren. Auch hier fallen Bild- und Textebene auseinander. Der Text von John Marsden erzählt allegorisch, während die Bilder Shaun Tans ausdrücklich die Landung James Cooks und die Kolonialisierung Australiens erzählen. In der Disparität von Abstraktion und Zitat liegt die Möglichkeit, diese Erzählung als

dystopisch zu lesen. Nachdem der Kampf der Ureinwohner gegen die Kaninchen verloren ist, verdunkeln sich Bild und Text in einer hoffnungslosen Endzeitstimmung, die auch am Ende – und das ist im Bilderbuch bemerkenswert und doch kennzeichnend für die Anti-Utopie – nicht aufgelöst wird:

„The land is bare and brown and the wind blows empty across the plains. Where is the rich, dark earth, brown and moist? Where is the smell of rain dripping from the gum trees? Where are the great Billabongs alive with long-legged birds? Who will save us from the rabbits?“ (Marsden/Tan 2009)

Mit *Aufzeichnungen für eine Kriegsgeschichte* hat der italienische Zeichner und Autor Gipi 2006 einen Comic vorgelegt, der drei Jungen eher zufällig in einen fiktiven Krieg in Italien stolpern lässt, der dem Phänomen ähnelt, das Münkler als Neuen Krieg bezeichnet. Diesem Krieg liegt kein erkennbarer zwischenstaatlicher Konflikt zu Grunde, stattdessen kämpft Felix, ein lokaler Warlord, in einem begrenzten Gebiet Italiens um die Sicherung seiner Macht, um Geld und Einfluss. Die Freunde Giuliano, Christian und Kleinkaliber geraten in den Sog von Felix und werden Söldner. Die Rahmenhandlung, in der Giuliano für eine Fernsehdokumentation interviewt wird, markiert die Geschichte als Rückblick. Hier stellt er reflektierend die zentralen Fragen: Wo endet das Spiel, wo beginnt der Krieg? Wie nahe müssen die Bomben kommen, bevor ein Krieg zu Deinem Krieg wird? Als ihm die Trennung der Wirklichkeitsebenen gelingt, desertiert er. Gipi gestaltet seine ruhigen Panels in Schwarz-Weiß, betont aber nicht die Kontraste. Die Aquarelltusche und Federzeichnungen ermöglichen viele Zwischentöne, die Gestaltung ganz unterschiedlicher Stimmungen und eine überzeugende Überlagerung von Wirklichkeitsebenen wie Traum und erzählte Wirklichkeit, Rückblick und Gegenwart der Erzählung. Ein zentrales Motiv Gipis ist die Gesichtslosigkeit, die die Anti-Utopie markiert.

Mehrheitlich sind Bilderbücher nach wie vor dem Prinzip der befriedigenden, harmonischen Auflösung verpflichtet. „Ist das nicht die Rolle von Kinderbüchern, [...] einen kleinen Hoffnungsfaden zu geben?“ fragt beispielsweise Jutta Bauer (Schnettler 2001). Doch mit einer offeneren Adressierung hat sich eine Pluralität von Themen und Formen entwickelt, die auch dem Nicht-Möglichen, dem Anti-Utopischen Raum gibt. Unmögliches ist auch im Bilderbuch möglich.

Es war finster

ÜBER DAS DUNKLE IM BILDERBUCH

Es gibt Stimmen, die behaupten, ohne Sonnenbrille sei die schrille Buntheit von Bilderbüchern schlicht nicht zu ertragen (Hein 2007). Entgegen ihrem Ruf als heiter, bunt und eingängig ist die poetische Bilderbuchillustration (im Gegensatz zu Fibeln und Fabeln) jedoch bereits in ihrem Anfang, der ganz wesentlich von den Märchen der Brüder Grimm bestimmt war, vom Dunklen, Geheimnisvollen und Unheimlichen der Märchen okkupiert worden. In den 50 Märchen der *Kleinen Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (1825) tummeln sich nicht weniger als 30 Hexen, von etlichen anderen finsternen Gestalten einmal abgesehen (Rölleke 1985, 227).

Das Dunkle im Märchen

Die erste Auflage von 1812 lag mit ihrem umfänglichen wissenschaftlichen Anmerkungsapparat noch wie Blei in den Regalen, und erst die illustrierte sogenannte Kleine Ausgabe von 1825 legte den Grundstein für den Siegeszug der *Kinder- und Hausmärchen* und musste noch zu Lebzeiten von Wilhelm und Jacob Grimm (bis 1857) insgesamt zehnmal nachgedruckt werden. Es war der große Erfolg der englischen Übersetzung von 1823 mit Illustrationen von George Cruikshank, der Jacob und Wilhelm Grimm bewog, eine Auswahl von 50 Märchen ohne Anmerkungsapparat zu konzipieren und den jüngeren Bruder Ludwig Emil um sieben Kupferstiche zu bitten. Die Illustrationen zeigen meist zentrale Handlungsmomente des Märchens, oft der Einbruch des Unglücks, der Verzweiflung oder des Unheimlichen. Mit diesen Illustrationen hat Ludwig Grimm Motivgeschichte geschrieben, auch wenn sie keine künstlerischen Maßstäbe setzen konnten und selbst von der zeitgenössischen Kritik als „Liebe Kleinkunst“ (Barth 1985, 206) tituliert wurden. Seitdem ist der Erfolg der Märchen eng an ihre Illustration geknüpft, die allgemein mit der rasanten Entwicklung der drucktechnischen Verfahren (Lithographie, Stahlstich) seit dem 19. Jahrhundert einen Boom illustrierter Ausgaben, großformatiger Märchenblätter und Bilderbögen ausgelöst hat (Daniel 2011, 10).

Ihren strikten naturpoetischen Anspruch auf nicht geglättete, unzensierte und unbearbeitete Wiedergabe der Niederschrift ihrer Märchenerzähler und -erzählerinnen, mit dem Jacob und Wilhelm Grimm im Gegensatz etwa zu Achim von Arnim oder Clemens Brentano die Sammlung von Volksliteratur betrieben, konnten die Brüder nicht lange aufrechterhalten (Ewers 1990, 121). Bereits in der Vorrede zur zweiten Auflage 1819 korrigieren sie ihren ‚Märchenton‘ und den Umgang mit Handlung und Motiven auf vielfache Kritik hin. Für den für die Kleine Ausgabe erbetenen Kupferstich zu Hänsel und Gretel macht Ludwig Grimm einen unverfänglichen Vorschlag bei Tageslicht (Abb. 63), in dem die Hexe in einem Türrahmen etwas distanziert steht (und von Ludwig Richter u. a. später ähnlich gestaltet wurde). Wilhelm Grimm schlägt seinem jüngeren Bruder eine deutlich dunklere, bedrohlichere Bildszene vor, in der alles „viel phantastischer und märchenhafter seyn“ (Barth 1985, 201) soll. Nach Wilhelms Vorgaben teilt Ludwig Grimm das Bild in eine hellere Hälfte (vgl. Dielmann 1962, 294), in die er Figuren und Zeichen des Guten setzt (die weiße Taube, Gretel, der helle Mond), und eine dunklere, die von der bösen Hexe, der schwarzen Katze und den Schatten der Nacht beherrscht wird.



Abb. 63: Grimm: Entwurf: Hänsel und Gretel



Abb. 64: Grimm: Hänsel und Gretel

Die Größe der existentiellen Konflikte und die dichte Symbolkraft der Märchen haben trotz der vielen Fortschriften bis heute nichts von ihrer Faszination verloren und bieten Illustatoren einzigartigen gestalterischen Spielraum gerade für das Dunkle und Abgründige. So



Abb. 65: Grimm/Mattotti: Hänsel und Gretel (2011)



Abb. 66: Grimm/Janssen: Hänsel und Gretel (2007)

haben etwa Nikolaus Heidelbach, Yvan Pommaux oder auch Susanne Janssen in Interviews mehrfach beschrieben, welche Herausforderung, aber auch welcher Reiz von der Aufgabe ausgeht, der langen Bildtradition der Märchen neue künstlerische Deutungen hinzuzufügen.

Lorenzo Mattotti markiert seinen Märchenwald mit expressivem, breitem und dynamischem schwarzen Pinselduktus. Auch seine Komposition teilt sich in eine dunklere und eine hellere Hälfte. In die linke obere Bildseite platziert er Hänsel und Gretel auf einer Lichtung, die offensichtlich von einem Feuer erhellt wird und den Rest des Waldes (und des Bildes) in ein flirrendes Dunkel taucht (Abb. 65). Im rechten unteren Bildausschnitt zeichnen sich bei genauerem Hinsehen eine Axt und ein Auge aus dem Liniengeflecht ab. Ähnlich der weißen Taube, die durch die sprungbereite schwarze Katze bei Ludwig Grimm unmittelbar bedroht wird, arbeitet Mattotti mit dem symbolischen Kontrast von Hell und Dunkel, um die Todesbedrohung des Guten durch das Böse zu versinnbildlichen. Das wache Auge nimmt das Geschwisterpaar auf der rechten unteren Bildhälfte direkt in den Blick, doch die Kinder ahnen nichts, denn sie haben dem dunklen Wald den Rücken zugewandt.

Mit der Bedeutung des Sehens und des Zu-Sehen-Gebens als symbolisches Material arbeitet schon Ludwig Grimm. In seiner Illustration sieht die weiße Taube die schwarze Katze auf dem benachbarten Dach und damit die drohende Gefahr nicht. Aber auch die Hexe kann Hänsel wegen ihrer schlechten Augen nicht sehen, deshalb gelingt der Betrug für einige Zeit. Mattotti zeigt die beiden Kinder in Rückenansicht. Sie sehen nicht, was wir als BetrachterIn sehen: das Böse, das bedrohlich im Dunkel des Waldes lauert. Susanne Janssens Hexe hat die geschminkten Augen weit aufgerissen, doch Hänsel/Gretels Augen sind geschlossen, fast wie im Traum. Anders als bei Mattotti geht aber von dem Nicht-Sehen-Können nicht die Gefahr aus. Hänsel/Gretel scheint vielmehr ganz bei sich zu sein und kann gerade daraus Kräfte zu schöpfen, um das Böse endgültig verdammen zu können (Abb. 66) Susanne Janssen unterstützt mit starken Schwarz-Weißkontrasten, ergänzt durch leuchtende Rottöne und extreme Perspektivverschiebungen die Dramatik der Szene. Hänsel und Gretel sind sich in Janssens Interpretation des Märchens so ähnlich, dass das Paar auch als eine Person mit unterschiedlichen Facetten, als Hänsel/Gretel, wie es das Cover in Anlehnung an Spielkarten beschreibt, gedeutet werden kann.

Die Ästhetik von Schwarz

Nicht immer steht die Farbe Schwarz in Bilderbüchern allerdings für das Düstere. *Das schwarze Buch der Farben* (Cottin/Faria 2008) versucht konzeptionell, die Farben über andere Sinne als das Sehen erfahrbar zu machen. Auf schwarzem Papier wird in silbergrauem Schrifttext und erhabener Braille-Schrift von der Farbwahrnehmung der fiktiven blinden Figur Thomas erzählt: „Schwarz ist die Königin der Farben. Sie ist so weich wie Seide, wenn

seine Mama ihn umarmt und mit ihren Haaren umhüllt.“ Die beschriebenen weich fließenden Haare werden auf der gegenüberliegenden Seite als glänzende, erhabene Welle dargestellt, die sich – selbst für sehende BetrachterInnen – kaum vom schwarzen Untergrund abhebt, deren Linien jedoch deutlich zu ertasten sind. Vom Schwarz, das als Nichtfarbe als Folie für die Imagination von Farben fungiert, kombiniert mit zurückhaltender silbergrauer Schrift, geprägter Blindenschrift und glänzendem Relieflack, geht in diesem Bilderbuch vor allem eine große Sinnlichkeit aus.

Einar Turkowski hat für *Es war finster und merkwürdig still* 400 Bleistifte verbraucht, um in unendlich kleinen Schritten Schwarz auf Schwarz zu schichten. Die dichten dunklen Flächen und der Eindruck eines Druckverfahrens – und nicht einer Zeichnung – entstehen durch vielfaches, lockeres Überzeichnen, so dass eine feine Körnung bleibt. Ein spezieller Duplexdruck, ein Zweifarbendruck, bei dem die zweite Farbe zur Erzielung einer größeren Bildtiefe dient, verstärkt die Dichte zusätzlich. Leicht gelbliches, gestrichenes Papier mindert die Härte der Kontraste und korrespondiert mit einer geheimnisvollen, unheilvollen Stille. Der Illustrator sucht für die Geschichte des Wolkenfischers das Unergründliche in einem bewusst unspezifischen Lichteinfall in das Dunkle: „Eigentlich müsste tiefste Nacht sein, und doch ist es hell, ohne dass man versteht, woher das Licht kommt“ (Turkowski 2006).

Auch für seine neueste Erzählung *Der rauhe Berg* (2012) wählt Turkowski erneut ein dunkles, abgelegenes, eigenartiges und einsames Ambiente. Über den rauhen Berg schreibt Turkowski: „Niemand vermochte zu sagen, woher der Name stammte. Viele glaubten, er sei selbst zu dem Berg gekommen und habe sich über ihn gelegt, von der Stunde an, in der sich dieses düstere Gestein aus der Erde erhob. Es hieß, ein Schatten gehe von ihm aus, der sich wie eine einzige Finsternis von seiner Nordseite her über das Land erstreckte, nachtschwarz und unheimlich“ (Turkowski 2012). Die Schwärze, das Unheimliche und die Schatten dienen Turkowski erstaunlicherweise als Kulisse, um ausgerechnet vom Sehen oder vielmehr vom Erkennen zu erzählen. Der Wanderer wird vom Berg mit der Botschaft auf einem Schild empfangen: „Sieh, wenn du kannst.“ Mühsam muss der Mann sich den Weg durchs unwirkliche Dunkel bahnen, doch dann wird sein Blick frei: „Siehst Du?“ Und der lange Weg durch das Dunkel war dann – wenig überraschend – doch vor allem ein Weg zu sich selbst.

Stille, wie sie Turkowskis Bücher beherrscht, ist auch eine Kraft, die für Kitty Crowther von großer Bedeutung und – wegen eigener Höreinschränkung – auch vertraut ist. Ihre Bilderbücher *Der Besuch vom kleinen Tod* (2011) oder *Annie* (2011) sind zwar farbig, doch selbst helle Töne bevorzugt sie in gedeckter Qualität. Den dramatischen Höhepunkt der Geschichte von Annie, die depressiv ist und mit einem großen Stein am Fuß ins Wasser springt, gestaltet sie in einem Gelb mit vielen Grauteilen. Das Sinken hat bei ihr etwas Leichtes, Schwebendes – und richtig wird Annie im See sanft von großen Händen aufgefangen, gerade als sie ohnmächtig wird.

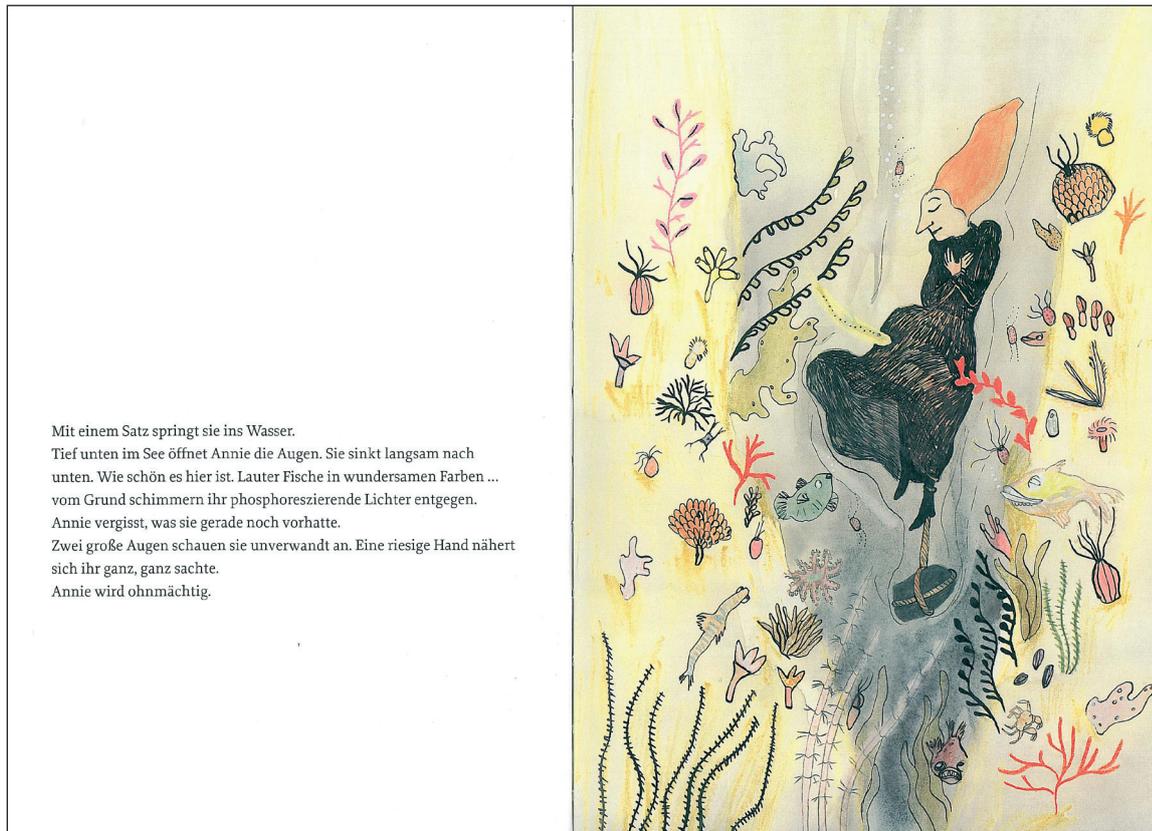


Abb. 67: Crowther: Annie (2011)

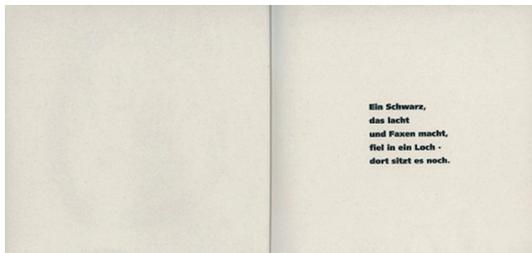
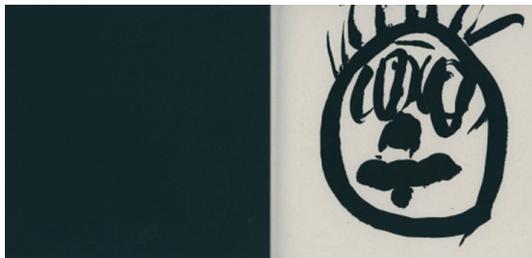


Abb. 68a und 68b: Kinderillustratorenkollektiv: Das Buch des schwarzen Schwarzes (1999)

Am Ende wird der Weg, der den Tod so nahe streift, ins Leben oder vielmehr zur Liebe führen. In einem Interview (Weingarten 2010) betont Crowther, dass ihr künstlerisches Selbstverständnis das Erzählen in seiner ganzen thematischen Bandbreite einschließt, also auch die dunklen Seiten von Verzweiflung, Angst, Schmerz, Krankheit oder Tod thematisieren möchte. Doch sie erzählt sehr poetisch, findet neue Bilder, neue Formulierungen und formuliert gleichzeitig niemals alles aus, deshalb strahlen ihre Bilderbücher eine ganz eigene Schönheit und Offenheit aus, die jedem Leser und jeder Leserin eigene Wege der Rezeption ebnet.

Schwarz und komisch

Es war Heinz Wolgast, der in der Jugendschriften-Warte 1906 die Kriterien kindgemäßer Illustration formulierte. Sein Appell richtete sich gegen ästhetische Verklärung und Überfrachtung, das Kind müsse genau sehen lernen. Möglichst gering nuancierte Farbigkeit ist neben der Klarheit des Umrisses und der Deutlichkeit des Bild-Textverhältnisses für Wolgast ausschlaggebendes Qualitätsmerkmal guter Illustration für Kinder. Seine Forderung zeigt bis heute ausgesprochen nachhaltige Wirkung. Dass jedoch Schwarz für Kinder eine sehr ausdrucksstarke und keineswegs zwingend mit Trauer oder Tragik verknüpfte Farbe sein muss, zeigt eine Produktion von Kindern aus dem Leipziger Atelier Buchkunst (Bleilau-Verlag): *Das Buch des schwarzen Schwarzes* (1999), das mit Abstand dunkelste Buch, das in diesem Beitrag präsentiert werden kann.

Als Gegenbilder des Lichts haftet Schatten literarisch oder filmisch nicht nur Dunkles, sondern gerne Bedrohliches an. Legt sich ein dunkler Schatten über eine Szene, lassen Angst, Kummer oder zumindest Ärger nicht lange auf sich warten. Dass Schatten auch ein vertracktes Eigenleben entwickeln können, ist seit Peter Pan bekannt. Die Schatten, die Artem für die gleichnamige Erzählung von Heinz Janisch (2007) entwirft, entwickeln ebenfalls eine ausgesprochene Eigensinnigkeit, die allerdings für überraschende komische Verwirrung sorgt, vielleicht aber auch erst die Dinge ins rechte Licht rückt.

In Michael Rosens Erzählung von der Trauer um seinen verstorbenen Sohn in *Mein trauriges Buch* (2006) sind Thema und Illustration (Quentin Blake) durch umfassende Dunkel-



Abb. 69: Janisch/Artem: Schatten (2007)



Abb. 70: Rosen/Blake: Mein trauriges Buch (2006)

heit verbunden: „Manchmal ist traurig sehr groß. Es ist überall. Ganz um mich herum.“ Um die gebeugte, isolierte Figur im undefinierten Raum wölkt an dieser Stelle ein schweres Bleigrau, das in anderen Bildern stärker von anderen Farben überlagert wird, um dann wieder machtvoll den Raum zu beherrschen. Das Bild, das jedoch am meisten berührt, steht gleich am Anfang und zeichnet sich durch eine ausgesprochen kontrapunktische Gestaltung aus.

Vor einem hellen, gelben Hintergrund lächelt ein Mann in einem roten Hemd die BetrachterIn direkt an. Erst bei längerem Hinsehen wundert man sich über die Augen, die eine Spur zu weit aufgerissen scheinen, und der Mund verzieht sich beim Lächeln fast bis zu den Ohren. In einem Interview bezeichnete Blake dieses Bild als das Schwierigste, was er je zeichnen musste: „I did it 15 times, but I just couldn't get it right [...] It wasn't so much that he was sad. I could have done that. It was that he was sad, but trying to look happy. I did it once and he looked too cheerful. Another in which he looked too sad. It was a matter of trying to dose the happiness.“ (Jeffries 2007)

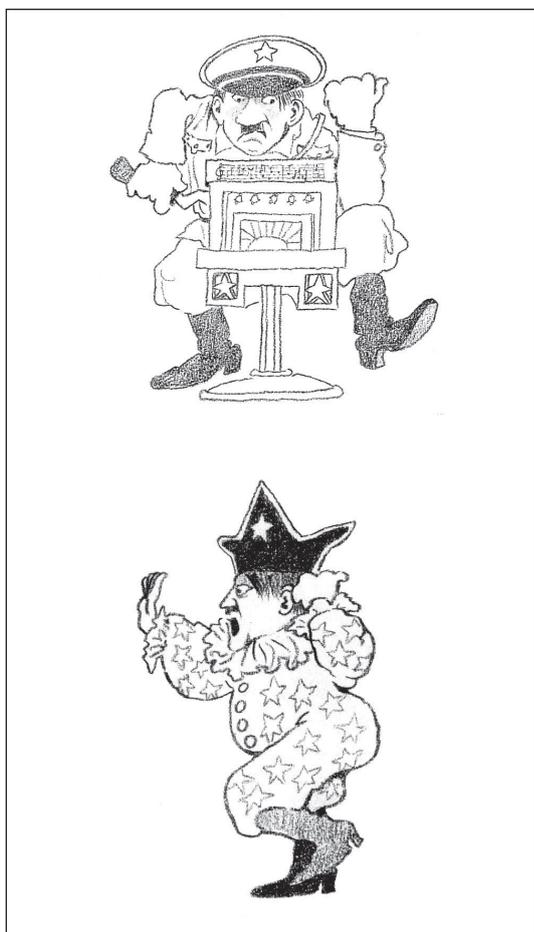


Abb. 71: Sendak: Skizze zu Brundibar (2003)

Zu den bedrückendsten erzählenden Bilderbüchern der Gegenwart zählt sicher *Brundibar* (2004). Die fast vergessene Oper um das Geschwisterpaar Annika und Pepicek, die Hans Krása komponiert und für die Adolf Hoffmeister das Libretto geschrieben hatte, wurde erst 1970 wiederentdeckt. Kurz nach ihrer Uraufführung 1941 wurden Krása, viele Musiker und natürlich auch die mitspielenden Kinder aus dem jüdischen Kinderheim in das KZ Theresienstadt verschleppt. Es kam dort 1943 bis 1944 zu 55 Aufführungen, bevor Krása, die Musiker und die jungen Sänger und Sängerinnen in Auschwitz ermordet wurden. Als Maurice Sendak 2004 den Text von Tony Kushner zur Oper *Brundibar* in leuchtend bunten, folkloristisch anmutenden Bildern illustrierte, irritierte er durchaus: „Überrascht wird man von Sendaks ‚neuen‘ Bildern aus bewegten, bunt farbigen Szenen, mit lockerem Buntstift und Aquarellfarbe auf weißen Grund gezeichnet und gemalt.“ (Thiele 2004) Doch im bunten Treiben um die Kinder, die singen, um Milch für die kranke Mutter kaufen zu können, jedoch vom bunten *Brundibar*

vertrieben werden, streut Sendak unterschiedliche Zeichen des Holocaust ein. Der gelbe Judenstern, Hinweise auf das KZ (die Brücke und das Spruchband: Arbeit macht frei) sind schwer zu übersehen. Mit der Figur des Brundibar hat auch Sendak, ähnlich wie Blake, lange gerungen. Zunächst trug sie sehr eindeutige Züge von Adolf Hitler (Abb. 71), doch er entschied sich schließlich für einen höheren Abstraktionsgrad, um mehr Offenheit in die Deutung der Erzählung zu legen.

Dazu schreibt Tony Kushner: „How much can they handle, and at what point does truth, when it is terrible, faith-destroying, unassimilable truth, become unsuitable for children with their still undeveloped capacities to sustain its reception?“ (Kushner 2003, 210)

Das Dunkle ist im Bilderbuch in vielfacher Weise präsent, doch verknüpft es sich keineswegs immer mit Dramatik, Tragik und Konflikt. Schwarz kann kraftvoll und auch komisch sein. Hinter der Fassade des Bunten kann sich auch im Bilderbuch bittere Finsternis verbergen. Künstler wie Sendak erlauben durch das Erzählen auf mehreren Ebenen und durch starke Symbolisierungen unterschiedliche Leseweisen und Adressierungen, die je nach Kenntnis- und Entwicklungsstand gewählt werden können.

Wo geht's lang?

ERZÄHLUNGEN, BILDER UND BERICHTE VOM FREMDEN IM BILDERSACHBUCH

Der PISA-Schock hat dem Sachbuch Ende der 1990er Jahre zu einem atemberaubenden und lange anhaltenden Boom verholfen. Der Bedarf an Bildungsgütern (der ‚Nachmittagsmarkt‘) hat die Zahl der jährlichen Neuerscheinungen allein zwischen 2000 und 2007 (Grubert 2009, 3) um fast das Doppelte in die Höhe schnellen lassen. Doch der Höhenflug scheint inzwischen gebremst. 2012 verzeichnet der Buchmarkt im Segment Sachbuch mit minus 6,2 % den höchsten Umsatzrückgang aller Warengruppen (vgl. Börsenblatt-Plakat 2012). Das verwundert nur bedingt, denn das Internet – dieses unerschöpfliche, unschlagbar aktuelle und jederzeit zugängliche Rechercheinstrument für die Wissensbeschaffung – hat sich inzwischen als ernst zu nehmende Konkurrenz erwiesen, das gilt auch für Kinder und Jugendliche.¹ Der Arena-Verleger Albrecht Oldenbourg sieht den Sachbuchmarkt für Kinder und Jugendliche trotzdem nicht ernsthaft bedrängt. Das Sachbuch biete gegenüber dem digitalen Surfen entscheidende Vorteile, vor allem durch seine altersgerechte Aufarbeitung der Informationen. Nicht umsonst gebe es Sachbuchreihen für Leser vom Kindergartenalter bis hin zum Erwachsenenalter. „Diesen Filter gibt es bei den Suchmaschinen im Netz noch nicht“ (Oldenbourg 2013).

Umbrüche im Sachbuch

Der Verleger nimmt jedoch auch die deutlichen Umbrüche im Sachbuchmarkt wahr. Das klassische Sachbuch, so Oldenbourg, gehört inzwischen der Vergangenheit an. Um aktuelle

¹ Vgl. die Internet-Nutzungsdaten von Kindern und Jugendlichen in der aktuellen KIM- und miniKIM-Studie 2012: <http://www.mpfs.de/553.html> (letzter Zugriff 05.08.2013). Danach verfügen bereits 16 % der zwei- bis fünfjährigen Kinder über Erfahrungen im Internet. Die auffälligen Einbrüche verzeichnet der Sachbuchmarkt allerdings hauptsächlich für die Zielgruppe ab 11 Jahren, deren Internetnutzung signifikant höher liegt (Grubert 2011, 19).

Sehgewohnheiten und Strategien des Wissenserwerbs im Print-Format heute befriedigen zu können, sind Neuerungen gerade an dieser Schnittstelle unabdingbar geworden: „Eine der Stärken des Sachbuches ist es, dass es den Kindern und Jugendlichen einen ‚Rahmen‘ gibt“ (Oldenbourg 2013). Für diesen Rahmen reicht eine lediglich altersspezifische Konzeption heute tatsächlich nicht mehr aus. Als erfolgreich hat sich nach Oldenbourg die Vermittlung der Daten und Fakten durch Einbettung in eine spannende und unterhaltende Erzählung, etwa mit fiktiven Interviews oder Zeitreisen, erwiesen. Und dieser neue fiktionale Rahmen weist deutlich über die für das Sachbuch charakteristische Dualität des gleichzeitigen Belehrens und Unterhaltens hinaus (Weber 2004, 75; vgl. auch Steitz-Kallenbach 2006).² Nicht zufällig sind immer wieder Überschneidungen der Sparte Sachbuch mit dem Bilderbuch in den letzten Jahren augenfällig geworden, wie sie etwa in den Nominierungslisten zum Deutschen Jugendliteraturpreis seit 2010 deutlich werden.³ Mit dem Medium Bilderbuch, das selbst dynamischen thematischen und formalästhetischen Öffnungen unterliegt (Oetken 2008; Thiele 2012), verbindet das Sachbuch – über den erwähnten neuen narrativ-fiktionalen Rahmen hinaus – die Erweiterung seiner bildkünstlerischen Mittel, die über tradierte dokumentarische Fotografie oder detaillierte Gegenstandszeichnungen hinausgehen:

„Gerade für das Sachbuch, speziell für das Kinder- und Jugendsachbuch, spielt die Illustration eine ganz entscheidende Rolle. Ähnlich wie das Bilderbuch hat das Sachbuch alle möglichen Techniken und Formen von einfachen Skizzen und Zeichnungen über sämtliche Maltechniken und Drucktechniken bis zur Fotografie, Montage, Collage usw. adaptiert“ (Franz 2011, 10).

In Zeiten digitaler Bildbearbeitungsmöglichkeiten kann allerdings nicht länger der Authentizität von Bildern vertraut werden – mit Folgen für das Sachbuch. Jens Thiele sieht auch deshalb die Grenzen zwischen Bilderbuch- und Sachbuchillustration zunehmend ‚bröckeln‘. Wenn, so Thiele, Bilder, gleichgültig ob Zeichnung, Fotografie oder Film, immer Konstruktion von Wirklichkeit sind⁴ und diese Wirklichkeiten folgerichtig auf subjektiven Perspektiven basieren (Thiele 2004), muss der Begriff der Sachillustration an sich hinterfragt werden. „Gibt es noch verbindliche Regeln, um eine Sache im Sachbuch der Kinder- und Jugendliteratur angemessen darzustellen?“ (Thiele 2004, 5)

2 Diese Entwicklungen führen nicht zuletzt auch zu einer breiten Begriffsdiskussion (vgl. Oldenburg 2014).

3 http://www.djlp.jugendliteratur.org/nominierungen_sachbuch-12.html (letzter Zugriff 05.08.2013).

4 Gerade der vermeintlich dokumentarischen Funktion der Fotografie (und auch des Films) hält Thiele angesichts der beliebigen Möglichkeiten digitaler Bearbeitung die Forderung nach Erkennbarkeit der Konstruktion von Wirklichkeit entgegen: „Die klassischen Dokumentationsmedien Fotografie und Film führen uns seit längerem vor Augen, dass das vermeintlich Authentische zu einer Fiktion geworden ist, obwohl beide Medien doch zur Zeit ihrer Erfindung mit dem Anspruch auftraten, die Welt so einzufangen, wie sie ist“ (Thiele 2004, 44).

Erzählen, darstellen, berichten

Johann Comenius hat bereits in seinem 1658 erschienenen *Orbis Pictus Sensualis*, dem Bildersachbuch der ersten Stunde (vgl. auch Klinger 2014), das Darstellen auf Bildebene mit dem Berichten und Erzählen verbunden. Der narrative Rahmen ist also keineswegs neu, wenn sich auch die Erwartungen in der Folge deutlich verschoben haben. Comenius' Anspruch, die ganze „sichtbare Welt“, so der deutsche Titel, zur Darstellung zu bringen, mutet aus heutiger Sicht ausgesprochen vollmundig an. Er gerät insbesondere bei den Tafeln zu Themen ins Wanken, bei denen er nur vermuten, aber (noch) nicht beweisen kann. Zu nennen wären hier die überaus interessanten Bilder der Seele als einem innerkörperlichen Alter Ego (*Orbis Pictus*, 88), des damals noch unerforschten Blutkreislaufs (*Orbis Pictus*, 84) oder eine der menschlichen Iris ähnliche Darstellung von Gott (*Orbis Pictus*, 6).

Die vermeintlichen Grenzen der Wissensvermittlung sind heute allerdings nicht nur durch das Voranschreiten wissenschaftlicher Forschung, sondern auch unter dem Einfluss allgemeiner postmoderner Diskurse auffällig in Bewegung geraten (Thiele 2004). Das Vorhaben, die gegenwärtige Welt abzubilden, scheint angesichts des Wissens um ihre Vielfalt und auch der Vielfalt ihrer Darstellungsmöglichkeiten zum Scheitern verurteilt. Aus der Erkenntnis heraus, dass sich Realität eben nicht mehr, wie noch Comenius glaubte, ganzheitlich abbilden lässt, formuliert Thiele für die Illustration die Forderung, „sich ihr anzunähern, in der Vielfalt der Perspektiven“ (Thiele 2004, 50). Genau diesen Weg beschreitet das Illustratoren-Duo Couprie/Louchard in seinem textlosen Bildersachbuch *Die ganze Welt* (2001). Der Unübersichtlichkeit und Komplexität heutiger Wahrnehmung der Welt entsprechen sie, indem sie sich von linearen Erzähl- und Darstellungsverläufen verabschieden und alle nur denkbaren Illustrationstechniken von der Collage bis zum Röntgenbild, von der Zeichnung bis zur Stickerei einsetzen (Oetken 2008). Das einzelne Bild wird zum fragmentarischen Zeichen, das sich überraschend mit anderen Bildern, anderen Zeichen zu kurzen Bildsequenzen neu verknüpft, um gleich wieder gelöst



Abb. 72: Comenius: *Orbis Pictus Sensualis* (1698), 88

und in neue (ästhetische und inhaltliche) Kontexte übergeleitet zu werden. Die eigentliche Erzählung von den Phänomenen der Welt entwickelt sich, je nach narrativer und ästhetischer Kompetenz und Bedürfnis des Rezipierenden, in den unbesetzten Zwischenräumen der als Sequenz zu lesenden Bildfolgen zu einer unter Umständen auch narrativen, aber in jedem Fall sehr individuellen Assoziationskette. Das entspricht exakt den aktuellen Bedingungen von Sachillustration, die nicht länger Allgemeingültigkeit behauptet. Stattdessen wird ein „höchst komplexe[r], subjektive[r] Findungsprozess zwischen Authentizitätsanspruch und Fiktionalisierung“ (Thiele 2004, 46) für die Abbildungen von Welt initiiert, in dem nicht nur die subjektive künstlerische Position, sondern auch die individuelle Perspektive der Betrachtung wirksam wird.

Wenn man die aktuelle Sachillustration an dieser Schnittstelle von Authentizität und Fiktionalität betrachtet und das (Be-)Schreiben und Illustrieren als subjektiven Findungsprozess versteht, erscheint der Fokus auf die Darstellung des Fremden – eines der jüngeren Themen im Sachbuch – besonders interessant. Die Thematisierung des Fremden im Sachbuch als ein Spezialthema wäre allerdings nach Waldenfels, im Gegensatz zu naturwissenschaftlichen oder technischen Themen, von vornherein verfehlt (Waldenfels 2006, 7). Waldenfels' Forderung, in der Darstellung des Fremden in all seinen Facetten seine Wirkung und die mit ihm verbundenen Erfahrungen einer bloßen Thematisierung voran zu stellen, verlangt in besonderem Maß die Darstellung der Vielfalt und die Markierung des subjektiven Zugangs (vgl. Thiele) sowie jene narrative ‚Rahmung‘, wie sie Oldenbourg für neue Konzepte des Sachbuchs fordert.

Das Fremde als Phänomen

Die Fremde, das Fremde, der Fremde, fremd sein, fremd werden, Fremdbezug, befremden, verfremden, fremdeln: Die Sprache gibt den Phänomenen um das Fremde vielfältigen Ausdruck. Dabei wird das, was als Eigenes, und das, was als Fremdes wahrgenommen wird, je nach Standort, Perspektive und Verständnis immer wieder neu ausgelotet – und doch stehen beide in einer Wechselwirkung zueinander. Welche Erfahrungen mit unterschiedlichen Repräsentationen des Fremden gemacht werden, ist deshalb ganz wesentlich von der Nähe oder Distanz zum Eigenen bestimmt. „Fremd ist genau das, was sich nicht einbeziehen lässt“ (Waldenfels 2006, 128). In seiner Phänomenologie des Fremden betont Waldenfels (2006), dass Eigenes und Fremdes zwei Seiten derselben Medaille sind und (wenn auch nicht immer harmonisierende) untrennbare Teile einer Gesamtordnung darstellen.

Wenn das Eigene als ein subjektives Ordnungssystem begriffen wird, kann die Begegnung mit dem Fremden sowohl außerhalb dieses Systems, zum Beispiel in der Begegnung mit anderen Kulturkreisen (etwa auf Reisen), stattfinden oder sich auch innerhalb des eigenen

Umfelds vollziehen, etwa als Begegnung mit Menschen anderer sozialer, kultureller, ethnischer oder religiöser Zugehörigkeit. Auch die Wahrnehmung von Dingen kann ungewohnt sein und Fremdheitsgefühle auslösen. So kann der Blick auf Vertrautes etwa durch Verfremdungen plötzlich neu sein und die vertrauten Dinge fremd erscheinen lassen. Als universelles Phänomen kann das Fremde auch jenseits aller Ordnungssysteme angesiedelt sein, denn die Erfahrungen mit Geburt, Tod und Traum sind im Unbewussten angesiedelt und bleiben dort als unzugänglicher Teil der eigenen Persönlichkeit fremd.

Exkurs in die fiktionale Kinder- und Jugendliteratur

Zur Veranschaulichung für die untrennbare Verflechtung des Eigenen mit dem Fremden lohnt ein kurzer Blick abseits des Sachbuchs in die fiktionale Kinder- und Jugendliteratur. Hier wird das Fremde als subjektive Erfahrung vor allem in der fantastischen Literatur als Grenzgänger oder als Fantasiefigur besonders klar markiert. Typischerweise erfüllen diese meist selbstbewussten und gerne anarchischen Figuren als Alter Ego emanzipatorische Funktionen für (oft gehemmte) Figuren der real-alltäglichen Erzähwelt. So bricht etwa Lindgrens Karlsson vom Dach völlig überraschend ins Zentrum der eigenen, vertrauten Ordnung von Lillebror (schwedisch für: kleiner Bruder) ein und löst dort erhebliche Irritationen aus, bis Lillebror in der Lage ist, auch diese noch eher unkontrollierten Anteile seiner Persönlichkeit zu integrieren. Petra Bükler und Clemens Kammler bezeichnen (mit Verweis auf Kristeva, im Anschluss an Freud) das Phänomen des Fremden als „das uns selbst unbewusste, verdrängt und auf den Fremden projizierte Eigene“ (Bükler/Kammler 2003, 10). Das hat ein durchaus divergierendes Wirkungsspektrum zur Folge:

„Nehmen wir das Fremde [...] als etwas, das uns heimsucht, indem es uns beunruhigt, verlockt, erschreckt, indem es unsere Erfahrungen übersteigt und sich unserem Zugriff entzieht, so bedeutet dies, daß die Erfahrung *des Fremden* immer wieder auf unsere Erfahrung zurückschlägt und in ein *Fremdwerden der Erfahrung* übergeht. Fremdheit ist selbstbezüglich und sie ist ansteckend. Ihre Wirkung geht jeder Thematisierung voraus“ (Waldenfels 2006, 8; Herv. i. Orig.).

Fremdheitsdarstellungen im Sachbuch

1. Fremde Orte

Außerhalb des eigenen Bezugssystems sind es keine individuellen, sondern eher strukturelle, interkulturelle Dimensionen, die die Begegnung mit dem Fremden bestimmen. Ein anderes

Land, eine fremde Sprache, eine andere Kultur mit nicht vertrauten Sitten und Gebräuchen geben dem Fremden wie dem Eigenen einen Ort. Wichtige Quelle der Erzählungen von der Fremde ist seit dem 18. Jahrhundert die historische Entdecker- und Abenteuerliteratur. Defoes *Robinson Crusoe* (1719) zählt für die Kinder- und Jugendliteratur sicher zu den frühesten und einflussreichsten Erzählungen über die exotische Fremde. Die Geschichte eines Menschen, der sein Leben fernab jeder (europäischen) Kultur und Zivilisation auf einer Insel, isoliert in der Fremde und vollkommen auf sich selbst zurückgeworfen einrichten muss, ist als eigenes Erzählmuster, als *Robinsonade*, in die Literatur eingegangen. Dass Defoes Text vor allem im England des 18. Jahrhunderts als Reisebericht über ferne exotische Länder und Völker gelesen werden konnte, wurde dadurch unterstützt, dass der Autor zum einen seinem fiktiven Text eine authentische Quelle (nämlich die Reiseberichte Alexander Selkirks) zu Grunde legte. Darüber hinaus verlieh er seiner Erzählung jedoch durch zahlreiche Faktenangaben einen betont dokumentarischen Charakter. Nicht zuletzt wurde der Text von einer genauen Karte, auf der Crusoes (fiktive) Reiseroute verzeichnet war, ergänzt.⁵

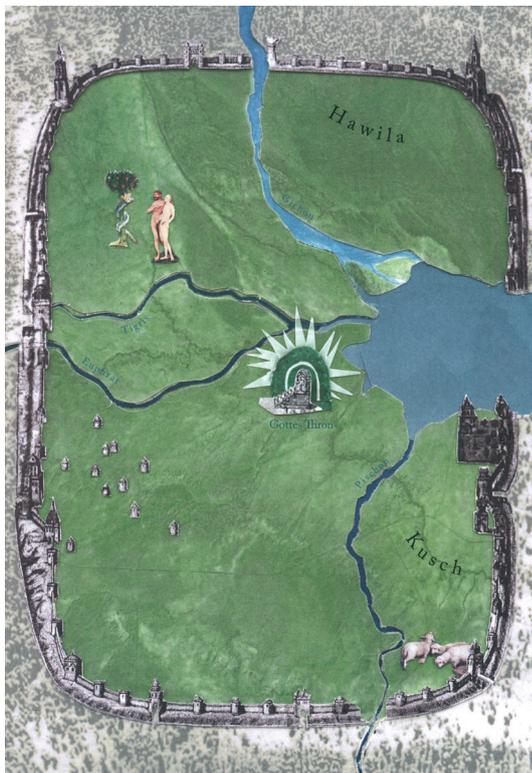


Abb. 73: Nell/Hendel: Das Paradies. Aus: Atlas der fiktiven Orte (2012), 100

Je entfernter fiktionale Literatur von unseren Lebensalltagserfahrung erscheint, desto dringlicher bedarf sie offensichtlich des Nachweises von Authentizität. So entwickelte Tolkien für seine fantastischen Erzählungen in *Herr der Ringe* nicht nur eine komplexe eigene Sprache, sondern verlieh seiner fiktiven Welt Mitteleerde voller Mythen und Märchen mit einer akribischen Karte nachvollziehbare Gestalt.

Der *Atlas der fiktiven Orte* (2011) sammelt Fakten, entwirft Karten bekannter Landschaften der fiktionalen (Kinder- und Jugend-)Literatur und fungiert so als Dokumentation von Fiktion. Selbst von jenseitigen Orten wie dem Paradies verzeichnet dieser Atlas erstaunlich präzise räumliche Repräsentationen.

Den umgekehrten Weg geht François Place. Er stellt das Werk der Geografen des verschwundenen Inselreichs Orbae in den Mittelpunkt

⁵ Die Textstruktur ist allerdings von einer Ambivalenz geprägt, die unterschiedliche Lesarten zulässt. *Robinson* kann, außer als Bericht eines Gestrandeten, auch als religiöse Allegorie, als wichtiger Text der Aufklärung oder als ökonomische Parabel gelesen werden, und je nach gesellschaftshistorischem Diskurs wurden in der Rezeption auch unterschiedliche Präferenzen in der Rezeption gesetzt.

seiner dreibändigen Reihe (Place 2000). Mit präzisiertem ethnologischem Blick zeichnet er sorgfältig die Lebensgewohnheiten der Einwohner und die Vielfalt der fiktiven Landschaften Orbaes nach. Seine Aquarelle unterstreichen ihre Glaubwürdigkeit durch vielfache mehr oder weniger vage Anlehnungen an bekannte Völker und Bilder, zum Beispiel der Inkas, und vertraut wirkende Landschaften. Allen Beschreibungen und Illustrationen stellt er Karten als Repräsentationen der Länder des Reichs voran. Obwohl Place diese Dokumentationen ausdrücklich als *Phantastische Reisen* betitelt und erkennbar als Alphabet anlegt, auf dieser formalen Ebene also keinen dokumentarischen Anspruch erhebt, verliert sich der Rezipient doch leicht in den authentisch wirkenden Szenerien des faszinierenden, zwischen Vertrautem und Fremdem changierenden vergangenen Reiches und der Erzählungen seiner großen Geografen.

Kartierungen

Unabhängig von der fiktionalen oder nicht-fiktionalen Kontextuierung von Karten dienen diese doch immer der Orientierung, das heißt der Bestimmung der eigenen Position sowie der strukturierten Organisation des unbekanntem und/oder unübersichtlichen Raums:

„Karten liefern eine Zeichensprache für die Entschlüsselung [...]. In ihrer meist auf zwei Dimensionen reduzierten, scheinbaren Abbildhaftigkeit dienen sie der Orientierung in einer Welt, die für ihre Betrachter neu, unerforscht, schon wieder vergessen oder – wohl am häufigsten – zu groß oder zu klein dimensioniert ist“ (Rabus 2007, 43).



Abb. 74: Karte der verschiedenen zusammenhängenden Länder. Erste Weltkarte aus Korea (1402)

Dass es sich auch bei Karten der empirischen Welt nur sehr bedingt um ‚objektive‘ Abbildungen handelt, steht nach Ute Schneider in direktem Zusammenhang mit dem ‚Wissen

um die zeitgebundene Wahrnehmung von Raum, die sich in jeweils spezifischen Repräsentationen niederschlägt“ (Schneider 2012, 7). So prägen etwa Wissen, Glaube und Selbstverständnis der mittelalterlichen Gesellschaft die Gestaltung ihrer Karten. Die sogenannten *Mappae mundi* dienen eben nicht der Repräsentation geografischer Erkenntnisse; die Position einzelner Orte bestimmt sich vielmehr durch ihre Bezüge zur Universal- und Heilsgeschichte (Schneider 2012, 27).

Aus koreanischer Perspektive des frühen 15. Jahrhunderts stellt sich das Bild der Welt anders dar. Europa, Afrika und der Nahe Osten sind auf der ersten Weltkarte Koreas, der *Karte der verschiedenen zusammenhängenden Länder* (1402), lediglich grob umrissen und bleiben als unbedeutender, weitestgehend fremder Fleck an der äußeren Peripherie der damals bekannten asiatischen Welt vollkommen unbezeichnet. Diese Karte belegt vor allem die subjektive Perspektive, die in diesem historischen Weltbild deutlich wird.

Karten und Atlanten im Bildersachbuch arbeiten, auch abgestimmt auf die adressierte Zielgruppe, mit unterschiedlichen Graden der Abstraktion, verzichten aber kaum auf erläuternde und, wie im Fall des Kinder-Atlas des beliebten reisefreudigen Hasen Felix (Langen/Droop 2012), subjektivierte Kommentare.

Die mit Miniaturen bebilderten Karten im Atlas *Alle Welt* der polnischen Illustratoren Aleksandra und Daniel Mizielińska (2013) lesen sich wie ein plakatives Verzeichnis dessen, was als charakteristisch für ein Land angesehen wird. Was ist nach Überzeugung des Zeichnerpaares aus Polen typisch ‚deutsch‘? Wie in jeder anderen Landkarte dieses Atlanten sind es (überwiegend) historische Bauwerke und Figuren, kaum aktuelle Architektur und deutlich mehr ländliche als (groß-)städtische Szenen, die insgesamt ein eher idyllisches Bild des Landes vermitteln. So dürfen in der Karte Deutschlands das Oktoberfest mit einer blondbezopften Krüge, stemmenden Kellnerin, der deutsche Schäferhund, auch der Dackel und natürlich Figuren aus Grimms Märchen nicht fehlen. Windmühlen sind dagegen nur in den Niederlanden zu finden, jedoch sind keine modernen Windparks, die längst das Landschaftsbild aller Nordseeanrainerstaaten prägen, verzeichnet. Das KZ Auschwitz ist für die Geschichte und das Selbstverständnis Polens wichtig, doch wurde auf eine Abbildung in der polnischen Karte verzichtet. Obwohl der Titel selbstbewusst *Alle Welt* in Aussicht stellt und die Darstellung das Spezifische jedes einzelnen Landes unterstreichen will, werden in der Betrachtung des Fremden als verkürztes Zeichen doch eher die bestehenden Erwartungen und die sich in jedem Land wiederholenden und vertrauten Stereotypen – also das nach Waldenfels selbstbezügliche Moment des Fremden – bedient, als dass wirklich Differenz aufgezeigt würde. Allerdings wirft vielleicht gerade der narrative Rahmen, den die Zeichner mit den Miniaturen gleichzeitig aufmachen, Fragen und Kommentare auf. In der gemeinsamen, vom Gespräch gestützten Rezeption könnte die Differenz erkennbar werden.



Abb. 75: Mizielińska: Deutschland. Aus: Alle Welt (2013)



Abb. 76a: Tan: Ein neues Land (2008)

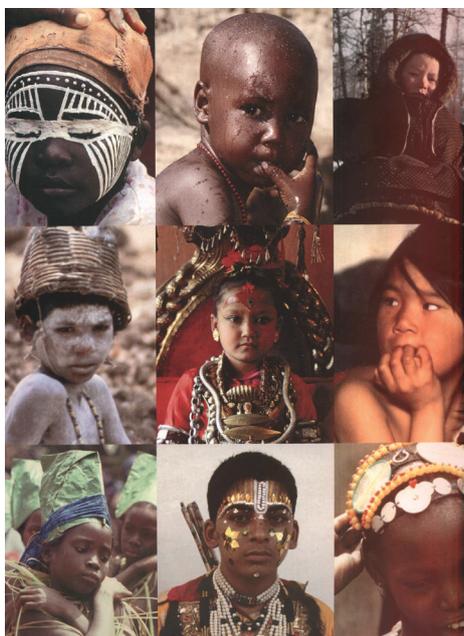


Abb. 76b: Laffon/Laffon/Hüe: Kinder in fernen Ländern – für uns erzählt (2005)

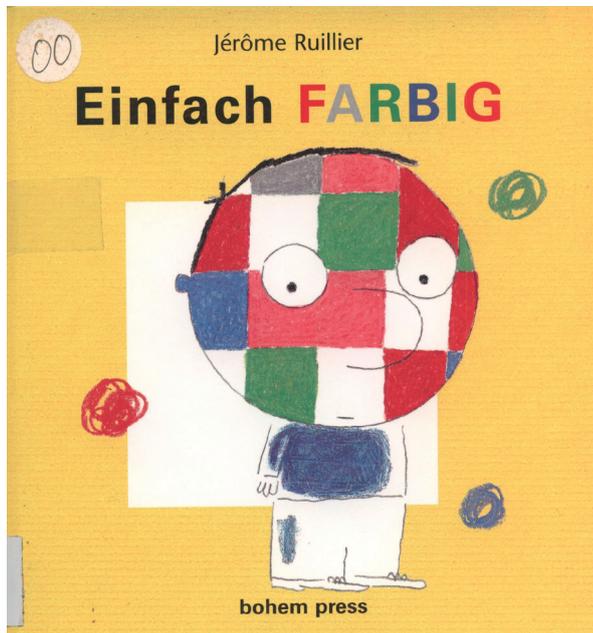


Abb. 76c: Ruillier: Einfach farbig (2000)

Eine große Zahl der Bildersachbücher widmet sich dem Reisen oder dem Leben in fremden Ländern. Gerade in der Darstellung von Kinderalltag in anderen Kulturkreisen finden sich überwiegend Bild- und Textstrategien, die an Vertrautes und Bekanntes anknüpfen. So zeigen die Fotografien zu Astrid Lindgrens Erzählung *Sia wohnt am Kilimandscharo* (Lindgren/Riwkin-Brick 1958) die Familie vor ihrer geräumigen und gepflegten Hütte in europäischer Kleidung, den Vater dem Zeitgeist entsprechend im Anzug. Doch auch in aktuellen Titeln, etwa in der Reihe *Wir leben in ...* des Knesebeck Verlags, nivellieren die Fotografien von Großstädten in China, Südafrika oder Indien mit sich wiederholenden Motiven die kulturellen Unterschiede und erscheinen so fast austauschbar.

Das Streben nach Harmonisierung gründet in dem Versuch, die Vielfältigkeit der Menschen zu zeigen und ihre Gleichheit zu unterstreichen. Im Titel *Einfach farbig* (Rullier 2005) scheint dieses Bestreben zu kulminieren. Die Vorsatzblätter zu so unterschiedlichen Büchern wie Shaun Tans All Age-Graphic Novel *Ein neues Land* (2008) und das konkret an Kinder adressierte Bildersachbuch *Kinder in fernen Ländern. Für uns erzählt* (2005) verfolgen das Konzept eines gleichförmig bunt-fröhlichen Kaleidoskops der Menschheit. Diese Vorsatzblätter, die wie Theatervorhänge den Eingang in die Erzählungen und Berichte markieren, wollen das Fremde nicht als Differenz zum Eigenen zeigen, sondern seine Anknüpfungspunkte an das Vertraute verdeutlichen.

2. Befremden, Fremdwerden, Verfremden

Innerhalb der eigenen Ordnung, dem eigenen Umfeld, begegnen wir dem Fremden häufig in eher alltäglicher Form, und zwar immer dann, wenn sich das Umfeld ändert, etwa durch neue Nachbarn oder Kollegen. Aber auch bereits Vertrautes und Bekanntes kann fremd werden, indem sich plötzlich seine Wahrnehmung verschiebt. Wir sehen es ‚mit neuen Augen‘: ein subjektiver und meist kreativer Impuls, den auch zahlreiche künstlerische und/oder literarische Prozesse auslösen können und der in den populären Vexierbildern seit langem genutzt wird.

Bruno Heitz stellt das Sehen explizit ins Zentrum seines Bildersachbuchs *Was ist da passiert?* (Heitz 2008) Vor dem Hintergrund einer kleinen Erzählung um ein lautes, unbekanntes Geräusch nutzt er den Blick der einzelnen anthropomorphisierten Tiere, die in ihrem Kartenspiel gestört wurden, über die Mauer auf der Suche nach der Ursache des Krachs, um ihr unterschiedliches Sehvermögen zu illustrieren. Mit den Augen jedes einzelnen Tieres, mit seinen jeweiligen Schärfen und Unschärfen und den differierenden Farbspektren, blickt so auch der Betrachter oder die Betrachterin und nimmt dessen Position ein. Das Buch intendiert gerade nicht die Harmonisierung von Vielfalt durch Betonung ihrer Vergleichbarkeit, sondern betont die Differenz des Anderen. Auf der Buchrückseite macht dies der Paratext deutlich: „Eine spannende Geschichte für jeden, der den Gesichtspunkt anderer

kennenlernen möchte!“ Die Spannung, die sich aus dieser Differenz ergibt, wird am Schluss durch Komik und Wortspiel aufgelöst. Der Clown, der in eine große Trommel gefallen ist und dadurch das laute Geräusch verursacht hat, ruft: „Äih! Mir ist egal, wie ihr das seht. Holt mich hier raus!“ (Heitz 2008, nicht paginiert)

Für den Prozess der Entfremdung aus einer ehemaligen Vertrautheit heraus kann der deutsche Mauerbau 1961 exemplarisch herangezogen werden, der die Teilung Deutschlands in Ost und West bedeutete. Die Mauer ist zum Gegenstand unterschiedlicher Bilderbücher und Bildersachbücher geworden, in denen immer auch die jeweilige Perspektive, aus der heraus erzählt wird, verdeutlicht wird. *Das Wende-Bilderbuch* (Baus/Vogt/Grundmann 2009) erzählt vom Alltag von Janosch in West- und Anni in Ost-Berlin. Magdalena und Gunnar Schupelius berichten in *Als die Mauer stand* (2011) aus der für den Betrachter sicheren Retrospektive über den Bau der Mauer 1961 bis zu ihrem Fall 1989. Sie skizzieren die Mauer als ein historisches und politisches Ereignis.

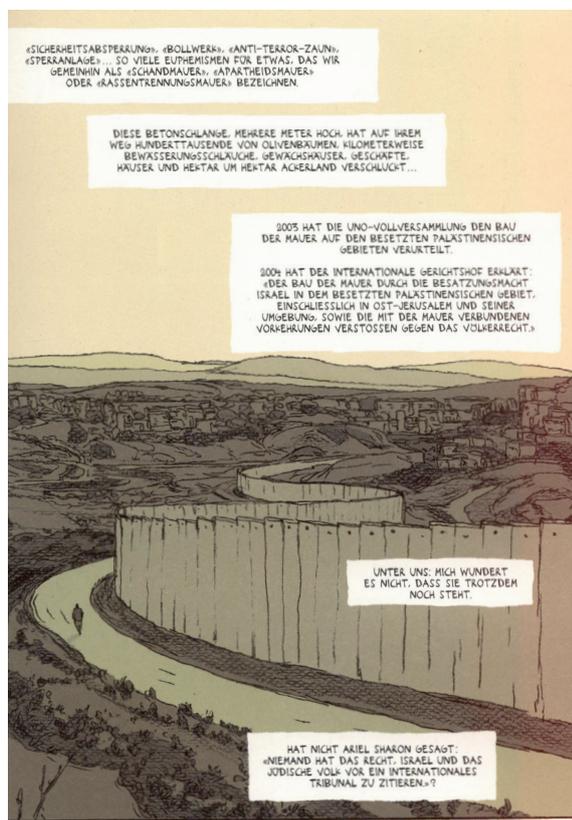


Abb. 77: Le Roy: Die Mauer. Bericht aus Palästina (2012), 17

Peter Sís hingegen schildert in seinem autobiografischen, mit Zeitdokumenten collagierten Bilderbuch *Die Mauer. Wie es war, hinter dem Eisernen Vorhang aufzuwachsen* (Sís 2007) den Bau und Fall der Mauer aus seiner Sicht als tschechischer Migrant ebenfalls aus der Retrospektive des längst eingebürgerten US-Amerikaners. Erzählanlass ist, wie Sís im Nachwort bemerkt, die Frage seiner Kinder nach seinem Selbstverständnis als Künstler. In seiner Erzählung markiert Sís auch in der Bild-Textanordnung deutlich unterschiedliche Erzählebenen: Der Künstler Sís schildert den Werdegang seines künstlerischen Schaffens, der Vater Peter Sís berichtet von seinem Leben in und seiner Flucht aus der ehemaligen Tschechoslowakei. Der Dokumentarist gibt schließlich einen faktengestützten Überblick über das politisch-historische Geschehen um Entstehung und Fall des Eisernen Vorhangs.

Der Begriff ‚Die Mauer‘ hat längst eine derart eigenständige Bedeutung erlangt, dass auch der Titel der Graphic Novel *Die Mauer. Bericht aus Palästina* (Le Roy 2012) sofort als Be-

richt der Teilung eines Landes, hier Israel und Palästina, dekodiert wird. Daher verwundert es nicht, dass zur Schilderung der Teilung sich die Bildmotive wiederholen (Abb. 77):

3. Absolute Fremde

Es gibt Fremdheitserfahrungen, die jenseits aller Ordnung liegen, das heißt, sie sind weder Teil der vertrauten noch einer fremden Ordnung, sie fallen sozusagen als Unbekanntes aus den Ordnungssystemen heraus. Das Fremdheitsempfinden differiert allerdings in den verschiedenen Ausprägungen der Beziehungen zum Unbekannten. So gibt es Welten, deren Existenz zwar bekannt ist, die jedoch unerforscht sind und von denen wir uns selbst Bilder machen müssen. Immer wieder sind ferne galaktische Sternensysteme oder Unterwasserwelten Gegenstand nicht nur von fiktionaler Literatur, sondern auch von Science Fiction geworden.

Als Hergé in seinen beiden *Tim und Struppi*-Comics *Reiseziel Mond* (1953) und *Schritte auf dem Mond* (1954) nicht nur die erste bemannte Raumfahrt, sondern auch die erste Mondlandung um fast fünfzehn Jahre vorwegnimmt, lag die literarische Deutungshoheit von Mondlandschaften vorwiegend in der Hand der Science Fiction-Autoren und -Illustratoren. Der Mond war ein sagenhafter Ort voller Mythen, gleichzeitig konzentrierten sich zunehmend Machtinteressen auf ihn, doch erst 1957 liefert Sputnik 1 erste Signale aus dem All. Hergé findet beeindruckende Bilder für diesen Comic, der 1954 noch von einer ausgesprochen fantastischen Reise ins absolut Fremde erzählt. Er verzichtet jedoch auf fantastische Szenarien und sichert sich durch größtmögliche Reduktion und Abstraktion seiner Mondlandschaft ab. Tatsächlich kommt er damit den Bildern, die Neil Armstrong 1968 erstmals vom Mond sandte, sehr nah. Und selbst Armstrongs legendäre Worte beim Betreten der Mondoberfläche: „That’s one small step for man ... one ... giant leap for mankind“ finden eine erstaunliche Entsprechung: „Ich stehe auf dem Mond! Zum ersten Mal macht ein Mensch von der Erde Schritte auf dem Mond!“ (Hergé 2008, 27)

Geburt, Traum und der Tod sind im Gegensatz zu unbekanntem, fernen Welten Teil unseres Lebens, selbst wenn dieser existentielle Teil unseres Selbst sich unserer bewussten Wahrnehmung entzieht. Sie stellen die radikalsten subjektiven und gleichzeitig universellen Fremdheitserfahrungen dar, weil sie allen Menschen aller Kulturen und aller Zeiten zuteilwerden. Die Schwedin Pernilla Stalfelt sucht in ihrem Kindersachbuch vom Tod *Und was kommt dann?* (Stalfelt 2000) eine sehr direkte Auseinandersetzung mit den Annahmen, Vorstellungen und Gebräuchen im Umgang mit dem Tod. Vielleicht, weil sich wegen der Wortwörtlichkeit ihres Sprachgebrauchs immer wieder Komik gerade im Kontext ihrer bunt überzeichneten Illustrationen einstellt, beginnt Stalfelt ihre Ausführungen mit einer betont sachlichen Definition von Tod aus der Schwedischen Nationalenzyklopädie. Trotzdem räumt sie ein, dass damit nur wenig geklärt ist: „Manchmal muss man an den Tod denken ... Dann kommt einem der Tod wahrscheinlich geheimnisvoll vor. Der Tod ist

schwierig zu verstehen, nicht nur wenn man klein ist, auch wenn man groß ist.“ Auf ihre Titelfrage: *Und was kommt dann?* – die nur im Glauben unterschiedlicher Religionen beantwortet werden könnte – bleibt sie auf der Sachebene eine Antwort schuldig: „Du fragst dich wohl, wohin man kommt, wenn man stirbt? Das weiß niemand. Nur die, die schon tot sind, wissen das.“ Sie kann die Fremdheit, die auch die Forschung nicht überwinden kann, nicht auflösen. Trotzdem versucht sie eine Annäherung, indem sie den vielfältigen tradierten oder individuellen Ideen, Vorstellungen, Annahmen und Gefühlen, die sich mit Sterben und Tod verbinden, zeichnerischen Ausdruck und Gestalt verleiht. Obwohl sie die Fremdheit weder leugnen noch klären kann, gelingt es ihr vielleicht, durch ihre naiv anmutende Direktheit und dadurch evozierte Komik Ängste zu überwinden.

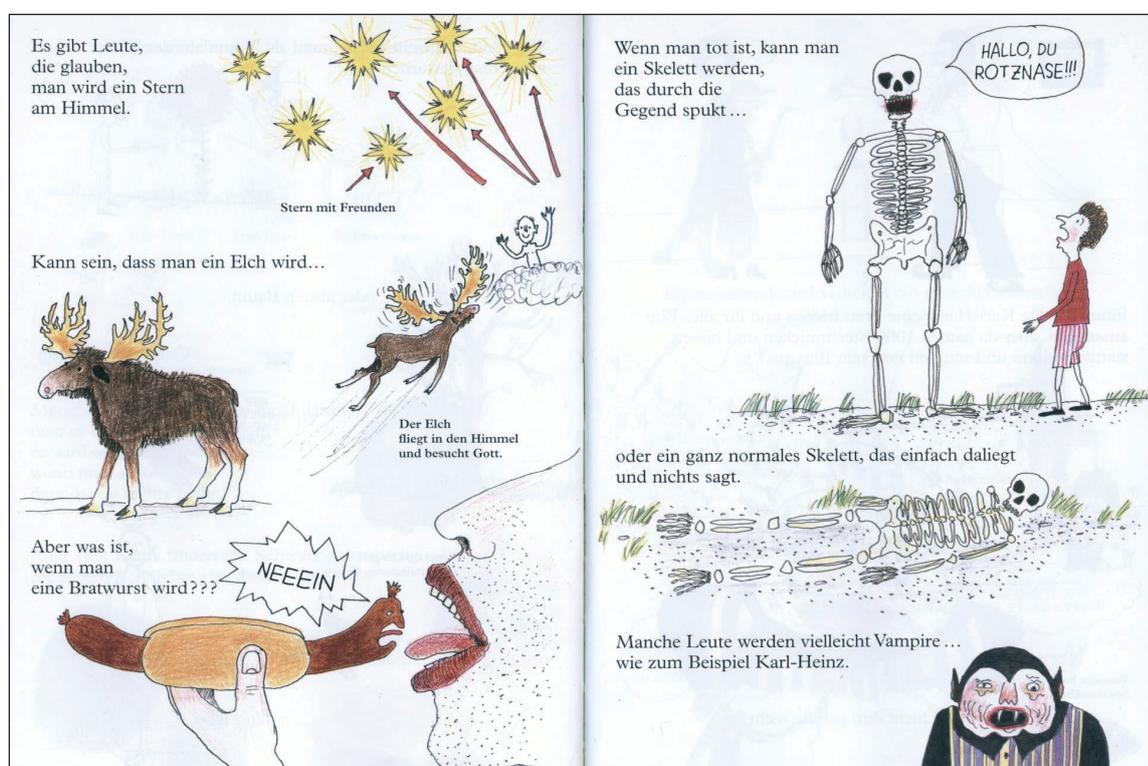


Abb. 78: Stalfelt: Wiedergeburt. Aus: *Und was kommt dann?* (2000)

Bilder der Nacht verbinden sich in *Nocturne* mit Bildern des Traums (Isol 2012). Die spanische Illustratorin hat in diesem ‚bedtime book‘ im Wechselspiel mit tagheller Realität geheimnisvolle Imaginationen in Szene gesetzt. Sie benutzt dafür fluoreszierende Beschichtungen, die bei Tageslicht unsichtbar sind, aber im Dunkeln, nach kurzzeitiger Aktivierung durch eine Lichtquelle, nie Gesehenes, Ungeheuerliches, Dramatisches, Belustigendes oder Tabuisiertes in Alltags- und Allerweltssituationen aufscheinen lassen. Der Traum, ein anderer zu sein, ist noch von eher schlichter Natur: Ein trauriges, in sich gekehrtes Jungengesicht

strahlt im Dunkeln in doppeltem Sinn voller (Leucht-)Kraft über das ganze Gesicht. Die sorgfältig gescheitelten Haare scheinen als vitale Locken plötzlich ein ungebändigtes Eigenleben zu entwickeln. Komplexer ist dagegen der Traum vom Weit-Weggehen: Ein Haus klebt einsam am Horizont, der nur mit einer krümmenden Linie markiert ist. Im Dunkeln offenbart sich eine winkende, winzige Gestalt vor dem Haus, das plötzlich einen Garten, Türen und Fenster hat. Im Vordergrund winken zwei merkwürdige Gestalten mit riesigen Trompetennasen zurück. Über der Szene spannt sich ein unendlicher Nachthimmel voller strahlender Sterne. Raum- und Zeitlosigkeit und große Stille bestimmen dieses befremdende poetische Bild, das doch ganz vertraut erscheint und an die Atmosphäre eigener Traum-erfahrungen anzuknüpfen vermag, die man am nächsten Morgen nur schwer in Worte fassen kann.

Fazit

Das Beharren des Sachbuchs auf Objektivität und Allgemeingültigkeit scheint heute durch neue Konzepte zwar nicht in Frage gestellt zu sein, doch hat sich der Begriff des Sachbuchs, gerade in Konkurrenz zum Internet, deutlich erweitert. In Sachbuchillustrationen ergänzen sich subjektive Positionen und objektive Erkenntnisse bei genauerer Betrachtung häufig und mit gutem Grund. Scheint doch hier eine Chance für das Sachbuch zu liegen, mit narrativen Rahmungen und einer ästhetischen Vielfalt individuelle und deshalb angemessene Zugänge zur Komplexität unserer heutigen Lebenswelt zu schaffen. In der Auseinandersetzung mit dem schwer zu fassenden Phänomen des Fremden im Kindersachbuch, das jedem Einzelnen unabhängig von Alter, Geschlecht, Religion oder Ethnie in vielfacher, in bereichernder oder vielleicht auch in irritierender Form begegnet, ist das Aufzeigen der eigenen Perspektive und Anknüpfungspunkte zwingend. Und gerade eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden bietet im Sachbuchformat besonderes Potenzial, indem sie ähnlich der fiktionalen Literatur identitätsstiftendes Material anbietet, denn ohne Annäherung an das Fremde ist auch das Eigene nicht zu haben.

Podest oder Protest?

STRUWWELPETRIADEN IN AKTUELLEN BILDERBÜCHERN

Spätestens seit Max 1963 König der Wilden Kerle geworden ist, sind emanzipierte, widerständige Kinder im Bilderbuch hoffähig. Kirsten Boies Juli, von Jutta Bauer in Szene gesetzt, ist ein würdiger Thronfolger von Max, aus der prominenten Linie der ungebärdigen Sprösslinge des Stammvaters Struwwelpeter:

„Als Juli vom Kindergarten nach Hause kommt, hat er ganz schlechte Laune. ‚Ich mach das nicht, pöööh, sollst du mal sehen!‘ sagt er böse zu Mama und schleudert seinen Schuh in die Ecke!“ (Boie/Bauer 1994)

Allerdings muss Juli, der seiner üblen Laune wie einst Max kompromisslos Raum gibt, 30 Jahre nach dem revolutionären Wilden Kerl keinerlei Sanktionen mehr fürchten, stattdessen findet er bei seiner Mutter ein rundum geduldiges und verständnisvolles Forum für seinen Frust. Juli ist ein Junge, der ziemlich genau weiß, was er will, und bilderbuchmäßig in einem dichten Netz von Fürsorge und Verbindlichkeit gut verankert ist. Diese Si-

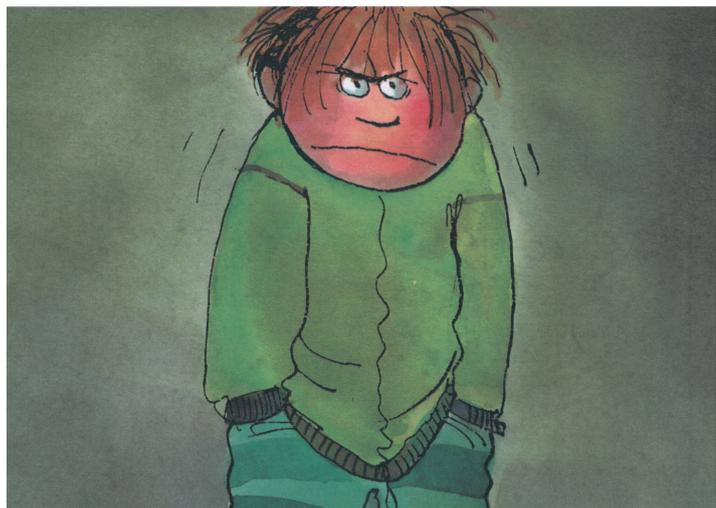


Abb. 79: Boie/Bauer: Juli tut Gutes (1994)

cherheit schafft wichtige Freiräume, aber auch die zwingende Notwendigkeit, den eigenen Weg zu finden, Persönlichkeit zu entwickeln. Die Willensstärke Julis nehmen wir deshalb unbedingt positiv zur Kenntnis. Bilderbücher schaffen heute, diesem Verständnis folgend, attraktive Podeste für Proteste.

Abrücken vom Ideal

Mitte des 19. Jahrhunderts dagegen, zu Zeiten des Stammvaters der Bilderbuchstörenfriede, wurden, wie im *Struwwelpeter* eindrücklich dokumentiert, derartige Eskapaden streng geahndet. Bis dato bestimmten überschaubare, betont harmonische Szenen im häuslichen Kreise neben den Fibeln das Bilderbuchangebot für Kinder (z. B. Hey/Speckter: Fünfzig Fabeln, 1833). Die Bildästhetik der biedermeierlichen Idyllen-Inszenierungen verpflichtet sich der Geborgenheit in betont geschlossenen Szenarien und der Liebe zum anekdotenhaften Detail. Der Bildraum wird zur Guckkastenbühne, auf der die Zentralperspektive die Blickrichtung in die erbauliche Mitte des Geschehens lenkt. In diesen trostreichen Gegengewelten, fernab der sich dynamisch entwickelnden Prozesse der Industrialisierungen, nähert sich das von Unverdorbenheit und Ursprünglichkeit geprägte Kindheitsbild der Romantik der Neigung des Biedermeiers zur behüteten Weltsicht nachhaltig an.

Durch das Abrücken Heinrich Hoffmanns vom beschaulichen Ideal gelingt eine echte Innovation, die für das Bilderbuch Maßstäbe setzte. In sequentiell angelegten Bildfolgen zieht Hoffmann 1844 die heilsam-erzieherische Wirkung des Vorbildcharakters des Behüteten in Zweifel und setzt dem Diktat des Harmonischen seine Katastropheninszenierungen zwischen schwarzer Pädagogik und schwarzem Humor im *Struwwelpeter* entgegen. Die serielle Reihung unterstreicht dabei zeitraffend die Dramatik der Bildgeschichten, die von im Bilderbuch bislang undenkbar agilen, widerständigen Kindern erzählen. Die kindlichen Protagonisten überschreiten allesamt lust- und kraftvoll zentrale gesellschaftliche Konventionen – und müssen dafür die vollen, zuweilen tödlichen Konsequenzen tragen.

Suppe, Brot und alle Bissen,
 Alles ist herabgerissen;
 Suppenschüssel ist entzwei,
 Und die Eltern stehn dabei.
 Beide sind gar zornig sehr,
 Haben nichts zu essen mehr.

Lust am Tabubruch

Auch wenn es in der Geschichte vom Zappel-Philipp nicht gleich um Leben und Tod geht, verfehlt der moralische Appell auch heute seine Wirkung durchaus nicht. Natürlich ahnt man den sich der Szene anschließenden schrecklichen Ärger. Das Verbot, am Esstisch und mit Essen zu spielen, erfolgt mit dem Erlernen der Kulturtechnik in einem frühen kindlichen Entwicklungsstadium, entsprechend tief ist es als Tabu verankert.

Der Tabubruch ist auch heute noch genauso schockierend wie unterhaltend. Das französische Illustratorduo Couprie/Louchard erklärt das bildkünstlerische Spiel mit Lebensmitteln in *Guten Appetit* (2003) zum Programm ihres zweiten non-verbal und non-linear erzählenden Bilderbuchs. Die lustvolle Deklination aller ästhetischen Möglichkeiten im Umgang mit Nahrung erweist sich, nach den aufregenden Bildereignissen in *Die ganze Welt* (1999, dt. 2001), als besonders provokativ. Vor allem die Präzision der Fotografie bietet in der Abbildung ungleich weniger Distanzierungsmöglichkeiten als eine malerische oder zeichnerische Illustrationstechnik.

Schwarzer Humor versus Schwarze Pädagogik

Vor diesen normativen Folien zentraler Kulturtechniken und Umgangsformen, die Mitte des 19. Jahrhunderts an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig ließen, funktioniert die zweite Lesart, die Hoffmann durch seine bildkünstlerisch hintergründige Kommentierung der Texte anbietet, denn die unverhofften Schief lagen seiner Protagonisten, wie sie etwa ganz wörtlich im Zappel-Philipp auftreten, sind natürlich auch köstliche Slapstick-Nummern.

Hoffmann bedient sich für diese komischen Brechungen eines für die Zeit beachtlichen Spektrums bildkünstlerischer Stilmittel. Zum einen fallen sofort die karikaturistischen Überzeichnungen seines Personals ins Auge, zum anderen verweist die serielle Bildanordnung auf die überaus populären und unterhaltsamen Bilderbögen der Zeit. Erst auf den zweiten Blick nimmt man die raffinierte Funktionalisierung des floralen Ornaments wahr, das in späteren Ausgaben die Szenen vielfältig einrahmt. Üppige Bouquets winden sich immer wieder an verspielten Gerüsten bürgerlicher Moral. Die sorgfältig arrangierte Ordnung zerbricht allerdings ebenso am anarchistischen kindlichen Widerstand wie an der ausgesprochen aggressiven Reaktion der Erwachsenen (z. B. im Daumenlutscher). Das Ornament steht in der Tradition der Grotteske (Wozilka 2005, 112) und unterstreicht zusammen mit der betonten Eindimensionalität der Zeichnungen und der Überzeichnung der Figuren bis hin zur Zeichenhaftigkeit (der Suppenkaspar als Strichmännchen) den entlastenden artifiziellen Charakter der Szenen. In der raffinierten Verbindung unterschiedlicher Lesarten: der strengen Moral und hintergründiger Komik, deuten sich erstmals neue Erzählkonzepte an (Kreidt 1998, 161), die die für die Kinderliteratur geradezu konstituierende Doppeladressierung vorwegnehmen, die sowohl attraktive Angebote für kindliche Rezipienten wie für die erwachsenen Käufer der Bilderbücher vorsieht.

Moderne Struwelpetriaden knüpfen heute unabdingbar an diese große Leistung Heinrich Hoffmanns an und zeichnen sich in der Regel durch eine mehrfache Codierung und Elemente rebellischer Komik aus. Gestützt auf das für das Bilderbuch spezifische bimediale Wechselspiel von Bildtext und Sprachtext (Hans ten Doornkaat 1991, 72) bieten sie den

für Struwelpetriaden notwendigen Spielraum für offensive Gegenentwürfe und subversive narrative Strategien (Bannasch 2007), die Hierarchien und Ordnungssysteme immer wieder und erstaunlich kreativ ins Wanken zu bringen vermögen.

Sendungsbewusstsein und Subversion

Die bedrohlichen Instrumente Schwarzer Pädagogik haben heute selbstverständlich ausgedient. Aber auf ein gewisses Maß an Sendungsbewusstsein und Erkenntnisgewinn verzichten die meisten Bilderbücher in ihren Erzählungen vom Ungebärdigen weiterhin ungern. In der Regel wird die Aussage allerdings, wie schon bei Hoffmann, mit unterschiedlichen komisierenden Stilmitteln von der Groteske über die Karikatur bis hin zur Subversion attraktiv verpackt. So verbindet auch Karoline Kehr in ihrem *Schi-Schwa-Schweinehund* (2001) den moralisch-pädagogischen Appell mit einem ironischen Augenzwinkern.

Florentine hat kein leichtes Spiel im Kampf mit ihrem Schweinehund, denn die Verführungskünste dieses Hallodris sind beachtlich. Es sind die großen und kleinen Dramen des Materiell-Leiblichen als groteske Übersteigerung (Lypp 1986, 87), denen bereits im *Stru-*



Abb. 80: Kehr: Schwi-Schwa-Schweinehund (2001)

wwelpeter eine prächtige Bühne bereitet wird, die auch im *Schwi-Schwa-Schweinehund* vital Regie führen. Zähne werden nicht geputzt, Gemüse nicht gegessen, das Zimmer nicht aufgeräumt, bis Florentines mächtig gewordener Leib im Sitz des Karussells stecken bleibt. Im Gegensatz zum Struwelpeter führt Florentine mit einer vollkommen eigenständigen Entscheidung die Wende zu Vernunft und rechtem Maß herbei, die didaktisch vorbildlich auf Erkenntnis und nicht auf Zwang basiert. Ihrem Text stellt Karoline Kehr ganz eigene Bilder zur Seite, die zwar vordergründig dem Geschriebenen folgen, aber immer wieder in schriller und komischer Überspitzung über die didaktische Aussage auf Textebene hinausschießen.

Die Hamburger Illustratorin baut für ihre Bilderbücher perspektivisch konstruierte Modelle, die sie fotografiert und anschließend malerisch bearbeitet. Die so entstandenen Illustrationen irritieren zunächst, weil das Auge den Sehgewohnheiten entsprechend scharfstellen möchte, aber zwischen fotografischer Vorlage, perspektivischer Verschiebung und malerischer Bearbeitung hin und her pendelt. Die so entstandenen Bildräume sind ungeheuer tief, realistisch und doch artifiziell. Die starken Lichtquellen, die gerade in der Cafészene geschickt eingesetzt werden, unterstreichen die Leuchtkraft der poppigen Farbigkeit.

Florentine sitzt mit ihrem Schweinehund am Tisch, auf dem sich Kuchen- und Eisberge türmen. Auch an den anderen Tischen sitzen Gäste mit ihren ganz persönlichen Schweinehunden in trauter Zweisamkeit, doch im Spiegel über dem Tresen sind durch den raffiniert gewählten Bildausschnitt ausschließlich Schweinehunde zu sehen. Hier kommt die vordergründig affirmative Interdependenz von Bild und Text besonders gut zur Geltung, die nach Bettina Bannasch vor allem dann „eine eigene Wirkung entfalten [kann], wenn es Merkwürdigkeiten als Selbstverständlichkeiten präsentiert, wenn also die Bilder im Kopf mit den Bildern und Texten im Buch kollidieren“ (Bannasch 2007, 118). Der subversive Einbruch des Ungebärdigen in Personifizierung der Schweinehunde gelingt deshalb so hintergründig, weil die gesetzte Gemütlichkeit und Bürgerlichkeit der Caféhausszene so vertraut erscheint. Eine Steigerung der Brechung führt Karoline Kehr also durch die Selbstverständlichkeit herbei, mit der sich die Schweinehunde so routiniert in diesem Ambiente zu bewegen vermögen, denn längst sind sie von den Erwachsenen erfolgreich in ihr Leben integriert worden.

Theaterklamotte und Klamauk

Von einer erfolgreichen Integration seiner Laster kann *Tommy DoLittle* (Rowe 2002) dagegen nur träumen. Der Name ist programmatisch. Noch vor dem eigentlichen Titelblatt weist ein Zeugnis die sehr unterschiedlich ausgeprägten Qualitäten des Schülers aus. Die volle Punktzahl erreicht Tommy lediglich in den von größter Passivität geprägten Diszipli-

nen: Schlafen, Dösen, Schnarchen und Ausruhen. John A. Rowe führt Tommy sehr formell in die Geschichte ein und stellt ihn mit einem anklagenden Ausruf direkt auf das bekannte Struwwelpeter-Podest: „Dies ist die Geschichte von Tommy DoLittle, dem faulsten Jungen der Welt. Er war so faul, dass sein Hund mit ihm spazieren gehen musste!“

Einem Routinier wie Tommy hätte so ein Anfänger-Fehler eigentlich nicht passieren dürfen, aber tatsächlich fällt er auf den in der Kinder- und Jugendliteratur schon ziemlich abgegriffenen Topos herein und greift nach einem Buch. Das Entsetzen steht Lehrer und Mitschülern ins Gesicht geschrieben, denn natürlich gerät er, wie einst Michael Endes Bastian, in den Sog der Geschichte, hinweggefegt von einem Wirbelwind aus Märchendunst, in dem Worte und Bilder zischend kreuz und quer durch die Luft schießen. Da hilft auch kein Mama-Gebrüll.

Rowe ist wie Hoffmann oder Kehr daran gelegen, den fiktiven Charakter seiner Erzählung in Bild und Text deutlich zu machen. Zunächst erreicht er das auf Textebene mit der erwähnten Einleitung. Auf Bildebene entwirft der Engländer mit einem streng monochromen Bildraum, der auf jede Kennzeichnung des Drinnen oder Draußen, des Oben oder Unten verzichtet, eine betont artifizielle Ästhetik. Seine Figuren wirken so maskenhaft weiß

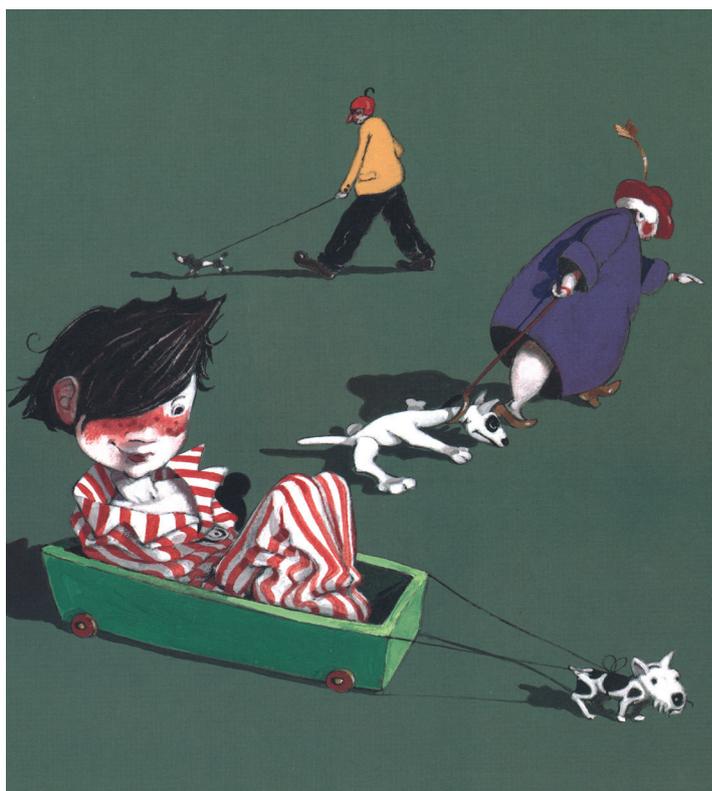


Abb. 81: Rowe: Tommy DoLittle (2002)

und rotwangig, sind so übersteigert in ihrer Mimik und Gestik, dass sie an Pantomimen erinnern. Rowe setzt sie zudem mit scharfen Konturen wie ausgeschnitten auf die streng zweidimensionale Fläche, die am ehesten einem steil aufsteigenden Bühnenboden gleicht. Lediglich die seitlichen Schlagschatten, die auf künstliche Lichtquellen verweisen, sowie die perspektivischen Verkleinerungen im hinteren Bildraum geben Orientierungshinweise.

Zur Theaterklamotte kommt schnell der groteske Klamauk: Schreckliche Gefahren lauern anfangs im Comic, allein getoppt von der regressiven

Angst vor Mamas Zorn. Es wäre verständlich gewesen, wenn er den mütterlichen Unmut etwa wegen seines miserablen Zeugnisses gefürchtet hätte, aber Tommys Sorgen: „Oh nein, Mama wird stinkwütend sein, weil ich schwarzweiß geworden bin!“, oder: „Ich bin kopfüber in Australien gelandet; Mama wird toben!“, stempeln den König der Faultiere zum Narren am eigenen Hof.

Immer wieder gibt Rowe in seinen Bilderbüchern Müttern die Gestalt einer erdrückend imposanten Instanz. Wen wundert es da, dass der Autor und Illustrator den rebellischen Ich-Erzähler in *Aber ich will* (2002) seine mütterliche Großmacht kurzerhand auf den Mond schießen lässt, um seine orgiastischen Chaos-Phantasien ungehindert ausleben zu können. Bereits der Innentitel verrät die Herkunft überdeutlich: die fünf dreckigen Finger überlang dem Betrachter trotzig entgegengestreckt, einen Hauch von Mähne im dünnen Kinderhaar zaubert Rowe durch geschicktes Schattenspiel: Da steht er wieder, der Struwwelpeter.

Und schnell tun sich die bekannten Schlachtfelder auf, in denen kindliche Hoheitsgebiete heute verhandelt werden: Essen, Musik, das eigene Zimmer. Da wird ganz allmächtig von verbotener Cola und ungezählten Eislutschern phantasiert, von hemmungslos vollgeschmierten Wänden und Beats, die endlich und so lange man will bis zum Anschlag aufgedreht werden. Dreckig und selbstverständlich mit ungeputzten Zähnen, also restlos glücklich, wird der Held in sein Bett sinken – bis ihn, wie einst Max, die Sehnsucht aus dem phantastischen Land der Wilden Kerle in den realen mütterlichen Einzugsbereich zurückholt. Die Rebellion gegen Kontrolle wird zu Gunsten der Sehnsucht nach Fürsorge ohne mit der Wimper zu zucken aufgegeben. So ist das mit den Wilden Kerlen.

Weibliche Rebellion

Und die Mädchen, die Struwelliesen?

Selbstbewusste, pfiffige, souveräne und witzige Mädchen (gerne auch mit roten Haaren und sommersprossiger Stupsnase wie Pippi Langstrumpf) bevölkern gegenwärtig das Bilderbuch auf derart dominante Weise, dass sie ernsthaft Gefahr laufen, zum normierenden Klischee zu gerinnen. Aber ein Struwwelpeter (und auch eine Struwelliese) führt sich als normierende Konstruktion, als neues Gender-Leitbild, streng genommen ad absurdum.

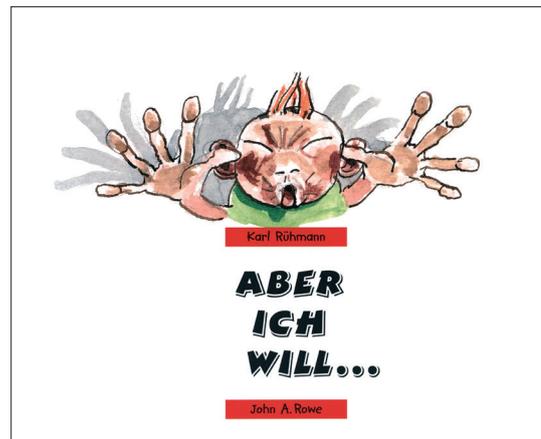


Abb. 82: Rowe: *Aber ich will* (2002)

Struwelpeter-Qualität zeichnet sich durch eine rebellische Haltung aus, die provoziert, zum Beispiel im Spiel mit Lustangst, und sich, wenn auch durch Komik vermittelt, konsequent an Konventionen reibt (und sie nicht bedient). Das gilt natürlich auch für die weiblichen Helden. Damit scheidet eine Menge der fröhlich-frechen Mädchen aus, die kreativ, intuitiv begabt und mit viel Energie die alltäglichen Höhen und Tiefen von Familie, Freundschaft, Kindergarten und Schule durchschreiten.

Prinzessin Pfffigunde (Cole, dt. 1987), die die Anwesenheit ihrer Monster heiratswütigen Prinzen kompromisslos vorzieht, hatte 1986 noch das Zeug zum „Klassiker unter den feministisch inspirierten Bilderbüchern“ (Bannasch 2007, 116), doch die drei königlichen Schwestern (Poznanski/Hein: Die allerbeste Prinzessin, 2005), die 2005 lieber auf Drachenjagd gehen, als einen schnarchnasigen Prinzen zu heiraten, wirken ziemlich banal, bestenfalls amüsant.

Das Untergraben von Legenden in Text und Bild



Abb. 83: Larrondo/Desmarteau: Als Mama noch ein braves Mädchen war (2001)

Als Mama noch ein braves Mädchen war (2001) lebt von der durchgängig kontrapunktischen Erzählweise, mit der auf Textebene versucht wird, um Mama eine vorbildhafte Legende zu stricken, während die Bildebene die Textaussagen gründlich demontiert. Das Eingangsporträt zeigt Mama als Mädchen noch artig gerahmt, doch hat sie bereits die Arme fest verschränkt, den Mund zu einem ziemlich schiefen Lächeln verzogen und den Blick entschlossen auf den Betrachter gerichtet. Es schwant einem von Anfang an nichts Gutes. „Die niedliche kleine Mama“ gerät im Erzählverlauf zunehmend zur Fratze, mutiert rasch ins Monströse und sprengt dann mühelos den Bildrahmen.

Das Widerständige der Figur arbeitet die französische Illustratorin Claudine Desmarteau bildästhetisch in mimisch und gestisch starken Überzeichnungen mit einem expressiven, groben Strich überzeugend heraus. Die Flächen gestaltet sie skizzierend-flüchtig in sich unregelmäßig überlagernden Kreideschichten und lässt so erst gar nicht die Idee des Schönen, gar des Nostalgischen, wie es die Erzählsituation im Text vorgibt, aufkommen.

Auch Antje Damm wählt für ihre Erzählung *Räuberkinder* (2008) wie Claudine Desmarteau eine vordergründig ungelenke, grobe Kontur. Sie stimmt in ihrem Pappbilderbuch, der

Zielgruppe entsprechend mit wenig Text, das Hohe Lied des Garstigen an: „Das sind 2 Räuberkinde. Sie sind wirklich sehr, sehr böse.“ Dem Schrecken jedes Kindergartens gibt die Illustratorin ein faszinierend-anarchistisches Gesicht. Sie meidet erfolgreich jede proportionale Harmonie in Linienführung, Bildraumgestaltung und Figuralität. In ihrem Fest des Verbotenen lässt Antje Damm Perspektiven bedenkenlos kippen, in ihren Collagen werden die Brüche zelebriert, es kann offenbar gar nicht schräg genug sein. Wieder sind es die kindlichen Schlachtfelder des Leiblichen: die Körperhygiene und das Essen, in denen lustvoll gewildert wird. Aber auch verbindliche Umgangsformen, selbst das zuverlässige Versorgen von Haustieren (in der Regel kein Terrain für Komiserungen), werden respektlos niedgetrampelt – mit einer Ausnahme, die das doch irgendwie niedlich rotz- und stupsnasige, rothaarige (!) Räubermädchen und den Jungen allerdings umgehend rehabilitiert.

Wie Claudine Desmarteau nutzt die Illustratorin gekonnt das Spannungsfeld von Bild und Text für hintergründig-komiserende Effekte, indem sie die beiden Ebenen immer wieder kontrapunktisch gegeneinander führt. „Aber wenn’s mal so richtig drauf ankommt, dann halten sie zusammen, die Räuberkinde!!!“ Dass dieser Ernstfall in Gestalt einer kleinen, rotwangigen Maus mit Knopfaugen eintritt, zieht natürlich die aufrührerischen Helden ins Lächerliche, lässt ihnen aber gleichwohl unsere uneingeschränkten Sympathien zufliegen. „Nein, du bist doch nicht etwa auch ein Räuberkinde?“ Nur zu gerne findet an dieser Stelle der direkten Leser-Ansprache uneingeschränkte Identifikation statt, die die Illustratorin dann auch in ihrem betont harmonischen Schlussbild umgehend bestätigt: „Gute Nacht, ihr Räuber ...“

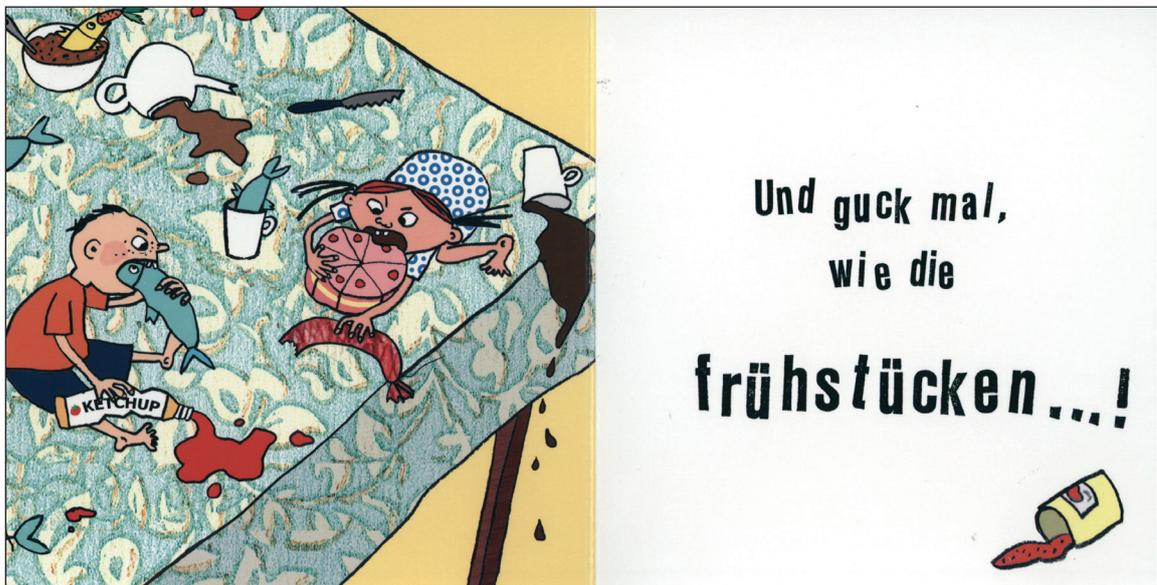


Abb. 84: Damm: Räuberkinde (2008)

Weite Bildräume für das Ungebärdige

Mit den starken Brüchen kontrapunktischen Erzählens in Bild und Text arbeitet auch Isabel Pin in ihrem Bilderbuch *Wenn ich einmal groß bin, werde ich Nobelpreisträger* (2005), allerdings will einem das Lachen, das dieses Spannungsverhältnis gern auslöst, nicht recht gelingen. Von dem guten Willen und einem beneidenswerten Selbstbewusstsein des Ich-Erzählers zeugt die Textebene. Da ist von Nächstenliebe, von Weltfrieden, sozialer Gerechtigkeit und Umweltschutz die Rede. Diese globalen Probleme endlich in den Griff bekommen zu haben, wird unzweifelhaft zur ehrenvollen Verleihung des Friedensnobelpreises führen. „Chap Chap“ klatschen bereits Hände, Bravo-Rufe ertönen. Doch dass es bis dahin für den Jungen noch ein recht weiter Weg ist, davon erzählen Pins Bilder.

Die französische Illustratorin greift in ihren Bilderbüchern zu unterschiedlichen, aber immer malerischen Illustrationstechniken. Hier gestaltet sie farblich mit viel Grau fein abgestimmte Bildräume, deren weite, fast monochrome Farbflächen den Blick wie in einem Brennglas auf das widersprüchliche Geschehen lenken, das die Illustratorin mit wenigen, aber bedeutsamen Details kommentiert. Bereits auf den ersten Blick wird deutlich, dass der als Sheriff schwer bewaffnete Held in den Armen seiner Mutter seinem eigenen Glück deutlich verbundener ist als dem des als Indianer gefesselten und unter dem Bett versteckten Mädchens. Auf der folgenden Seite steht der zukünftige Verfechter des Weltfriedens mitten im Kampfgetümmel, hinter ihm seine Getreuen, doch in direktem Kontakt mit feindlich gesonnenen Klassenkameraden auf den Tischen des Klassenzimmers. Papierkugeln fliegen, Lineale werden zu Schwertern. Drohend recken sich viel zu dünne Arme und treffen doch nur ins Leere, genau wie die hehren Vorsätze. Durch die Feingliedrigkeit ihrer Figuren in den großen weitestgehend leeren Bildräumen verleiht die Illustratorin den Ungebärdigen etwas eigentümlich Verlorenes, das in krassem Gegensatz zu den hehren Vorsätzen steht und berechtigte Zweifel aufkommen lässt. Die gedeckte Farbigkeit, die Leere der Bildräume und die relative Verlorenheit der Figuren holen den verbal großspurigen Helden rasch von seinem Podest.

Der Großspurigkeit und dem augenfälligen Scheitern setzt Isabel Pin immerhin einen realistischen Ansatz am Ende ihrer Erzählung entgegen: „Es gibt viel zu tun. Ich sollte gleich anfangen.“ Von links eilt der Ich-Erzähler mit einer Schere in der Hand ins Bild, um am Ende endlich das gefesselte Mädchen unterm Bett zu befreien. Dass Großmut die Gräben zwischen Anspruch und Wirklichkeit mühelos zuzuschütten vermag, illustriert die großherzige Umarmung von Sheriff und Indianermädchen.

Exotische Paralleluniversen des Profanen

Auch Nikolaus Heidelbach bedient sich in *Königin Gisela* (2006) der leisen Töne. Geschickt verwebt er die Geschichte von der Kinder-Königin mit einer Rahmenhandlung. Ein Mäd-

chen, die Ich-Erzählerin, fährt mit ihrem Vater in den Urlaub ans Meer. Herausragend wird dieses Erlebnis deshalb, weil (ausschließlich) auf Bildebene deutlich wird, dass es sich um eine siebenköpfige Familie handelt, in der gerade wieder ein Baby geboren wurde. Den Vater für sich zu haben, zudem an einem attraktiven Ort, muss deshalb als etwas Besonderes für die Ich-Erzählerin gewertet werden, ohne dass diese Umstände im Text Erwähnung finden.

Als Gute-Nacht-Ritual, eingebettet in diese exklusive Geborgenheit, erfindet der Vater die Geschichte von Königin Gisela. Hier durchkreuzt Heidelberg äußerst wirkungsvoll die Leser-Erwartungen an die Konventionen spannender, phantastischer und/oder komischer Gute-Nacht-Geschichten. Die Handlung der Binnenerzählung wird immer wieder von Vater-Tochter-Dialogen unterbrochen, die das Geschehen gliedern, reflektieren und kommentieren, aber auch von einer respektvollen Vater-Tochter-Beziehung zeugen, die von ausgesprochener Nähe gekennzeichnet ist.

Heidelberg's Illustrationen haben generell, ob Märchenillustration oder bildkünstlerische Umsetzung von eigenen oder fremden Texten für Erwachsene (z. B. Kafka 2009) oder Kinder einen hohen Wiedererkennungswert. In seinen Bildern meidet er jede mögliche Nähe zu aktuellem filmischem Erzählen im Bilderbuch etwa mit Perspektivwechseln, rasanten Anschnitten und ausgeprägter Dynamik. Stattdessen prägen eine eigentümliche Statik und formale Geschlossenheit seine Bilderwelt, die eine eindringliche Stimmung erzeugen. In der Regel arbeitet Heidelberg malerisch in gedeckten Farben und ist um ein hohes Maß an Präzision bemüht. Die möglichst getreue Wiedergabe von Materialität wie Holz oder Stoff, Muster und Strukturen führt oft zu einer Fokussierung auf Details, die ohne erkennbare Motivierung durch die Erzählung eine vertraute, weil realistische Oberfläche schafft, auf der sich Einbrüche, oft des Phantastischen, Skurrilen oder Magischen, erst auf den zweiten Blick erschließen. Seine Figuren, auch und vor allem Kinder, meiden jedes Klischee des Harmonisch-Schönen. Stattdessen sind sie von kräftiger Statur, sorgfältig konturiert und mit beiden Beinen fest im Boden verankert. So können sie scheinbar stoisch in Welten bestehen, die verblüffend alltäglich scheinen und sich doch als exotische Paralleluniversen des Profanen entpuppen.

In solchen Bildern inszeniert Heidelberg auch seine Geschichte von der sehr reichen Gisela. Heidelberg variiert die Spannung der Geschichte geschickt mit einzelnen Szenen, die in die Textspalten gesetzt sind und den Text rhythmisieren. Mit dieser kleinteiligeren Bild-Textgestaltung steigert Heidelberg das Erzähltempo nahezu stufenlos, während es ihm mit über Doppelseiten angelegten Panoramen gelingt, die Rezeption durch Konzentration kunstvoll zu entschleunigen.

Gisela ist als Konterpart zur weiblichen homodiegetischen Erzählinstanz der Rahmenhandlung angelegt, die sich, zwischen Faszination und empörter Distanzierung pendelnd, immer wieder kommentierend ins Geschehen der Binnenerzählung einschaltet. Heidel-

bach verleiht Gisela durch das Fehlen der Eltern uneingeschränkte Autonomie und absolute Souveränität. Dieses Merkmal des Außergewöhnlichen, Ausgangsbasis des Paradiesischen, des Unerhörten und Abenteuerlichen, teilt sie mit so bekannten Helden wie Pippi Langstrumpf oder Harry Potter (Lexa 2003). Gisela startet einen elternlosen Urlaub auf einem Kreuzfahrtschiff und strandet auf einer Erdmännchen-Insel. Ermutigt von der großzügigen Gastfreundschaft der Inselbewohner, steigert sie sich in eine haltlose Maßlosigkeit und macht sich zur Königin der Erdmännchen. Man kennt das Prinzip bereits aus dem Kunstmärchen vom Fischer und seiner Frau: „Meine Frau, die Ilsebill, will nicht so, wie ich gern will.“ „Ja, was will sie denn noch?“ Gisela weiß es genau: sie will einen Bikini aus Erdmännchenfell und spielt sich damit (wie des Fischers Frau) zur gottgleichen Instanz über Leben und Tod auf. Das verlangt umgehend einen empörten Erzählerkommentar: „Die ist aber gemein!“ sagte ich.“

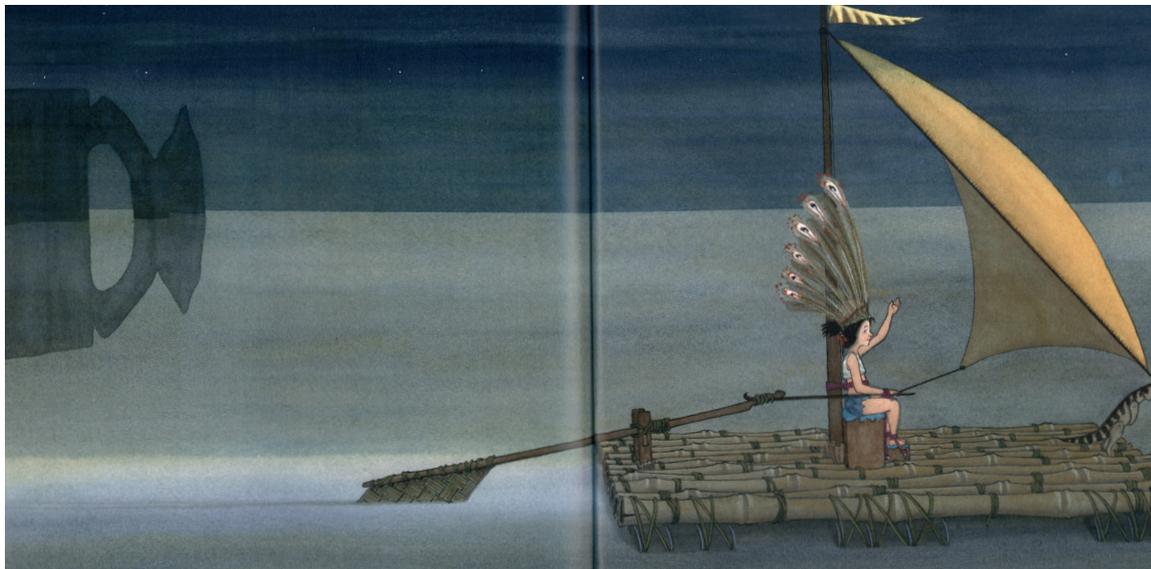


Abb. 85: Heidelberg: Königin Gisela (2006)

An diesem dramatischen Wendepunkt kippt die Geschichte. Die Erdmännchen zeigen im Dunkel der Nacht ihre „kleinen, spitzen, scharfen Raubtierzähne“ und zetteln eine Revolution französischen Ausmaßes an: „A quoi ça sert, une reine?“ Vorsichtshalber liefert Heidelberg gleich die Übersetzung mit: „Wozu ist eigentlich eine Königin gut?“ Die mit allen Wassern gewaschenen Erdmännchen bauen ihrer Königin noch einen imposanten Mehrzweck-Thron, schmücken sie mit einer unverwechselbaren Krone aus Pfauenfedern, bevor sie sie mit einem überraschenden Hebelklick weit hinaus auf hohe See befördern.

In der letzten Nacht schließt sich der narrative Zirkel, indem Heidelberg die Ich-Erzählerin mit ihrem Gegenpart Gisela konfrontiert. Ihr Blick vom Hotelzimmer auf das nächtliche

Meer fällt auf das ruhig im Wasser ziehende Floß mit der huldvoll grüßenden Königin. Höchst befriedigt über dieses Erkennen und die komfortable Möglichkeit der Ausgrenzung des Bösen weit hinaus aufs offene Meer, gleich dem Schicksal von Wolf Erlbruchs klagender Menschenfresserin (Dayre/Erlbruch 1996), kann die Ich-Erzählerin in der Vergewisserung ihrer eigenen Geborgenheit den Urlaub abschließen und wieder nach Hause fahren: „Ich glaube, das waren meine schönsten Ferien.“

Der Grat zwischen Spiel und Gewalt

Die schmale Grenze von vermeintlicher Stärke, Übermut und Gewalt thematisiert Heinrich Hoffmann in *Die Geschichte vom bösen Friedrich*. Heidelberg erzählt mit der Figur Gisela vom Umschlagen des Gefühls von Überlegenheit in zerstörerische Allmachtsphantasien. David Hughes künstlerisches Interesse zielt in *Macker* (1993) vor allem auf die Darstellung der Prozesshaftigkeit, mit der die Gewaltspirale in einer Gruppe von Kindern in Gang gesetzt wird.

Bevor die Geschichte beginnt, wird die Rollenverteilung des Hundes, des Schweins, des Krokodils, des Elefanten, des Mädchens und des Jungen festgelegt. Gleichzeitig unter-



Abb. 86: Hughes: Macker (1993)

streicht der Autor und Illustrator David Hughes: „Es könnte aber auch jeder andere sein.“ Damit ist die gerade definierte Ordnung der Gruppe in ihrer Hierarchie und ihren zugewiesenen Geschlechterrollen lediglich temporär angelegt und letztendlich beliebig.

Hughes bedient sich der Tradition der Anthropomorphisierung im Bilderbuch, die oft als Mittel komischerer oder verniedlicher Distanzierung eingesetzt wird, und nährt dadurch eventuelle Leser-Erwartungen an Harmonie im Spiel der Kinder. Die sperrige, kantige Linienführung der Figuren läuft allerdings von Anfang jedem Niedlichkeitsverdacht zuwider. Bereits auf der zweiten Seite beginnt sich der (sparsam mit einer gelben Rückwand angedeutete) Bildraum bis auf eine gelbe Linie aufzulösen. In einem leeren weißen Szenario, das keinen bestimmten Ort mehr markiert, steht nun einer allein. Blitzschnell schlägt die Stimmung um: der Hund wird zum gemeinen Hund, das Schwein zum miesen Schwein und das Krokodil lächelt hinterhältig. Koalierende Fronten bilden sich, Opfer werden ausgegrenzt. Hughes stellt die jeweiligen Akteure farbig ausgestaltet ins Rampenlicht, während der Rest der Gruppe als schemenhafte Schwarzweiß-Zeichnung in den Hintergrund tritt. Doch schon bald werden alle in das Kampfgeschehen hineingezogen, Opfer und Täter können wechseln, bald sind sie ohnehin nicht mehr zu unterscheiden. Die Aggressionsspirale dreht sich mit scheinbar unaufhaltsamer Dynamik.

Die Grenze zwischen Spiel und Ernst verschwimmt zusehends. Erst vereinzelt, dann in der Gruppe wird völlig enthemmt und nach allen Seiten getreten: „Sie alle flippten aus.“ Zähne blitzen, es wird geschnappt, Gesichter verzerren sich voller Wut, Glieder verrenken sich im Strudel der Gewalt. Der Bildraum scheint von schäumenden, kämpfenden Knäueln bis zum Bersten ausgefüllt. Doch immer noch gibt der Text die Vorstellung des Spiels vor: „Sie alle spielten.“ Eine letzte, tödliche Koalition wird mit dem Krokodil geschlossen, das schließlich alle auffrisst – und wieder ausspuckt. „Blöder Macker!“ „Blödes Mackerweib!“ Mit diesem finalen Fluch findet das aggressive Spiel ein Ende. So plötzlich, wie sich die Welle der Gewalt aufgebaut hat, flaut sie auch wieder ab: „Komm, wir spielen etwas anderes.“ Das Bild der nun wieder friedlich spielenden Kinder gerät nach dieser rauschenden Gewalt-Inszenierung zur faden Kulisse. Die neue Ordnung ist, wie die alte, wenig stabil, denn Rollen und Regeln sind nicht zwingend.

Heinrich Hoffmann lässt sich in seiner Darstellung des Garstigen und Bösen immer ein karikaturistisches Hintertürchen offen, Hughes bietet dagegen wenig Vermittelndes an, das die Gewaltorgie relativieren könnte. Doch geht es ihm auch gar nicht um die Darstellung aktionsgeladener Szenen an sich, sein Interesse gilt der Gratwanderung von Spiel und Gewalt. Dafür verabschiedet er sich von jeder ganzheitlichen Bildkonvention im Bilderbuch, sondern sucht die Brüche und Schnittstellen mit seinen skizzenhaften, verzerrten Kinderfigurenzeichnungen, die, getrieben von der Eigendynamik der Gewalt, im leeren Bildraum machtvoll, kraftvoll und zugleich haltlos herumwirbeln.

Wild Things

Maurice Sendak braucht kein Schreckensszenario sukzessive aufzubauen, er verlegt den Handlungsort seines Pop-Ups *Mummy?* (2006) gleich an einen Ort des Grauens, an dem Lust und Angst eng beieinander zu wohnen scheinen. Der Merkmale der mehrfachen Codierung und rebellischen Komik, die Heinrich Hoffmann in seinem *Struwwelpeter* so meisterhaft auf den unterschiedlichen Ebenen verband, bedient sich auch Sendak.

Mummy? basiert auf dem Kindertheaterstück *It's alive*, das 1994 in dem von Arthur Yorinks und Maurice Sendak gegründeten Kindertheater *The Night Kitchen* in New York Premiere feierte. Die Szenen des Pop-Ups greifen auf Bühnenbilder von Maurice Sendak zu dem Stück des Autors Yorinks zurück, die der Papieringenieur Matthew Reinhart in atemberaubender Technik mit erstaunlich räumlichen Effekten als Pop-Up sinnlich erfahrbar gemacht hat.

Zitate spielen in vielen Bilderbüchern Sendaks eine große Rolle. So erinnert er in *Als Papa fort war* (1984) in einer Bildkomposition an Runge oder platziert Mozart vor einen Chor mit der singenden Anne Frank im KZ Auschwitz in *Liebe Milli* (1989). Doch nie ist er so sprühend, lustvoll und respektlos mit fremden Anleihen umgegangen wie in *Mummy?* Der 80jährige Illustrator betont gerne, dass Mickey Mouse genauso alt sei wie er selbst. So verwundert es nicht, dass die Szenerien im jüngsten Werk wie eine Zeitreise in das große Horrorkino von Sendaks Kindheit und Jugend anmuten. Als Bildzitate springen Frankenstein und seine Mumie (1931), Max Schreck als Vampir (Nosferatu 1922) oder Chaney jr. als Werwolf (The Wolf Man 1941) einem aus stilvoll knarzender Pappe beim Aufklappen der Seiten fast ins Gesicht. Die großen Schauergestalten, die frühe Filmgeschichte geschrieben haben, geraten in *Mummy?* allerdings unter die resolute Regie eines Kleinkinds, das in seinem Selbstbewusstsein und seiner Souveränität die Filmgrößen erleben lässt.

Die dämonischen Nachtgestalten der Kino-Leinwand geben wirklich alles: Bleich und böse strecken sich knochige Hände nach dem fröhlichen Kind, lange spitze Zähne blitzen im fahlen Mondlicht weiß auf. Ein gefesselt Schwein und eine angekettete Maus warten zitternd auf ihr letztes Stündlein. Im himmelblauen Strampler und roter Pudelmütze, Mickey, Sendaks Helden aus der *Nachtküche* (1988), zum Verwechseln ähnlich, stapft der Held auf der Suche nach seiner Mutter unerschütterlich und gut gelaunt durch das absurde Horrorkabinett. „Mummy?“ Dem hintergründigen englischen Wortspiel mit der doppelten Bedeutung von Mami und Mumie fehlt im Deutschen leider die Entsprechung.

Im Handumdrehen werden die ‚wild things‘ von dem patenten, unerschrockenen Kleinen mit allergrößter Liebenswürdigkeit demontiert. Der gierige Blutsauger bekommt einen Schnuller und schließt beglückt die Augen, Frankensteins Monster werden kurzerhand die Schrauben herausgedreht und der Werwolf wird seiner Hosen entledigt. Der eigentliche

Gag verbirgt sich jedoch trickreich, sozusagen als Bonus, als ironischer Kommentar, hinter extra aufzuklappenden Türen jeweils am rechten Bildrand. Boris Karloff als Frankenstein's Mumie entsteigt langsam seinem Sarkophag, den Jungen fest im Blick. Im Hintergrund leckt sich Erik, das Phantom der Oper (1925), bereits die Lippen, doch hinter der Aufklapp-Tür macht der Junge kurzen Prozess mit dem (Film-)Spektakel und wirbelt die Mumie um die eigene Achse, bis die Bandagen fliegen. Da kichert sogar das Phantom schadenfroh.

Die ‚wild things‘, die als verstörende Ängste, Frustrationen, Ohnmacht und Todesfurchten nach Sendak Kindheit von Anfang an begleiten, versucht der Illustrator in seinem Werk symbolisch zu fassen. Der Phantasie gesteht der Illustrator kathartische Kräfte zu, „das beste Mittel, das sie [die Kinder, Anm. MO] haben, um die wilden Kerle zu zähmen“ (Sendak 1999, 135). Immer wieder sind deshalb Wilde-Kerle-Bezwinger wie Max, Milly, Mickey, Rosi oder eben der Kleine im blauen Strampler aus *Mummy?* zentrale Figuren im Werk Sendaks.



Abb. 87: Sendak/Yorinks/Reinhart: *Mummy?* (2007)

Nach so unbekümmerter Furchtlosigkeit in den feuchten Kellern des Labors folgen die Monster dem jungen Helden schließlich gebändigt, wie einst die Wilden Kerle ihrem König Max, in einem letzten fulminanten Schlussakt auf den nächtlichen Friedhof. In einer versteckten und

gut bewachten Gruft findet er endlich seine Mutter. „Baby!“ Die für eine Mumie erstaunlich attraktive Schöpfung Frankensteins streckt dem Kind ihre bandagierten Arme entgegen, doch scheint sie so frisch den Labor-Glaskolben entschlüpft, hängt noch an den Kabeln wie an Nabelschnüren, dass nicht ganz klar ist, wer hier wessen Fürsorge benötigt.

„In Wirklichkeit ist die Kindheit eine reiche Zeit, lebendig und voller Geheimnisse. Ich erinnere mich noch lebhaft an meine Kindheit [...]. Ich wusste schreckliche Dinge [...]. Die Erwachsenen durften nicht wissen, dass ich sie wusste. [...] Es hätte sie erschreckt.“ (Sendak/Spiegelman 2007)

Die psychische Stärke, die Sendak seinen Kinderfiguren durch das völlig eigenständige Zähmen der ‚wild things‘ verleiht, benötigt, anders als beim *Struwwelpeter*, keine erwachsene (Maß-)Regelung. Das verunsichert zuweilen und führt Erwachsene durchaus an ihre Grenzen. Während aber *Wo die Wilden Kerle wohnen* 1967 in Deutschland noch provozierte, nimmt man 2006 dankbar die komischen und intelligenten Brechungen des Pop-Ups *Mummy?* als Hommage ans Kino der Zeit entgegen.

Hoffnungsfaden und Emanzipation

Die Ur-Ur-Ur-Enkel des Struwwelpeter sind also längst in die Fußstapfen des großen Ahnherrn des Ungebärdigen getreten und können sich heute ungleich freier auf seinen Spuren bewegen. Es sind starke, emanzipierte, eigensinnige Bilderbuch-Kinder, die offensichtlich ihren Alltag geradezu beneidenswert souverän meistern, denen in allen wichtigen Illustrationstechniken mit fester Kontur, in gestisch-expressivem Strich, in grob aufgetragenen Farbschichten, in schrägen Perspektivverschiebungen, in Collagen oder auch als Pop-Up kraftvoller Ausdruck verliehen wird.

Ein bekannter und gattungstypischer Vertreter ist der eingangs erwähnte Juli, der gleichzeitig einen Wendepunkt im Werk von Jutta Bauer markiert. Die Illustratorin hat die Geschichten um Juli in Zusammenarbeit mit Kirsten Boie ab 1991 als Kurztrickfilme für das Kinderprogramm des WDR *Die Sendung mit der Maus* entworfen, Bilderbücher folgten bald.

Auf die Bilderbücher von Jutta Bauer können sich Kritiker, Jurys, erwachsene Käufer und zumeist jüngere Rezipienten einigen. Beim aufmerksamen Betrachten ihrer bildkünstlerischen Arbeiten gefällt zunächst die harmonische Bildgestaltung durch ein ausgewogenes, helles Farbspektrum in Aquarelltechnik, Buntstift- und Tuschezeichnung in einer wenig variierenden Zentralperspektive. Ihre Figuren, Kinder wie Erwachsene, sind durchweg handfest, kräftig, zupackend und liebevoll – und immer ist Jutta Bauer bemüht, für ihr Personal eine befriedigende Lösung ihrer Konflikte im brüchigen Alltag mit gro-

ßer Empathie und oft mit charmantem Hintersinn zu finden: „Ich habe auch für mich selbst das Bedürfnis, die Sache am Ende wieder rund zu machen.“ (Schnettler 2001) Diese Qualität bezeichnet Jutta Bauer als Hoffnungsfaden, den sie Kindern mit ihren Bildern und Bilderbüchern in die Hand geben will und den sie als die eigentliche Aufgabe von Kinderliteratur sieht.

Jutta Bauer folgte in den 1980er Jahren sehr erfolgreich den Autorenvorlagen (in erster Linie Kirsten Boie und Christine Nöstlinger), die mit ihren frechen und mutigen Kindern dem autonomen Kindheitsbild entsprachen, das aus der Reformpädagogik geboren, breiten Eingang in die Kinder- und Jugendliteratur gefunden hatte.

Doch irgendwann, so die Illustratorin, stimmte diese Vorstellung von Kindheit nicht mehr so ungebrochen mit ihrer Wahrnehmung von Kindern überein.

„Mit dem Sozialismus“, erinnert sich Jutta Bauer fast wehmütig, „hatten wir so ein schönes Raster. Aber damals (Ende der 80er Jahre) wurde mir klar, dass das Leben ein viel komplizierteres Mosaik ist. [...] Ich möchte weg von seichter Kost, von den zu glatten, läppischen Geschichten.“ (Schnettler 2001)

Die aktiven, selbstbewussten Kinderfiguren der 1980er und frühen 90er Jahre, die stets ihren Weg wussten, mussten sich deshalb in den Bilderbüchern der Hamburgerin zusehends um Orientierung bemühen. Eine differenziertere Darstellung in der Figurenanlage, die auch verträumte, nachdenkliche, melancholische, verletzte Kinder wie in *Schreimutter* (2000) zeigt, wirkte für Jutta Bauer nun überzeugender.

Einhergehend mit dieser thematischen Differenzierung lässt sich ein Entwicklungsprozess in ihrem Werk in den späten 1990er Jahren beobachten, der sowohl ein ästhetisch experimentelleres Arbeiten jenseits von pointierendem Strich und konventioneller Zentralperspektive zulässt als auch zu einer für das Gegenwarts-Bilderbuch überhaupt umfassend zu beobachtenden Öffnung des angestammten Adressatenkreises führt. Bereits in *Die Königin der Farben* (1998) wagt sie einen stärkeren Abstraktionsgrad, den sie in der Konzeption zu *Schreimutter* (2000) durch die thematisch adäquate Auflösung der Form und der nur noch angedeuteten Bildraumbehandlung fortführt.

An ihrem Anspruch, einen Hoffnungsfaden zu vermitteln, die „Sache am Ende wieder rund zu machen“, hält die Illustratorin auch weiter fest. Konrad Heidkamp bescheinigt ihren Bildern Glaubwürdigkeit: „Souverän zeichnet sie ihre kleinen aquarellierten Lebensbilder, Sempé-verloren und doch behütet, stehen die Menschen in der großen Welt. Es geschieht selten bei einem Bilderbuch, dass man am Ende tief gerührt schlucken muss.“ (Heidkamp 2001)

Komplexität und Ganzheitlichkeit

Doch lassen sich Widersprüche nicht immer harmonisch auflösen. Zwar blickt der sterbende Opa in *Opas Engel* (2001) auf ein erfülltes Leben zurück, in dem er immer wieder Klippen glücklich umschiffen konnte, wenn auch nicht ganz ohne himmlische Hilfe. Auch der Enkel ist in diesem Kontinuum der Zuversicht fest verankert, ihm folgt der erfahrene weibliche Schutzengel fortan. In Jutta Bauers durchaus von Geborgenheit gekennzeichneten Bilder-Kosmos tauchen jedoch auch diejenigen auf, die nicht teilhaben, die Heimatlosen, die Ausgegrenzten: in *Opas Engel* ist das Joseph mit dem gelben Stern, in *Schreimutter* muss das Pinguinkind, das in alle Teile der Welt verstreut ist, mühsam wieder zusammengesucht werden.

Ihrer Wahrnehmung der Welt als „kompliziertes Mosaik“ trägt Jutta Bauer in ihren jüngeren Werken in einer Bildästhetik Rechnung, die das Nicht-Lineare stärker in Brüchen und Materialvielfalt abbildet. Die Idee des Sich-immer-wieder-Einrichtens, wie es Kinder spielend gerne ausprobieren, liegt den 18 Miniaturen zu Peter Stamm's Text in *Warum wir vor der Stadt wohnen* (2005) zu Grunde. Jutta Bauer hat diese Spielidee auf dem Buchcover festgehalten. Eine Familie bestehend aus Großeltern, Eltern, der Schwester und dem Ich-Erzähler wohnt einfach überall: in der Straßenbahn, im Wald, auf dem Kirchturmdach, in der Geige der Tante, im Traum und im Nirgendwo. Doch nirgends finden sie eine befriedigende Lösung für alle Familienmitglieder, bis sie im Allerweltshaus „vor der Stadt“ ihr Zuhause (wieder-)finden.

Das leise-poetische, zeichenhafte und atmosphärisch Dichte dieser neuen Bauer-Bilder findet sich auch in ihren Illustrationen zu den solitär gereihten, philosophierenden Textfolgen *Aller Anfang* (2006) von Jürg Schubiger und Franz Hohler, die an keine definierte Altersgruppe adressiert sind. Für diese Illustrationen nutzt sie eine beachtliche Materialfülle: Collagen, Stempel und gerissene Papiere, Gezeichnetes und Überzeichnetes illustrieren das originelle dialogische Gedankenspiel des Autorengespans zu allen möglichen spektakulären oder leisen Anfängen und Ursprüngen des Lebens. In ihre mal heiteren, mal verspielten, oft erstaunlichen, manchmal rätselhaften Bilder und Vignetten streut sie nun verfremdet Zeichenhaftes, das überraschend und kontrastreich den freien Bildraum gliedert.

Die Legionen frecher, fröhlicher und fideler Bilderbuchkinder, auffallend viele pfffige Mädchen sind darunter, bieten sich natürlich als attraktive Folien zur Identifikation an. Wer wäre nicht gerne Räuberkind? Zumal, wenn man nach einem harten Räubertag mit jeder Menge Aktion so liebevoll ins Bett gebracht wird, wenn also größtmögliche Freiräume mit zuverlässiger Geborgenheit gekoppelt werden. Aber ist diese große Präsenz des Starken im Bilderbuch wirklich eine Emanzipation oder gaukelt sie nicht nur wieder eine neue, wenn auch äußerst unterhaltsame Form der Idylle vor? Niemals hätte sich Struwwelpeter diesem

Vorwurf ausgesetzt! Doch gerade das Bilderbuch benötigt durch die besondere Notwendigkeit seiner Vermittlung zum Erfolg eine Doppelcodierung. Erst, wenn ein Bilderbuch auch Erwachsene anspricht, löst es die entscheidenden Kaufimpulse aus. Eine Lesart könnte daher auch als eine weitere Verklärungstaktik gedeutet werden, die wieder einmal erwachsenen Bedürfnissen entsprungen ist:

„Die meisten Kinderbücher sind misslungene Verklärungen der eigenen Kindheit. Ich glaube nicht, dass es unbedingt Bücher geben muss, die Kindern vorgaukeln, dass es ein paar todsichere Tricks für eine schöne Kindheit gibt.“ (Erlbruch 2006)

Während der Struwwelpeter auf seinem Podest wie auf einer Anklagebank steht, erscheint heute die Plattform des vitalen Protestes eher als ein Siegertreppchen. Trotz legitimen Unterhaltungsanspruchs sollte auf den vorderen Plätzen auch Raum für die notwendigen Zwischentöne gesichert werden.

Schneewittchen schrecklich schön

BENJAMIN LACOMBES BILDKÜNSTLERISCHE
MÄRCHENBEARBEITUNG

Die für den nachhaltigen Erfolg der Märchen maßgebliche Lust an ihrem Bild entbrannte nach den ersten Stichen von George Cruikshank (1823) und Ludwig Emil Grimm (1825) bekanntlich rasch und erfasste die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus populären Bilderbögen ebenso wie sie bald Eingang in die Malerei fand, die Theater- und Opernbühne eroberte und ab dem 20. Jahrhundert selbstverständlicher Gegenstand der audiovisuellen Medien wurde. Die lange und zum Teil sehr prominente bildkünstlerische Tradition¹ und ihre heute anhaltend große Präsenz (und hier sind Werbung, Filme, allgemein Medientransfers und -verbünde eingeschlossen) führen dazu, dass sich Märchenillustration heute nicht mehr voraussetzungslos vollzieht (vgl. Oetken 2008, 162f.; 2013, 5f.), wie am Beispiel Lacombes zu zeigen sein wird.

Das Bild von Schneewittchen hat kaum jemand nachhaltiger geprägt als Walt Disney mit dem ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). Disney hat mit diesem innovativen Film 1937 nicht nur die Animation revolutioniert, sondern auch ästhetische Standards für Märchenverfilmungen gesetzt. Das Finden neuer Bildlösungen, gerade vor dem Hintergrund der ungeheuren Bilderpräsenz, zählt nach eigenen Aussagen auch für so profilierte Gegenwartsillustratorinnen und -illustratoren wie Susanne Janssen, Nikolaus Heidelberg, Yvan Pommaux oder Henriette Sauvant zu den größten Herausforderungen in der Bilderbuchillustration überhaupt.

¹ Freyberger 2009 zählt für den Zeitraum von 1819 bis 1945 über 1630 illustrierte Neuausgaben. Die jüngeren Medienverbünde, die gleichwohl die Anzahl der Märchenillustrationen sprunghaft haben ansteigen lassen, sind nicht ihr Forschungsgegenstand.

Die Diskurse über Schneewittchen werden heute durchaus kontrovers geführt. Auf der aktuellen Disney-Prinzessinnen-Webseite findet sich folgende Figurenbeschreibung:

„Schneewittchen ist warmherzig und sanftmütig und ebenso freundlich wie schön. Obwohl sie eine Prinzessin ist, wird sie von ihrer bösen Stiefmutter, der Königin, wie eine Dienstmagd behandelt. Doch Schneewittchen beklagt sich nie. Sie hat ein großes Herz und kocht und putzt nur zu gerne für die sieben Zwerge. Sie ist zufrieden, wenn sie andere aufheitern kann und wartet auf den Tag, an dem ihr Prinz kommt.“²

Trotz der oben beschriebenen Sanftmut zeigt sie Disney aber auch als durchaus energische und resolute Vorzeigemutter, die sich mit konsequentem Regiment der recht mühsamen Sozialisation der Zwerge-Rasselbande widmet (vgl. Disney 1937, Min. 40:55). Max Lüthi sieht Schneewittchen dagegen als eine passive, erlösungsbedürftige Heldin, die verfolgt wird und unschuldig leidet (Lüthi 2008, 184). Andere, sexualpsychologische Deutungen, aber auch Parodien des Märchens deuten Schneewittchens legendäre Schönheit als Potential, dem der Prinz ebenso wie die sieben Zwerge im Wald (Bettelheim ordnet ihnen phallische Bedeutung zu) erliegen³. Resolut oder sanft? Aktiv oder passiv? Die Figur bietet offensichtlich ein weites Deutungsspektrum.

Die Klarheit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit der Erzählräume und Figurenanlagen im Grimm'schen Märchentext lassen keinen Raum für Widersprüche, individuelle Charakterzüge oder psychologische Entwicklungen. Will man nicht in den Text verändernd eingreifen (wie Disney es selbstredend getan hat), sind Tiefendimensionen von Figuren, das kunstvolle Verweben von Handlungssträngen und Zeitebenen allein auf Bildebene möglich, die dann wiederum die Textrezeption lenken können. Hier wird ein weites Feld für ganz spezifische Formen von Bild- und Textinterdependenzen eröffnet, das auch Benjamin Lacombe mit unterschiedlichen Strategien bespielt.

Der französische Illustrator hatte bereits mit seinem Bilderbuchdebüt erstaunlichen Erfolg: *Cerise Griotte* (2006) wurde umgehend vom Time Magazin 2007 auf die Liste der besten Kinderbücher in den USA gesetzt. In Deutschland sind Bilderbücher von ihm in dichter Folge seit 2009 erschienen. Und ob in der Hexengeschichte um *Die neugierige Lisbeth* (2009) mit beigelegtem *Hexenalmanach*, in Edgar Allan Poes *Unheimliche Geschichten* (2010) oder im aktuellen *Elfenbestimmungsbuch* (2012): Immer suchen seine Bilderbücher die Schnitt-

2 <http://www.disney.de/prinzessinnen/prinzessinnen/Schneewittchen.jsp>, letzter Zugriff 15.07.2013.

3 Exemplarisch: Videoclip von Rammstein zu: *Sonne* (aus dem Album *Mutter*, 2001) <http://www.youtube.com/watch?v=Hyb5I295SC0>, letzter Zugriff 15.07.2013.

stelle des Vorder- und Abgründigen, spielen mit dem Fiktionsbegriff und mit Formen von Realität und Phantastik.

Auch in *Schneewittchen* (2011) interessiert ihn vor allem die Gestaltung von Ambivalenzen und Schnittstellen (z. B. in Form von Zitationen) mit bildkünstlerischen Mitteln, die er im Wechsel von handlungsorientierten Bildern und Bildern, die von verschlüsselter Symbolik geprägt sind, herstellt. Besonders deutlich wird das in seiner Inszenierung der drei zentralen Frauenfiguren: Mutter, Tochter und Stiefmutter.

Die Mutter

Das erste Bild in *Schneewittchen* zeigt die Mutter, wie sie die Blutstropfen im Schnee betrachtet (Abb. 88). Zu der Szene macht das Märchen *Sneewittchen* Nr. 53 in der Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* von 1857, das Lacombe mit ein paar behutsamen Anpassungen und unter dem von den Grimms selbst nicht verwendeten, aber geläufigeren Titel *Schneewittchen* zu Grunde legt, bekanntlich sehr präzise Angaben: „Es war mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab. Da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen aus Ebenholz hatte, und nähte.“⁴ Es ist auffällig, dass Lacombe eben diesen Rahmen aus Ebenholz im



Abb. 88: Lacombe: Schneewittchen (2011)

Bild nicht aufnimmt, obwohl er doch mit dem Weiß des Schnees und dem Rot des Bluts das einprägsame und symbolträchtige Farbkonzept der Schneewittchenfigur bildet. Die Mutter steht stattdessen auf einem Balkon. Das Schwarz, das in dieser Szene notwendig Gestalt finden muss, ist an die Rabenvögel gebunden, die fortan als Sinnbild von Leid und Tod Schneewittchens bitteren Weg bis zu seinem Glassarg begleiten.

4 Grimm: Schneewittchen, zitiert nach Lacombe 2011, unpaginiert. Mit Rücksicht auf die Bedeutung des Bild-Textverhältnisses wird der Märchentext nach Lacombe und nicht nach der Ausgabe letzter Hand zitiert.

Disney veranlasste sein Zeichner-Team immer wieder, sich mit europäischer Malerei, wichtig war ihm insbesondere die deutsche Romantik, und auch mit Filmen auseinanderzusetzen und dort nach Inspirationen zu suchen (vgl. Girveau 2008). Disney nahm unter anderem sehr genau die US-amerikanische Shakespeare-Verfilmung *Romeo und Julia* mit Norma Shearer und Leslie Howard in den Hauptrollen wahr, die 1936, ein Jahr vor der Schneewittchenfilm-Premiere, große Aufmerksamkeit erregte. Die Größe und Tragik der Liebe zwischen Schneewittchen und dem Prinzen wird über das auffallende halbrunde Balkonmotiv mit diesem Liebespaar aller Liebespaare der Literaturgeschichte visuell verknüpft. Kinobesucher der Zeit werden dieses Zitat vermutlich erkannt haben.



Abb. 89: Howard: *Romeo und Julia* (1936)

Auch Lacombe greift dieses Motiv, abweichend vom Text, der wie berichtet ja nur von einem Fensterrahmen und nicht von einem Balkon spricht, direkt auf (vgl. Abb. 88). Die Mutter, die verletzt und allein auf dem Balkon im Schnee steht, ist wie das Liebespaar von Sehnsucht erfüllt, wenn auch nach einem Kind. Ihr stellt das Märchen allerdings nicht den Prinzen zur Seite, sondern die Stiefmutter, die bald ihren Platz einnehmen wird.

Die Stiefmutter

Ursprünglich wollte Benjamin Lacombe Trickfilmzeichner werden, fand die Animation letztlich aber doch nicht befriedigend. Vor diesem medialen Erfahrungshintergrund sind ihm fo-

tografische und filmische Mittel wie die Bedeutung der Blickregie, der Anschnitt (z. B. der unscharf gehaltene Apfel im Vordergrund des Covers, der den Fokus auf die scharf gestellte Bildmitte richtet) geläufige künstlerische Gestaltungsmittel⁵. Sie bedienen moderne Sehgewohnheiten und können in den vorzugsweise statischen und atmosphärischen Bildern Lacombes Spannung erzeugen. Interessant sind für die Betrachtung jedoch vor allem die Bildkompositionen, mit denen er Vertrautes mit Fremdem in verschiedenen Anlehnungen und direkten Filmziten in dichte Bezüge zueinander setzt. So findet bei Lacombe beispielsweise die symbolische Funktion der Rabenvögel nach dem vermeintlichen Tod

⁵ Mit diesem erweiterten Illustrationsbegriff, der mit seinen intermedialen Bezügen deutlich über das Bilderbuch hinausweist, haben auch schon Jörg Steiner und Jörg Müller 1989 in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Bremer Stadtmusikanten* oder David Wiesner 2002 in *Die drei kleinen Schweine* in ihren Märchenadaptionen gearbeitet.

Schneewittchens mit den Geiern eine ganz eigene Weiterführung. Die Geier erscheinen im Märchenwald neben den hessisch-stämmigen Zwergen zwar merkwürdig deplatziert, aber als direktes Disney-Zitat stimmig, denn sie stehen als Vorausdeutung für den bevorstehenden Tod der Hexe, deren tödlicher Fall im Film nur indirekt über den Blick eben dieser Geier gezeigt wird.

Mit der spannungsvollen Konstellation von Stiefmutter und Schneewittchen hat sich Lacombe bereits in seinem 2009 erschienenen *Hexenalmanach* (frz. EA 2008) auseinandergesetzt. In dieser fiktiven Ahnentafel weiblicher schwarzer Magie arbeitet Lacombe mit einer Mischtechnik, unter anderem mit Fotocollagen, die den Bildern dokumentarischen Charakter verleihen sollen. Unter anderem wird die angeblich historische Gestalt Malvine vorgestellt, die mit effizienter Systematik die schönen Frauen in ihrem Umfeld in blindem Hass ermordet. Schon bald gerät Schneewittchen in ihr Visier, an der sie, wie die Stiefmutter im Märchen, ebenfalls scheitert. Lacombe hat hier die Handlung nicht nur sehr verkürzt, sondern auch in entscheidenden Teilen abge-



Abb. 90: Lacombe: Schneewittchen (2011)



Abb. 91: Lacombe: Schneewittchen (2011)

mildert. Die Hexe stirbt in dieser Version an den Dornen einer von ihr für eine Hochzeit mitgebrachten selbst vergifteten Rose, die sie vor Wut zu fest umklammert als sie erkennt, dass die Braut niemand anderes als das bereits tot geglaubte Schneewittchen ist.

Im Kontext der Märchenillustration ist die Betrachtung der Schneewittchen-Episode im *Hexenalmanach* lohnenswert, weil Lacombe hier das Motiv des Doppelgesichts einführt, mit dem er dann auch die Stiefmutter bildgewaltig in *Schneewittchen* (2011, frz. EA 2010) vorstellt.

Max Lüthi weist auf das Wesen der Schneewittchenerzählung hin, die nach seiner Analyse alles ins Gegenteil verkehrt. In der Fassung von Jeanette Hasselpflug, der ersten von mehreren Erzählungen, die den Brüdern Grimm vorlagen, ist es die Mutter, die ihr eigenes Kind verstößt. Aus der innigen Sehnsucht, mit der sie sich ein Kind gewünscht hat, wird Übergangslos tödlicher Hass. Diese Figur steht nach Lüthi „für die Selbstverkehrung des Menschen, eine Perversion“ (Lüthi 2008, 184). Lüthi unterstreicht seine These der Verkehrung mit dem Motiv des Spiegels, der nicht das selbstverständlich eigene, sondern ein fremdes Spiegelbild wiedergibt. Aus dem Liebesapfel wird nach Lüthi konsequenterweise ein Todesapfel; was eigentlich schmücken sollte, der Kamm und die Schnürriemen, werden in den Händen der Hexe zu tödlichen Waffen. Im jungen/schönen und alten/hässlichen Doppelgesicht von Malvine findet dieses Prinzip der Verkehrung oder auch Abspaltung des Bösen ein überzeugendes Bild.

Die Grimms übernehmen die Version Hasselpflugs in der Erstauflage 1812 als KHM Nr. 53. In späteren Auflagen erschien den Brüdern die Stiefmutter als eine (im Gegensatz zur Mutter) moralisch deutlich belastbarere Gestalt, und sie änderten die Besetzung entsprechend. Im Märchentext wird die Stiefmutter als eine schöne Frau eingeführt, jedoch folgt ahnungsvoll die Einschränkung: „aber sie war stolz und übermütig“ (Grimm: Schneewittchen 2011).

Benjamin Lacombe wird in der Zuweisung des Bösen sofort sehr viel deutlicher. Er zeigt die Frau als eine Medusa. Die griechische Mythologie erzählt von ihrem grausamen Untergang, der zwingend mit ihrem Antlitz und auch mit dem Spiegelmotiv verknüpft ist, mit dem Perseus listig ihren direkten Anblick vermeidet und die Medusa deshalb töten kann. Die Vorausdeutung des zuverlässigen Untergangs des Bösen, den auch das Märchen fordert, im Medusa-Zitat gewährt Lacombe die Möglichkeit, die dunkle Seite der Schneewittchen-Erzählung kompromisslos zu inszenieren. Er taucht das geheimnisvolle Doppelbild der Stiefmutter in kalte Farben und setzt mit starken Lichtakzenten dramatische Hell-Dunkel-Kontraste. Gefahr verkünden die Schlangenköpfe, die sich um ihr Haupt winden und deren tiefes Rot sich in den Lippen der Stiefmutter wiederfindet. Die Gouache-Technik unterstützt die unheilvolle Atmosphäre des Bildes. Der spezifisch pastose, deckende Farbauftrag ist intensiv, die durch den Kreideanteil matte Oberfläche korrespondiert mit den weichen

Übergängen. Im Gegensatz zum lasierenden Aquarell ermöglicht die Gouache-Technik den Einsatz von Weiß, den Lacombe zur Kontrastsetzung benötigt.

Es stellt sich natürlich die Frage, warum Lacombe für Schneewittchen nicht die Figur der Hexe Malvine nutzte, die er bereits im *Hexen Almanach* als Peinigerin von Schneewittchen entwickelt hat. Tatsächlich zeigt er auch Malvine als eine Medusa, doch inszeniert Lacombe die mythologische Gestalt als eine an ihrer monströsen Verwandlung durch Athene leidende und deshalb ambivalente Figur. So funktioniert sie allerdings nicht als das Prinzip des Bösen. Im Medusendoppelporträt der Stiefmutter fehlt der Spiegel, und anders als in der Darstellung Malvines gleichen sich die beiden Gesichter genau. Lacombe verzichtet, abweichend vom Text, auf jede Andeutung einer möglichen Abspaltung. Als das Böse an sich scheint die Königin intensive Zwiesprache mit sich selbst zu halten.

Von der Medusengestalt wandelt sich die böse Königin anschließend zum Pfau, der sich als Sinnbild überhöhter Eitelkeit machtvoll über das winzige, gefangene und ängstliche Schneewittchen beugt. Die Illustration wird von Gelb- und Grüntönen bestimmt, Blau dient als Akzent. Das Bild nimmt hier Impulse des Textes wörtlich auf: „Da erschrak die Königin und ward gelb und grün vor Neid. Von Stund an, wenn sie Schneewittchen erblickte, kehrte sich ihr das Herz im Leibe herum, so hasste sie das Mädchen.“ (Grimm: Schneewittchen 2011) Es ist der Moment, in dem sie erstmals Mordpläne schmiedet und den Jäger ruft. Auch Disney nutzt an dieser Stelle der Erzählung das Motiv des Pfauengefeders, das eigentlich den Thron schmückt, sich aber nach einem Kameraschwenk visuell mit dem Körper der Königin verbindet (Disney 1937, Min. 11:26).

An dieser Stelle setzt der Spannungsbogen des Märchens ein, doch Lacombe erzeugt Dramatik hier, im Gegensatz zum Disney-Film, ausdrücklich nicht durch ansteigende Dynamik, sondern durch eine intensive Blick-, Farb- und Lichtregie. Diese Szene ist eines der wenigen Bilder, in dem die konsequente Ausgeglichenheit der Bildkomposition von einer Instabilität abgelöst wird, die durch die Betonung der Vertikalen und Horizontalen durch leicht diagonale Parallelsetzung der beiden Figuren und ihres Blickwechsels hergestellt wird (vgl. blau markierte Kompositionslinien). Um Empathie zu ermöglichen, vernachlässigt Lacombe Proportionen und Körperlichkeit. Ausdruck ist ihm wichtig, und den erzeugt er, ähnlich den Manga-Bildstrategien, vor allem durch große Gesichtsfelder und betonte Augen.

Schneewittchen

Obwohl es Lacombes Anliegen ist, dem Text neue Bedeutungsebenen im Bild hinzuzufügen, folgt er doch treu dem Handlungsablauf des Märchens. Als letzte der drei Frauen wird,

entsprechend ihrem Auftreten im Text, Schneewittchen porträtiert. „Schneewittchen aber wuchs heran und wurde immer schöner, und als es sieben Jahre alt war, war es so schön wie der klare Tag und schöner als die Königin selbst.“ (Grimm: Schneewittchen 2011) Hier hat der Spiegel noch nicht das Urteil über Schneewittchen verkündet, der Frieden ist noch ungetrübt. Die Klarheit, von der der Text spricht, wird bildlich direkt durch das Wasser umgesetzt, das sich nur durch die Bewegung der Haare kräuselt. In keinem Bild wird die Figur so deutlich von den sie kennzeichnenden Farben Schwarz, Weiß und Rot bestimmt. Ihr aufrechter Körper beherrscht die Bildmitte. Das Kind ist von weißen Tauben umgeben, die für seine Unschuld stehen. Ihr Blick ist nach innen gerichtet, sie ist ganz bei sich, ein Kontakt zwischen Betrachter und Figur ist unmöglich.

Mit der erwachten Mordgier der Königin ist es mit der Ruhe und dem Frieden, von dem das Wasserbild noch zeugt, allerdings vorbei.

„Nun war das arme Kind in dem großen Wald mutterseeligallein, und ward ihm so angst, dass es alle Blätter an den Bäumen ansah und nicht wusste, wie es sich helfen sollte. Da fing es an zu laufen und lief über die spitzen Steine und durch die Dornen, und die wilden Tiere sprangen an ihm vorbei, aber sie taten ihm nichts.“



Abb. 92: Lacombe: Schneewittchen (2011)

Lacombe zeigt weder den Lauf Schneewittchens durch den Wald, noch lässt er die wilden Tiere an ihr vorbeispringen. Stattdessen legen sie sich wie ein Mantel um Schneewittchen: neben einer weißen Taube tauchen allerdings zwei schwarze Raben als Stellvertreter von Leid und Tod auf, und der Fuchs bleckt die Zähne. Eine dem Märchen unbekannt Unentschiedenheit bestimmt die Szene, denn es ist eher ungewiss, ob die hochgestapelten Tierpelze Schneewittchen tatsächlich schützen und wärmen. Zudem neigt sich der Turm bereits bedenklich aus der Bildmitte heraus

zur Seite. Das Mädchen ist stumm, hat aber die Augen vor Entsetzen und Angst weit aufgerissen. Das Idealbild der Romantik, eine angenommene ursprüngliche Einheit von Kind und Natur, kippt hier ins Unheimliche.

Die Cover-Rückseite des Bilderbuchs preist die Märchenbilder Lacombes als „poetisch-magisch“. Tatsächlich üben die besonderen gedeckten Farbkonzepte mit den kontrastreichen weißen Höhungen, das auffallend diffuse Licht, das die Dinge ohne ersichtliche Lichtquelle magisch, wie aus sich selbst heraus leuchten lässt, und die eigentümliche Stille der artifiziellen Bilder einen Sog auf die Betrachter aus, dem man sich kaum entziehen kann. Die besondere Stille der Bilder wird nicht allein durch die Statik der Bildkompositionen befördert, sondern auch durch die vielfach geschlossenen Augen oder den nach innen gerichteten Blick der Figuren. In der Rezeption kann kein Blickkontakt mit den in dieser Form isolierten Figuren hergestellt werden. So entsteht eine psychische und sinnliche Dimension des Erzählens allein auf Bildebene, die die Eindimensionalität des Textes nicht hergibt.

Der Höhe- und Wendepunkt des Märchens, der Biss in den vergifteten Apfel, zeigt das am schlüssigsten. Das Licht liegt zwar sehr hell auf der Haut, doch modelliert es das Gesicht vor einem undefinierten und sehr dunklen Hintergrund besonders weich.



Abb. 93: Lacombe: Schneewittchen (2011)

Das Rot des Apfels verbindet sich mit den glänzenden Lippen und das Apfelrund wird von der Gesichtsform aufgegriffen. Wir sind so nah an der Szene, dass unser Blickfeld das Gesicht nicht vollständig erfassen kann. Schneewittchen hat die Augen genießerisch geschlossen. Man kann sie fast seufzen hören. Hier wird ein der Flächigkeit der Grimmschen Figurenanlagen zuwider laufendes hohes Maß an Einfühlung gewährt, wie es beispielsweise auch Susanne Janssen in ihrem *Hänsel und Gretel* (2007) verfolgt. Gerade in der Hänsel und Gretel-Bearbeitung findet sich eine ähnliche Statik und Stille, die wie bei Lacombe durch die in sich gekehrten Kinderfiguren mit ebenfalls häufig geschlossenen Augen gestützt wird.

Auf den ersten Blick irritierend, aber auch innovativ, sind die ästhetischen Brüche durch die Sepia-Zeichnungen, die Lacombe in den Fluss seiner farbigen Bilder einbaut. Während die farbigen Gouachen vor allem mit Hilfe von Symbolisierungen auf die Deutungsebene(n) des Märchens verweisen, treiben die monochromen Sepiazeichnungen eher die für das Märchen relevante Handlung voran.



Abb. 94: Lacombe: Schneewittchen (2011)



Abb. 95: Hitchcock: Psycho (1960)



Abb. 96: Dawley: Snow White (1916)

Gerade hier fallen weitere intermediale Referenzen auf. So kann die Ästhetik von Graphitstift und braunen Pastellkreiden in der leichten Sepiafärbung auch als eine Reminiszenz an den Stummfilm, genauer an die bekannte Schneewittchen-Verfilmung von 1916

mit Marguerite Clark gedeutet werden. Der Schattenwurf des Jägers mit dem Messer in der erhobenen Hand auf der faltigen Baumrinde erinnert dagegen an die legendäre Duschszene in *Psycho* (1960). Die intermediale Anbindung der Märchenszene an den Thriller steigert selbstverständlich die Wahrnehmung des Schreckens und der Angst des am Baumstumpf kauern den Mädchens.

Die skizzierenden Striche dieser Zeichnungen zeigen darüber hinaus aber auch deutliche Spuren ihrer Bearbeitungen. Baumholz, Gräser und Pilze im Bildzentrum führt Lacombe mit zum Teil expressivem Strich recht detailliert aus. Für die seitlichen Bildränder wählt Lacombe dagegen eine stark abstrahierende Formgebung. Die schwarze Fläche links deutet mit ihrem changierenden Schwarz einen Baum nur an, während die radierten Leerstellen rechts wie ein Foto-Negativ nur als Zeichen von Blattwerk funktionieren. Lacombe erzählt hier nicht nur vom Märchen, sondern auch vom Zeichnen selbst.

Der epische Bruch findet in der Narration ganz konkret im fegenden Schneewittchen Ausdruck, das die Warnung der Zwerge: „Lass ja niemanden herein!“ gedankenverloren fortkehrt. Zwar verschmelzen hier Bildtext und Sprachtext zu einer vollkommen deckenden Aussage, während Lacombe sonst durch eine deutliche räumliche und ästhetische Trennung die Spannung zwischen Bild und Text sucht. Doch verweist die narrative Textgestaltung auch hier wieder auf das Erzählen selbst und katapultiert die Leser aus dem Sog der Bilder.

Walt Disney berichtet von den Schwierigkeiten der Zeichner, den Prinzen, für den der Schauspieler Douglas Fairbanks Pate stand, im Film zu animieren. Die Disney-Zeichner haben der bösen Stiefmutter, dem guten Schneewittchen und auch den Zwergen⁶ durch Dramatik und Komik nicht nur Individualität verliehen, sondern auch viel Präsenz eingeräumt. Der Prinz wirkt dagegen den Merkmalen des Volksmärchens entsprechend weiterhin eher flächig und eindimensional und hat in seiner Rolle als Geliebter und Retter im Handlungsverlauf nur am Anfang und am Ende einen kurzen, allerdings prominenten Auftritt.

Die Romantik der erlösenden Schluss-/Kuss-Szene verlangt eigentlich nach Farbe, doch Lacombe entscheidet sich auch hier für eine monochrome Zeichnung in Sepia. Der Prinz beugt sich über das Schneewittchen, das sich gerade erwachend aufsetzt und ihm direkt ins Gesicht schaut. Ihre rechte Hand streckt sie jedoch nicht dem Prinzen entgegen, sondern zeigt ihm den Handrücken, eine eher abweisende Geste. Die Arme des Prinzen bilden dagegen, wenn auch in merkwürdiger Verformung, mit den Oberschenkeln Schneewittchens einen Halbkreis, der die Nähe der beiden in der formalen Einheit betont. Die Darstellung

⁶ Erfahrungen zur Relevanz komischer Nebenfiguren machten die Disney Studios z. B. mit der Figur Goofy als tollpatschigen, aber treuen Begleiter von Micky Maus in Kurzfilmen ab 1932.

verharrt deshalb in vager Unentschiedenheit zwischen zärtlicher Zugewandtheit und Abweisung der grenzüberschreitenden Annäherung des Prinzen. Wird die Prinzessin ihn überhaupt haben wollen? Das obligatorische Happy End scheint nicht gewiss.

„Was so mannigfach und immer wieder von neuem erfreut, bewegt und belehrt hat, das trägt seine Notwendigkeit in sich und ist gewiss aus jener Quelle gekommen, die alles Leben betaut.“ (KHM 1857, Vorrede) Die Aktualität der Märchen sichern heute die schier unübersichtliche Zahl an Bilderbüchern und medialen Bearbeitungen und vor allem die großen Medienverbünde wie die Disney Studios mit ihren angeschlossenen Merchandisingstrategien. Ihre Wirkmächtigkeit ist sowohl in der Rezeption⁷ als auch in den bildnerischen Bearbeitungen nachhaltig. Lacombe schafft den facettenreichen Spagat zwischen der Anlehnung der Erzählung an den Text der KHM-Ausgabe letzter Hand und dem mehrfachen Medientransfer vom Text über den Film zur Illustration überzeugend. Den konkurrierenden Formen von Eindeutigkeit bei Grimm, aber auch bei Disney begegnet er mit überraschenden, durchaus widersprüchlichen Bildern, die gerade mit der Markierung der Quellen ihre Eigenständigkeit behaupten. Lacombes Schneewittchen belegt, dass das Deutungspotential der Märchen längst nicht ausgeschöpft ist. Die Märchen tragen tatsächlich und immer noch die Notwendigkeit der Weitererzählung und Deutung in sich.

7 Zu Media Literacy als Bildungschance vgl. Kruse 2012, 2014.

Klassiker im Bilderbuch

ÜBERLEGUNGEN ZU WERKTREUE UND ADRESSIERUNG

Kaum eine Entwicklung im Bereich der deutschen Kinder- und Jugendliteratur ist so vielfältig und dynamisch wie im Bilderbuch und der Erfolg ist augenfällig: Deutsche Illustratoren und Illustratorinnen erfahren derzeit international eine erfreuliche Wertschätzung, wie die als Nobelpreise für Kinder- und Jugendliteratur bezeichneten Hans Christian Andersen Awards für Wolf Erlbruch (2006) und Jutta Bauer (2010) eindrucksvoll belegen. Dem internationalen Erfolg entspricht ihr großer Einfluss auf die Illustrationskunst innerhalb Deutschlands. Wolf Erlbruch und Jutta Bauer ist trotz ihrer frühen und großen Erfolge ein Grenzgängertum gemein, das sie geradezu beispielhaft für die dynamischen Prozesse der formalen, inhaltlichen und ästhetischen Entgrenzungen im Bilderbuch stehen lässt, wie sie in Deutschland seit geraumer Zeit zu beobachten sind (Oetken 2008). Ihre Leistung besteht neben ihrer überragenden bildkünstlerischen Meisterschaft darin, dass sie den Adressaten auf neue Weise ins Zentrum gestellt haben, mit der sie sowohl ästhetisch als auch formal neue Horizonte des Erzählens erschließen konnten. Wolf Erlbruch hat mit Bilderbüchern wie *Am Anfang* (Text: Bart Moeyaert, 2003), *Die große Frage* (2004) oder *Ente, Tod und Tulpe* (2007) explizit von handlungsorientierten, in sich abgeschlossenen Geschichten Abschied genommen und sein Erzählen so offen gestaltet, dass der Kommunikation zwischen Vorleser und Rezipienten viel Raum gegeben wird. Mit der Lockerung der linearen Struktur korrespondieren Erlbruchs Collagetechnik und sein Materialmix bildkünstlerisch überzeugend. Mit dem neuen Erzählkonzept werden auch neue, eher philosophische Themen möglich, die zur Reflexion einladen: „Diese Themen regen vielleicht etwas mehr als andere den Dialog an zwischen Eltern und ihren Kindern. Diesen Aspekt finde ich immer wichtiger.“ (Erlbruch 2004) In Jutta Bauers Werk bieten Titel wie *Warum wir vor der Stadt wohnen* (Stamm/Bauer 2005) oder *Aller Anfang* (Schubiger/Hohler/Bauer 2006) entsprechende Bilderbuchkonzepte zum Weiterdenken und erzählen an. Auffallend ist, dass die oben beschriebene Hinwendung zum Adressaten, entgegen der Konvention, aber gerade nicht mit einem statischen Kindheitsbegriff einhergeht, sondern vielmehr relativiert, denn viele Titel verweigern sich konkreter altersspezifischer Eingrenzung. Das ist durchaus als Trend zu bezeichnen. Die zunehmende Auflösung der Alterszuordnungen in entsprechen-

de Kategorien lässt sich in Deutschland seit Jahren deutlich an den Nominierungslisten des Deutschen Jugendliteraturpreises ablesen, die immer wieder zu kontroversen Diskussionen zwischen der passgenauen Ausrichtung auf den kindlichen Adressaten und dem literarischen/bildkünstlerischen Anspruch führen.

Interessanterweise wird gerade in den aktuell beliebten und sorgfältig ausgestatteten Bilderbuchadaptionen klassischer Dramen und Lyrik, die nie explizit an Kinder oder Jugendliche adressiert waren und im Fall der Dramen auch nicht für das Medium Buch geschrieben wurden, eine erstaunliche inhaltliche und formale Anpassung an den kindlichen Adressaten betrieben. Hier wird vor allem einem auffälligen kinderliterarischen Kanonisierungsstreben als Basis literarischer Bildung seit den 1990er Jahren entsprochen (O’Sullivan 2000). Der Anspruch auf Werktreue, in der allgemeinen Literatur unantastbar, tritt in der kinderliterarischen Adaption deutlich in der Hoffnung zurück, junge Leser, die über keine Erfahrung im Umgang mit klassischen Erzählstoffen verfügen, erfolgreich an das Drama heranzuführen: „More important than the text itself is the idea of the text.“ (Stevenson, zitiert nach O’Sullivan 2000, 20)

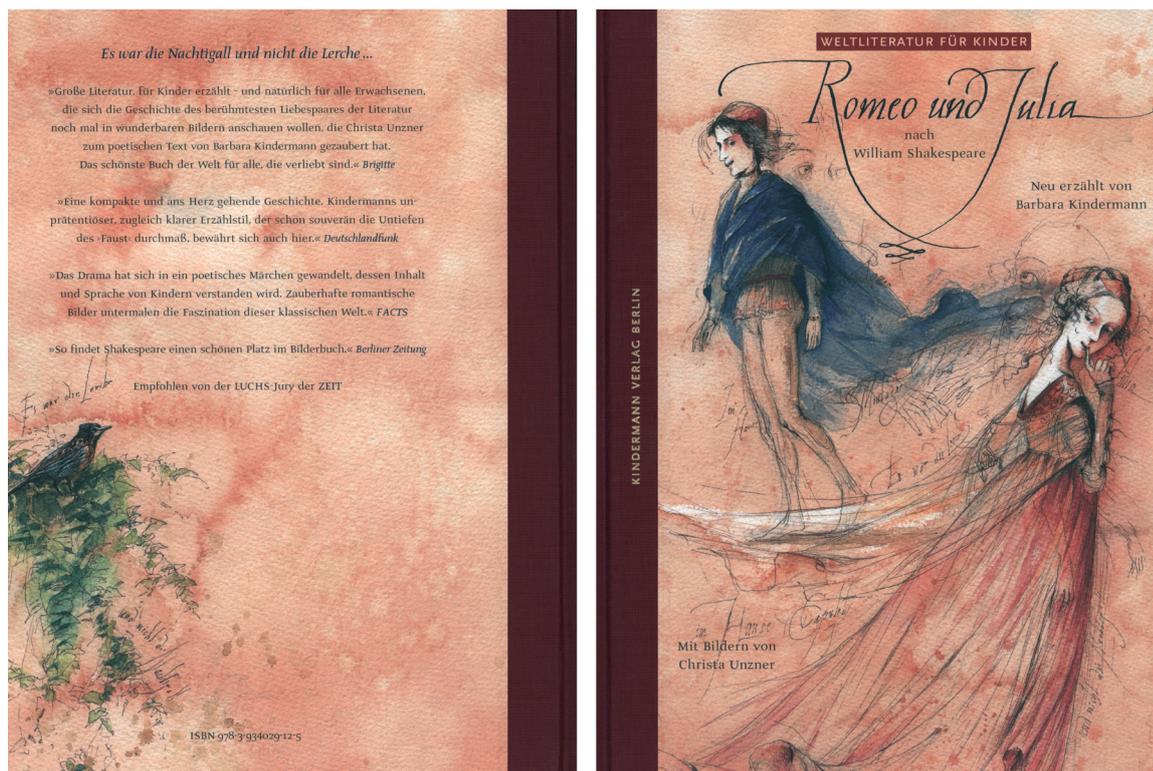


Abb. 97: Kindermann/Unzner: Romeo und Julia (2003)

Dabei zeigte die Verfilmung *William Shakespeare's Romeo & Juliet* (1996), dass Jugendliche auch für einen Klassiker im (zwar gekürzten, aber nicht im Wortlaut veränderten) Original an den Kinokassen Schlange stehen. Dem Regisseur Baz Luhrman ist es mit seinem Verständnis des elisabethanischen Theaters und seiner Interpretation des „sexy funky Shakespeare“ (Luhrmann 1996) unter Verwendung des Originaltextes und seiner postmodernen Verknüpfung mit Kitsch-Art und Videoclip-Ästhetik offensichtlich gelungen, Shakespeare an die aktuelle Jugendkultur anzubinden (Thiele 2000b).

Längst hat Shakespeare mit verschiedenen medialen und konzeptuellen Angeboten auch in die Kinderzimmer Einzug gehalten. Viele seiner Dramen ziehen seit Jahren als maßgeschneiderte Kindertheaterstücke oder -Musicals die anvisierte Zielgruppe in ihren Bann. Die kinderliterarische Aufarbeitung der Dramen in Buchform, gar in Bilderbuchform, stellt dagegen eine besondere Herausforderung dar. Der Kindermann Verlag versucht seit 1994 mit seiner Reihe *Weltliteratur für Kinder* die bekannten Dramen Goethes, Schillers oder Shakespeares als illustrierte Nacherzählungen, gespickt mit einschlägigen Zitaten, in einer schmalen Nische auf dem Bilderbuchmarkt zu etablieren, und setzt dabei vor allem auf Doppeladressierung. Kindermann spart bereits in den Paratexten des Covers nicht mit eindeutigen Signalen an das erwachsene Bildungsbürgertum (vgl. Cover Rückseite). Der leinengefasste Rücken unterstreicht bereits auf den ersten Blick die Sorgfalt der Buchausstattung. Nicht zu übersehen ist der rot unterlegte Schriftzug *Weltliteratur für Kinder* und der romantisch ineinander verschlungene Titel *Romeo und Julia* nach William Shakespeare. Die Autorin der Nacherzählung und erst recht die Illustratorin sind dem nachgeordnet.

Die festen Größen im literarischen Kanon müssen für die kinderliterarische Adaption neben ihrer Komplexität bei diesem Reihenkonzept ihre atmosphärische Dichte allzu häufig auf dem Scheiterhaufen der Anpassung an das schmale Bilderbuchformat opfern (das gilt natürlich nicht für die illustrierte Lyrik, die ungekürzt veröffentlicht wird). So übernimmt Barbara Kindermann für ihre Nacherzählung *Romeo und Julia* (2003) zwar Ort, Zeit, und die Figuren der Vorlage. Der Plot ist notwendigerweise stark reduziert, Familienstreit, Hochzeit und Fest erscheinen ebenso wie die Versöhnung der Familien am Ende sehr konstruiert. Reflektierende Passagen, soziale und gesellschaftliche Hintergründe, die Shakespeare kennzeichnen, bleiben ausgespart. Die Nähe zum Werk wird vor allem durch das Einstreuen bekannter Zitate angestrebt.

In der Regel obliegt dann den Illustrationen, wie auch im *Romeo & Julia*-Beispiel (das gilt aber ebenso für andere Kindermann-Ausgaben, z. B.: *Faust*, illustriert von Ensikat, Kindermann 2002) die Aufgabe, den Transportverlust der Adaption abzumildern und dem meist auf den reinen Plot reduzierten Text ein fernes Erinnern an die eindrucksvolle Dramatik der alten Meister einzuhauchen.

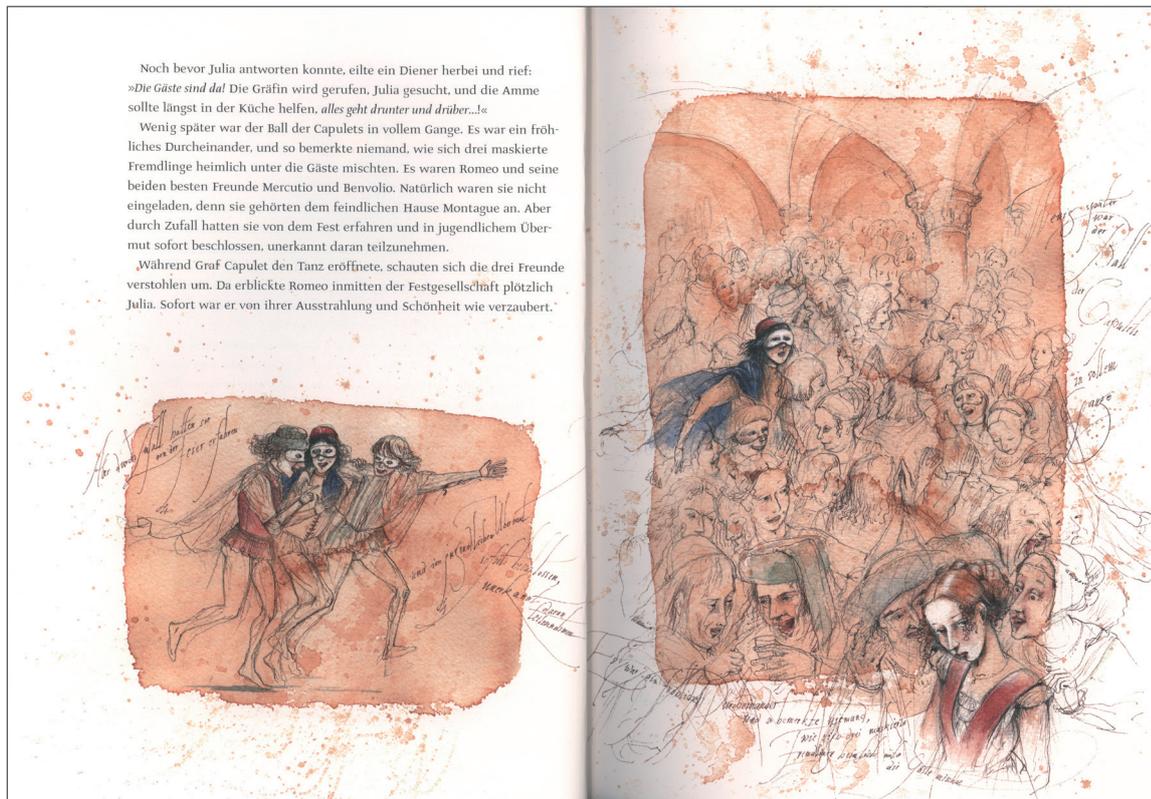


Abb. 98: Kindermann/Unzner: Romeo und Julia (2003)

Die Textebene der Nacherzählung beschränkt sich an dieser Stelle auf eine ziemlich nüchterne Beschreibung des Geschehens: „Wenig später war der Ball der Capulets in vollem Gange. Es war ein fröhliches Durcheinander.“ Die Illustratorin Christa Unzner versucht dagegen, durch eine auffallend flüchtige Skizzenhaftigkeit, sich nervös überlagernde Konturen und kleine Farbspritzer, die wie Champagnerbläschen an den Bildrändern aufsteigen, die Dynamik der Festgesellschaft einzufangen. Hände fliegen, Zitate schwirren als Textfetzen wie Stimmen durch den Raum, eine ausgeprägte Gestik lässt Rückschlüsse auf die lebhaften Gespräche zu. Hinweise auf Zeit und Ort werden durch Kostüme und die mediterrane Architektur des Bogengangs, der den Festsaal begrenzt, angedeutet.

F. K. Waechter: Prinz Hamlet

In dieses sehr spezielle Bildungssegment des Bilderbuchmarktes stößt Friedrich Karl Waechter mit seiner Hamlet-Bearbeitung vor und geht dabei ganz andere Wege. Der 2005 verstorbene Frankfurter war nicht nur ein vielfach ausgezeichneter Cartoonist und Illustrator (Deutscher Jugendliteraturpreis), sondern verfügte als einer der bekanntesten deutschen Theater- und Jugendbuchautoren (*Schule mit Clowns*) auch über umfassende Kenntnisse

von Bühnenwirkung. 1995 verfasste Waechter *Prinz Hamlet* zunächst auch als Kindertheaterstück. In Waechters Interpretation kommt vor allem eine Form literarischer Subjektivität zum Tragen, die Shakespeare Ende des 16. Jahrhunderts in damals revolutionärer Form einführt. Waechters Hamlet verstärkt dieses literarische Mittel der Binnensicht, indem er die Erlebniswelt eines deutlich jüngeren und damit dem Machtgefüge bei Hofe stärker ausgelieferten Prinzen an der Schwelle von Kindheit und Jugend zeigt und seine Reibung an der erwachsenen Welt bei Hofe ins Zentrum stellt. In dieser kindlicheren Rolle wird Hamlet noch deutlicher als im Original zum „Th’ observed of all observers.“ (Ophelia über Hamlet III 1.156)

Sichtbarer Ausdruck dieser neuen Rollengestaltung sind in der Bilderbuchfassung des Kindertheaterstücks die von Waechter eingeführten Spielzeuggefährten Kaspar und Bär, die an der Seite des Prinzen das Geschehen aufmerksam verfolgen. Das Bilderbuch, das nur wenige Monate vor Waechters Tod 2005 in seinem Hausverlag Diogenes erschien, gibt, im Gegensatz zu der Shakespeare-Adaption *Romeo und Julia* aus dem Kindermann-Verlag, nur wenig Hinweise für eine schnelle Einordnung.

Die Autorenangabe F. K. Waechter, die Titeländerung von *Hamlet* in *Prinz Hamlet*, ergänzt von den von Waechter frei erfundenen Protagonisten Kaspar und Bär, unterstreicht den Eindruck eines bewusst indirekten Bezugs zum Original. Der Hinweis „frei nach William Shakespeare“ erscheint erst auf dem Innentitel. Waechter gibt in seiner Gestaltung mehrfache transmediale Hinweise auf die Inszenierungstradition des Stücks, so kann der rote bildfüllende Vorhang im Vorsatzblatt einerseits als Verweis auf die Bühnenform des Stücks als auch auf das später von Kaspar und Bär aufgeführte Stück im Stück im Bilderbuch gedeutet werden.

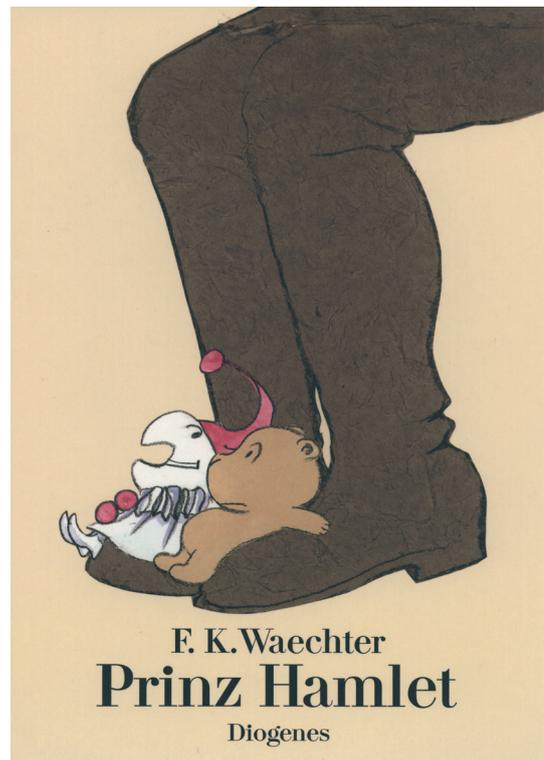


Abb. 99: Waechter: Prinz Hamlet (2005)

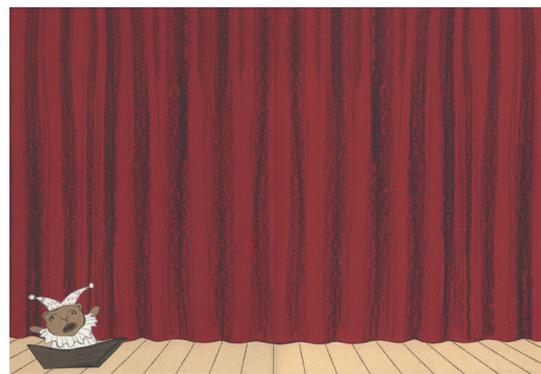


Abb. 100: Waechter: Prinz Hamlet (2005)



Abb. 101: Wächter: Prinz Hamlet (2005)

Weder auf Text- noch auf Bildebene sind bei Wächter eindeutige Hinweise auf Ort und Zeit der Handlung zu finden. Seine Sprache erinnert zwar in Satzbau, Wortwahl und in ihrer ausgeprägten Dialogizität an die Dramenkunst des Originals. Wie Shakespeare bemüht sich Wächter um eine besondere Klarheit im Ausdruck, die Raum für pointenreiche Wortspiele gibt. So zeigt das Schlussbild Kasper und Bär, die Ophelia nachschauen und inmitten des dramatischen Geschehens wie Hofnarren der Tragik mit komisierenden Wortspielen des Wörtlich-Nehmens begegnen: „Was macht sie?“ „Du siehst doch, sie tanzt aus dem Turm.“ „Warum?“ „Sie hat den Verstand verloren. Jetzt läuft sie ihm nach.“ „Wir müssen ihr suchen helfen.“

Trotz eines respektvollen Umgangs mit dem Original verzichtet Wächter auf direkte Zitate. Selbst zentrale Textstellen wie: „Sein oder Nicht-Sein. Das ist die Frage“, die längst in den allgemeinen (auch in den deutschen) Sprachgebrauch eingeflossen sind, nutzt Wächter nur spielerisch in ihrer spezifischen Satzstruktur, z. B. im Gespräch zwischen Hofmarschall und König: „Wahnsinn oder Schurkerei? Das ist die Frage.“ (Wächter 2005, 42)

Inhaltlich fokussiert Wächter auf einen Ausschnitt des gesamten Handlungsstrangs. Berichtet wird aus Sicht der treuen Freunde Hamlets, Kasper und Bär, die zwar im Handlungs-

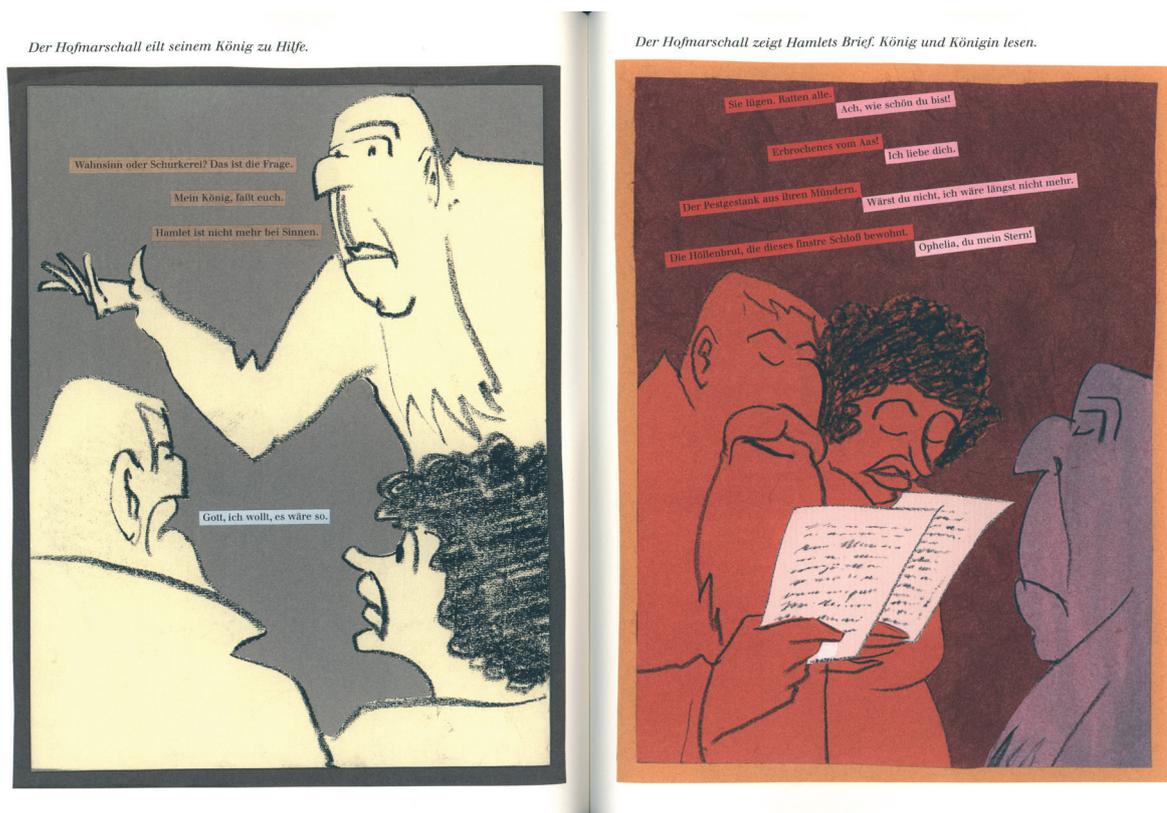


Abb. 102: Waechter: Prinz Hamlet (2005)

verlauf in viele Rollen schlüpfen, jedoch stets an der Seite des Prinzen zu finden sind. Die Bilderbuchadaption löst sich vollkommen vom Anfang und der finalen Katastrophe der Vorlage. Der Tod Ophelias, der vernichtende Kampf zwischen Laertes und Hamlet, die tödliche Vergiftung der Königin und der Mord am König bleiben ausgespart. Stattdessen konzentriert sich Waechter auf die Liebe Hamlets zu Ophelia. Beginn und Ende der unglücklichen Liebe bilden den Rahmen der Handlung.

Waechter entscheidet sich im weiteren Verlauf für eine gleichmäßige Gestaltung der Buchseiten. Oberhalb der großformatigen, gerahmten Illustrationen, stehen einzelne kurze Aussagesätze eines extern fokalisiertem Erzählers, die, kursiv und deutlich vom Bildteil getrennt, an Regieanweisungen in Schauspielen erinnern. Im Bildraum wird dagegen der Text als Collage zum Bildelement. Die Textgestaltung in Collagetechnik erfordert größtmögliche Reduzierung auf wenige und kurze Sätze, doch verzichtet Waechter deshalb nicht auf Komplexität: „Hamlet hadert immer noch. / Dass seinen Vater eine Schläge biss, als er im Garten lag und schlief, hat uns doch auch in Traurigkeit gestürzt und Elend! / Die Schlange kann doch nicht mit einem Biss gleich vier vergiften! / Einmal muss doch wieder Leben sein!“ Im allerbesten Sinn wird hier der Forderung Maria Lypps nach Reduktion ohne Versimplifizierung entsprochen (Lypp 1984).

Bild/Text

Die ins Bild gesetzten Schriftzüge übernehmen die Funktion der Visualisierung von Dialogen, kurzen Monologen oder monologisierenden Reflexionen (Bewusstseinsströmen). Die unterschiedlich farbige Unterlegung hilft auch ungeübteren Lesern, den Text den jeweiligen Sprechern zuzuordnen. Die Zeilen wirken wie vorgebliche Zitat-Schnipsel und können wieder als Verweise auf den Shakespeare-Stoff gelesen werden, ohne jedoch wirklich zu zitieren. Andererseits funktionieren sie wie Sprechblasen eines Comics und spiegeln die ausgeprägte Mündlichkeit der Kommunikation. Indem Waechter auf die im Bilderbuch gängigen Textblöcke im Bild verzichtet, gewinnt der Text trotz seiner relativen Kürze durch die farbige Abgrenzung und in der variierenden Ausrichtung im Bild eine große Präsenz. In einigen Illustrationen scheint der Text das Bild an die Bildränder zu verdrängen.

In der literaturgeschichtlichen Deutung der Figur des Hamlets standen die Brüchigkeit und die Multiplizität des Charakters stets im Vordergrund der durchaus kontroversen Erklärungsversuche. In diesem Sinn ist Hamlet eine moderne Figur. Indem Waechter seine Interpretation unter Verzicht zahlreicher Protagonisten noch stärker auf das Handlungsfeld Hamlets einschränkt, konzentriert er sich auf die Binnensicht der Konflikte und Unverein-



Abb. 103: Waechter: Prinz Hamlet (2005)

barkeiten, an denen sich seine zentrale Figur reibt. Waechter gestaltet diese Form der Fragmentarisierung auf Bildebene durch unterschiedliche Stilmittel: Am auffälligsten ist die Verwendung von Mischtechniken wie Collage, Zeichnung, Übermalungen, Karikatur, Scherenschnitt oder Abdrucktechniken, die ihm ermöglichen, Bildelemente unvermittelt nebeneinander zu stellen und so Diskontinuität im Bildraum zu schaffen. Anschnitte, Zooms und Perspektivwechsel lenken den Blick und eröffnen immer wieder neue Zugänge der Betrachtung.

Am Ende bleibt Hamlet, den „Ketten fesseln, die keiner sieht“, allein. Waechter scheut sich nicht vor der kompromisslosen Darstellung existentieller Konflikte im Bilderbuch: „Ich glaube, dass emotionale Dinge schon ganz kleinen Kindern präsent sind. Das, was Shakespeare bewegt – Liebe, Hass, Neid, Eifersucht, Tod –, sind alles Dinge, die schon ganz kleine Kinder bewegen und interessieren.“ (Waechter interviewt von Preissner) Der konsequent offene Schluss ohne Andeutung eines Auswegs zwingt zum eigenständigen Weiterspinnen des Handlungsfadens. Mit der Darstellung des auf sich selbst zurückgeworfenen, schweigenden Hamlet, versunken in der schweigenden Betrachtung des bekannten Attributes, des Totenkopfs, gelingt es Waechter, die philosophierenden Monologe des Prinzen allein bildkünstlerisch in Szene zu setzen, ohne die komplexen Textpassagen zitieren zu müssen.

Fazit

Werktreue, die im allgemeinen belletristischen Programm im Umgang mit Shakespeare unbedingter Maßstab ist, tritt in der Kinderliteratur vollkommen in den Hintergrund, denn Shakespeare ist für Kinder, erst Recht im Bilderbuch, ohne umfassende Reduktion der Handlung und Poetik nicht zu haben. Doch es sind unterschiedliche Strategien der Adaption möglich. Barbara Kindermann versucht, möglichst umfangreich Zitate in den Text einfließen zu lassen und den Handlungsstrang im Wesentlichen nachzuerzählen, um Nähe zum Original herzustellen. Notwendigerweise fehlt es dem Text auf diese Weise an poetischer Dichte. Hier wird die Bildebene genutzt, um Expressivität und Atmosphäre zu vermitteln.

Waechter setzt dagegen die Differenzen zum Original, die sich durch die kinderliterarische Adaption ergeben, ganz gezielt ein. Er lässt kein einziges Originalzitat in seine Bearbeitung des Hamlet-Stoffs einfließen und streicht wichtige Protagonisten oder zentrale Szenen wie Anfang und Ende. Stattdessen sucht er die Brüche in der Figur Hamlets und die tragische Interaktion mit den Eltern in ihrer existentiellen Dimension auf Bild- und Textebene mit unterschiedlichen Stilmitteln, die sorgfältig zusammenwirken, darzustellen. In der Verjüngung und der umfangreichen Binnensicht in die emotionalen

Prozesse des Hamlet schafft Waechter eine Identifikationsfigur. Mit dieser Interpretation hat er in innovativer Weise die Möglichkeiten der Adaption allgemeinliterarischer Stoffe ins Bilderbuch erweitert. Mehr als nur die Idee des klassischen Stoffes vermag das Buch mit seinem subtilen Blick auf die menschliche Abgründigkeit Einfühlung zu vermitteln. Einfühlung in Hamlet ist nicht wenig.

Kindheitsbilder und Bilder von Kindheit

Der zweite Teil des Kumulus geht den literarischen und bildästhetischen Konstruktionen von Kind und Kindheit im Bilderbuch nach, weil die soziokulturell und historisch geprägten Kindheitsbilder in direkter Wechselwirkung zu den Formen des Erzählens stehen.

Der grundlegenden Orientierung soll der Beitrag *Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch* (Oetken 2013) dienen. Dabei finden Signale der Mehrfachadressierung besondere Aufmerksamkeit. Sie ist für die Kinder- und Jugendliteratur, aber insbesondere für das Bilderbuch konstitutiv, denn hier liegen Produktion, Distribution und Rezeption besonders weit auseinander. Deshalb wird in diesem Beitrag das Spannungsfeld zwischen erwachsener Autorschaft, erwachsenen Produzenten und Vermittlern und kindlicher Rezeption in den Fokus gerückt und nach den literarischen und bildästhetischen Spuren gefragt, mit denen angenommene Erwartungen und Ansprüche bedient werden.

■ Oetken (2013): *Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch*

Einen vertiefenden Einblick sollen im Anschluss narratologische Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen am Beispiel von Darstellungen der Themenfelder Schule (Oetken 2008) und Behinderung (Oetken 2014) gegeben werden. Da sich die Adressatengruppe längst nicht mehr auf Kinder im Vorschulalter beschränkt und Bilderbücher inzwischen selbst zum Unterrichtsgegenstand in der Schule geworden sind, sind hier Entgrenzungsprozesse, die das Durchkreuzen von tradierten Kindheitsbildern vorantreiben, besonders augenfällig.

Die Thematisierung körperlicher und/oder geistiger Einschränkungen ist im Bilderbuch (Oetken 2014) genauso von Unsicherheiten, etwa zur korrekten Begrifflichkeit, geprägt, wie es auch gesamtgesellschaftlich zu beobachten ist. Gerade dieses Thema wird im Bilderbuch gerne mit einer ethisch-moralischen Botschaft verknüpft, das lässt sich auch gut in den

entsprechenden bildlichen Darstellungen nachweisen. Und auch hier können neue Formen der literarischen und bildästhetischen Erzählung aufgezeigt werden.

- Oetken (2008): *Hoheitsgebiet Schule. Grenzziehungen und -überschreitungen in Text und Bild*
- Oetken (2014): *b-b-barrierefrei? Inszenierungen von Behinderung im Bilderbuch*

Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch

In Bildern für Kinder spiegeln sich vornehmlich die Bilder von Kindern und Kindheit, die je nach historischem und sozio-kulturellem Kontext unterschiedlich geprägt sind. Gerold Scholz (1994) verweist auf die Komplexität, die den Kindheitskonstruktionen Erwachsener innewohnt, denn zuallererst sind es Erwachsene, die den Diskurs über Kinder führen, und die daraus resultierende Distanz ist nach Scholz von folgenreichen Überlagerungen gekennzeichnet: „Wenn jedes Reden über Kindheit ein Reden von Erwachsenen ist, so sprechen Erwachsene auch immer über sich selbst, wenn sie über Kinder reden“ (Scholz 1994, 8, vgl. auch Ewers 2005). Im Anschluss an Alice Miller stellt Gerold Scholz die These auf, dass die Erinnerung an die eigene Kindheit nachhaltig auf das Verhältnis zu und die Rede über Kinder einwirkt, weil „der Erwachsene nicht nur von seiner Kindheit mitgeprägt ist, sondern [weil, Anm. MO] er zu dem in ihm aufbewahrten Kinde ein Verhältnis hat, das von Wünschen und Ängsten, Rationalisierungen und Verdrängungen bestimmt wird.“ (Scholz 1994, 7)

Dieses komplexe und ambivalente Verhältnis zu Kindern und Kindheit spiegelt sich selbstverständlich nicht nur in der erwachsenen Rede darüber, sondern auch in Texten und Bildern und erhält eine weitere Dimension, wenn diese Fiktionen an Kinder adressiert bzw. im kinderliterarischen Handlungssystem (zur kinderliterarischen Kommunikation vgl. Ewers 2000) verhandelt werden. Hans-Heino Ewers weist in seiner Auseinandersetzung mit Kinderliteratur als Erinnerungsliteratur (Ewers 2005) darauf hin, dass für nicht wenige Kinderbuchautoren, darunter so einflussreiche wie Astrid Lindgren oder Erich Kästner, die biographische Erinnerung an die eigene Kindheit eigentliche Voraussetzung erfolgreichen Schreibens für Kinder sei. Kästner war überzeugt, es „entständen gute Kinderbücher nicht, weil man Kinder habe und kenne, sondern weil man, aus vergangener Zeit, ein Kind kenne: sich selber. Solche Kinderbücher seien in erster Linie nicht Werke der Beobachtung [...], sondern der Erinnerung.“ (Görtz 1998, 310)

Die Distanz zwischen Produzenten (Autor, Autorin, Illustrator, Illustratorin, Lektorat) und Käufern, Vermittlern und Rezipienten kann beim Bilderbuch besonders groß sein (mit Ausnahme von All-Age-Titeln oder Sammlern als erwachsenen Rezipienten). Darüber hinaus eröffnet das gattungsspezifische bimediale Erzählen in Bildtext¹ und Sprachtext zusätzliche narrative Strategien. In diesem Spannungsfeld besteht viel Spielraum für offene und subversive Einschreibungen von Kindheitsvorstellungen, wie noch zu zeigen sein wird.

Illustratorinnen und Illustratoren reden über Kind und Kindheit

Die Position der Illustratoren und Illustratorinnen zu ihren Vorstellungen von Kind und Kindheit und deren Bedeutungen für ihr Schaffen wurden in einer empirischen Studie mit Illustratoren und Illustratorinnen in Deutschland (Oetken 2008, 182ff.) reflektiert². Die Antworten der Künstler auf die nicht standardisierten Fragebögen zeichnen – je nach Perspektive – ein Scholz bestätigendes, vielschichtiges und durchaus widersprüchliches Spektrum an Imaginationen von und Bedeutungszuweisungen der Künstler und Künstlerinnen von Kind und Kindheit³. Richtet sich der Fokus auf Vorstellungen vom Kind als Figur in der Bild-Text-Erzählung, werden andere Maßstäbe angesetzt, als wenn vom Kind als Adressat der Erzählung oder vom Kind als Inspiration für die künstlerische Arbeit gesprochen wird.

Für das Selbstverständnis der überwiegenden Mehrheit der Befragten ist die Adressierung ihrer Bilderbücher an Kinder eindeutig. Nur eine kleinere Gruppe (14 von 57) der Illustratorinnen und Illustratoren gab an, ihre künstlerischen Konzeptionen völlig losgelöst von der Zielgruppe zu entwickeln. Allerdings verweisen Angaben zu dem „Inneren Kind“ (Oetken 2008, 209) als eine eher abstrakte Form kindlich konnotierter Kreativität und auch Aussagen zum „erinnerten Kind“ (Oetken 2008, 210), das hier meist für narrative Erinnerungen steht, auf einen Pool eigener und eindeutig kindlich konnotierter Bilder, die selbst dann für das Bilderbuchschaffen fruchtbar gemacht werden, wenn die Bilderbücher nicht explizit an Kinder adressiert werden.

1 Bildtext meint, nach Hans ten Doornkaat: „daß ein bildnerisches Werk ebenso in der Lage ist selbstständige Bedeutung zu erzeugen wie wir dies beim Sprachtext kennen“ (ten Doornkaat 1991, 72).

2 Im Befragungszeitraum von Oktober bis Dezember 2002 konnten von 137 schriftlichen Fragebögen, die an Illustratoren und Illustratorinnen in Deutschland versandt wurden, darunter sowohl Berufsanfänger und anfängerinnen als auch bereits Etablierte, 57 ausgewertet werden. Die Studie folgt dem Konzept der qualitativen Inhaltsanalyse (Mayring 2003). Die Befragten äußerten sich in nicht standardisierten Fragebögen über ihre Vorstellungen von Kindheit, aber auch zu ihren Arbeitsbedingungen und den Bedingungen, die sich durch das Medium Bilderbuch an der Schnittstelle von Bild und Text und in Bezug zu den Kontaktmedien ergeben (vgl. Oetken 2008, 182).

3 Aufgrund der Anzahl der Aussagen können durchaus qualitative, aber nur bedingt quantitative Ergebnisse gewonnen werden.

Wird eindeutig für die Zielgruppe Kind gearbeitet, zeigt sich in dem ausgewerteten Material eine signifikante Auffälligkeit: Interessanterweise ist das Bild, das sich Illustratorinnen und Illustratoren von den Adressaten ihres künstlerischen Schaffens machen, viel positiver als die in den Antworten beschriebenen Bedingungen heutiger Kindheit und Annahmen über mediales Rezeptionsverhalten.

Die Angaben zu den Wunschadressaten stützen sich meist auf eher allgemein formulierte Vorstellungen, denn nur die wenigsten arbeiten für ganz konkrete Kinder in ihrem Umfeld. In signifikanter Nähe zu Kindheitsbildern der Romantik wird dem imaginierten Adressaten überwiegend eine besondere Intuition, Sensibilität, Intelligenz und ein hohes Maß an Autonomie zugesprochen (Oetken 2008, 247). Dieses idealisierte Wunschbild steht in starkem Kontrast zu den Vorstellungen und Annahmen von aktuellen Bedingungen des Aufwachsens. Dem größten Teil der Befragten erscheint Kinderalltag im Wesentlichen gehetzt, durchorganisiert und leistungsorientiert. Digitale und audio-visuelle mediale Reizüberflutung⁴, allgemeiner Bewegungsmangel und zu stark begrenzte sinnliche reale Erfahrungs- und Gestaltungsräume führen nach mehrheitlicher Überzeugung der Befragten zu Konzentrationsmangel und einem geringen Maß an Kreativität.

Welche Funktionen übernehmen dann Bilderbücher, welche Formen können gefunden werden, um die Distanz der erwachsenen Diskurse über Kinder und die daraus resultierende Ambivalenz von erinnertem Kind und Innerem Kind, die Kluft zwischen dem konstruierten und in hohem Grad idealisierten Wunschbild des kindlichen Adressaten und den beobachteten oder vermuteten mehrheitlich defizitär beschriebenen Bedingungen gegenwärtiger Kindheit zu überwinden?

Tatsächlich fällt eine Reihe von narrativen und formalen Strategien auf, mit denen neue Zugänge zu Bilderbucherzählungen geschaffen werden: die Partizipation von Kindern, das Unterlaufen tradierter Erwartungen an Bilder und Kindheitsbilder und nicht zuletzt die vorausgesetzte Mündigkeit des Lesers und die damit verbundene Mehrdeutigkeit und Mehrfachadressierung.

4 Zur genaueren Beschreibung unterschiedlicher Medienpräferenzen kann ergänzend die Studie von Daniel Süss (Süss 2000) herangezogen werden. Als ein Ergebnis arbeitet er heraus, dass die Präferenzen und die Bewertungskriterien von Medien je nach Standpunkt zwischen Erwachsenen, aber auch zwischen Erwachsenen und Kindern erheblich variieren können. Daniel Süss hat in seiner Erhebung Kindergärten als ‚Medien-Schonräume‘ ausgemacht: „Wir haben festgestellt, dass Kindergärtnerinnen den populären Medien und den kommerziellen Medienverbund-Figuren gegenüber oft ablehnend eingestellt sind [...]. Dies ist bei den Eltern viel weniger der Fall.“ Das Umfeld Kindergarten wird unausgesprochen oder ausgesprochen als ‚Medien-Schonraum‘ definiert. „Medien wie Fernsehen und Comics [sind] eigentlich Tabu“ (Süss 2000, 112).

Wild Things

Ein Weg ist natürlich die Partizipation von Kindern, die in *Alle Kinder* (2011) besonders überzeugend gelingt. Das Autoren- Illustratorenpaar Anke Kuhl und Martin Schmitz-Kuhl hat für sein abgründiges ABC der Schadenfreude Kindern nicht nur genau zugehört, sondern sie auch aktiv an der Konzeption beteiligt, wie die vorangestellte Widmung⁵ andeutet. Diese Form der Unmittelbarkeit umgeht die Ebenen der Imaginationen und Spekulationen über Kinder und Kindheit und führt zu bemerkenswert unbeschwerten Tabubrüchen, obwohl das dargestellte Spiel weder heiter noch harmlos ist. Der Buchstabe F (Abb. 104) präsentiert Brenzliges: „Alle Kinder laufen ins Haus. Außer Fritz – den trifft der Blitz.“



Abb. 104: Kuhl/Schmitz-Kuhl: *Alle Kinder* (2011)

Denkbar weit von didaktischer Problemliteratur entfernt, setzen diese Verse erbarmungslos genau da an, wo existentielle, oft heimliche Ängste und Scham („Alle Kinder springen durch den Reifen. Außer Nick – der ist zu dick“) nagen und drücken, doch gerade in der absoluten Inkorrektheit entfaltet sich erst der ganze Spaß: „Alle Kinder lesen dieses Buch. Außer Xaver – der ist ein Braver.“ Die makabren Kinderwitze kursieren seit Generationen fest verankert in der Kinderkultur mit ungebrochener Lust an Reim, Rhythmus und Tabubruch in unendlichen Varianten auf den Grundschulhöfen. Daran knüpfen die konsequenten (erwachsenen) Fortschritten an und erfahren mit dem Verweis auf kindliche Mitautorenschaft eine gewisse Legitimation.

Selbstverständlich sind die von Anke Kuhl gezeichneten gehässigen Kinder weder niedlich noch schön. Mit Nikolaus Heidelbach verbindet sie die Lust, die von der Romantik bis

5 „Alle Kinder sind manchmal schadenfroh. Auch Julie und Lasse – ihre Sprüche waren klasse. Dank an unsere Kinder für die Unterstützung“ (Kuhl/Schmitz-Kuhl 2011).

heute wirkungsmächtigen Erwartungen an idealisierte Darstellungen von Kindheit⁶, kindlicher Fantasie und Spiel bewusst zu unterlaufen. Mit seinen unförmigen, übergewichtigen und wenig privilegierten Kindern hat Heidelberg bereits 1982 in *Das Elefantentreffen oder 5 dicke Angeber* die Möglichkeiten der Darstellung kindlicher Figuren und Lebenswelten deutlich erweitert. Mit dem gezielten Arbeiten gegen die erinnerten, inneren und konventionellen Bilder von Kind und Kindheit hat er sowohl provoziert als auch viel Anerkennung erfahren⁷.

In seinem recht eigenwilligen ABC-Buch *Was machen die Jungs?* (1999) steht Uwe für den Buchstaben U: „Uwe übt.“ (Abb. 105) Bild und Text sind bei Heidelberg streng getrennt. Der Text steht mit der betonten Alltäglichkeit der Handlung, der Kürze des Satzes und der Betonung des Buchstaben U ganz in der Tradition der ABC-Fibeln. Erst im Bild wird der Bruch deutlich: Uwe übt Probeliegen für die Ewigkeit. Die Irritation liegt in der Ambivalenz, die das Bild aufrecht erhält. Einerseits ist die andächtige Ernsthaftigkeit erkennbar, mit der die Figur ihr Handeln betreibt. Andererseits spielt das Bild mit Ängsten und dem Tabu der Pietätlosigkeit und erzeugt nicht zuletzt dadurch Komik.

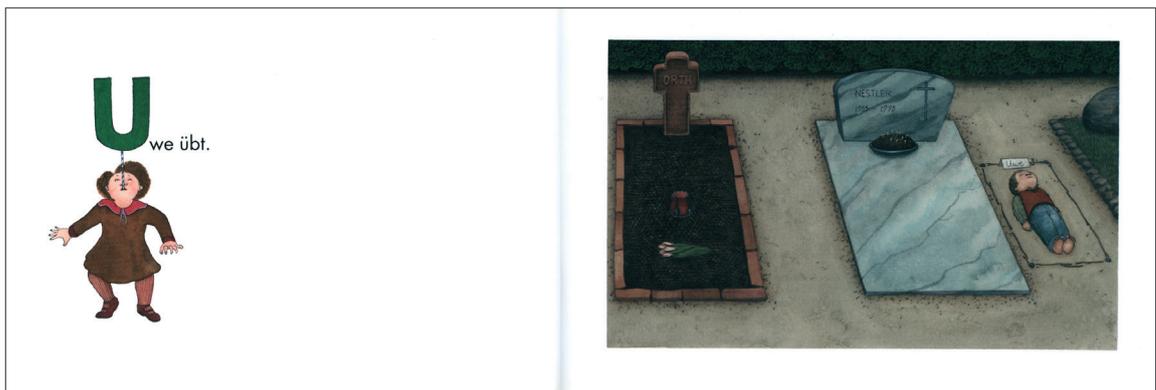


Abb. 105: Heidelberg: *Was machen die Jungs?* (1999)

Auch Anke Kuhl bevorzugt klar getrennte Bild-Textsetzungen, doch ergibt sich in ihrem Bilderbuch nicht die reibende Spannung zwischen Bild und Text, wie sie Heidelberg erzeugt. Für beide Erzählkonzepte ist es notwendig, dass die Bild- und Textseiten rasch erfasst werden. Dazu konturieren sie die Gegenständlichkeit der Formen, reduzieren ihre Bildräu-

6 Nach Ewers (1990) prägt die Romantik einen mystischen Kindheitsbegriff, der im Wesen des Kindes den „ungetrübten Widerschein des Göttlichen“ (Ewers 1990, 103) sieht und das Kind in seiner Reinheit und Vollkommenheit als letzte Wahrheitsinstanz begreift.

7 Prämierungen (Auswahl): Oldenburger Jugendliteraturpreis für *Das Elefantentreffen* (1982), Sonderpreis Illustration des Deutschen Jugendliteraturpreises für sein Gesamtwerk (2000), Großer Preis der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach (2007).

me und verzichten auf überflüssige, dekorative Details und auf räumliche Tiefe. Der vordergründigen leichten Lesbarkeit setzen sie die Notwendigkeit des genauen Sehens entgegen, die oft erst die Hintergründigkeit der Pointe offenbart, die sie mit dem Prinzip der unmittelbaren Wortwörtlichkeit betreiben. Die Farbigkeit ist durchgängig gedeckt. Natürlich beherrschen Kinder die Szene, Erwachsene dienen, soweit überhaupt vorhanden, lediglich als Staffage.

Grundlagen für diese vielfältigen Freiräume heutigen Erzählens für Kinder werden bereits in der antiautoritären Bewegung der späten 1960er Jahre gelegt, die mit einem grundlegend neuen Verständnis von Kindheit auch zu Paradigmenwechseln in der Kinderliteratur geführt hat. Hans-Heino Ewers unterscheidet die in dieser Zeit entstehende sozialkritisch und gesellschaftsanalytisch orientierte Kinderliteratur, die das Themenspektrum erweitert hat, von einer daraus resultierenden psychologisierten Kinderliteratur, die eine „Exploration des Innenlebens der Kinder“ (Ewers 1995, 263) mit Schilderungen etwa von Isolation, Ambivalenz, Entfremdung und Angst betreibt. Um Einblick in die Binnensicht von Figuren der Diegese zu erhalten, werden neue Erzählverfahren etabliert, zum Beispiel fragmentarisierendes Erzählen und homodiegetische Erzählerstimmen, die bis dato nur dem modernen Roman vorbehalten waren. Auf Bildebene sind es Techniken wie die (Foto-)Montagen (z. B. Jugendbuchkollektiv: *Die kleine Ratte kriegt es raus*, 1972), die Collage oder explizit filmische Stilmittel⁸, die neue Blicke und Einblicke ermöglichen. Die Kinderliteratur verlässt damit die Geradlinigkeit und Geschlossenheit bislang tradierter narrativer Konzepte.



Abb. 106: Gaiman/McKean: *Die Wölfe in den Wänden* (2005)

Für Neil Gaimans fantastische Erzählung *Die Wölfe in den Wänden* (2005) hat Dave McKean die Möglichkeiten digitaler Collage genutzt, in die auch Elemente des Films und des Comics einfließen, um die unterschiedlichen Emotionen von Lucy zu visualisieren, die allein die Wölfe in den Wänden nahen hört. McKean fügt Bildelemente unvermittelt ein, verzerrt Perspektiven, arbeitet mit unausgewogener Proportionalität und Anschnitten der Figuren und gibt so einen differenzierten Einblick in die komplexe Gefühlswelt des Mädchens. Der durchaus lineare Handlungsverlauf, den wir konsequent aus der Perspektive Lucys verfol-

8 Als filmisch zeichnen sich Bildkompositionen durch Zoom (in und out), rasante Anschnitte, Bildmontagen oder rasche Perspektivwechsel aus. Sequentielles Erzählen hat im Bilderbuch durch die rasche Entwicklung digitaler Bildbearbeitungstechniken seit den 1990er Jahren deutlich an Bedeutung gewonnen (vgl. Oetken 2008).

gen, wird in einer sensiblen, komischen, kraftvollen und vielschichtigen Ästhetik umgesetzt. Deshalb werden die Brüche im Bild nicht geglättet. Die Überlagerung der Bildelemente, der Einsatz von Licht und Schatten und auch der narrative Einsatz der Typographie zeugen davon, wie die Dinge für Lucy aus dem Lot geraten.

Für das psychologisch motivierte Erzählen im Bilderbuch mit komplexer Figurengestaltung und einer eigensinnigen, personalen, intern fixierten Erzählstruktur hat allen voran Maurice Sendak in den späten 1960er Jahren die Grundlage gelegt. *Wo die Wilden Kerle wohnen* (1967, OA 1963), *In der Nachtküche* (1972, OA 1970) und *Als Papa fort war* (1984, OA 1981) versteht Sendak als eine Trilogie, die trotz fehlender aufbauender Handlungsstränge oder Verwendung ähnlicher Motive doch sein großes Thema beständig umkreist und es aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet: „They are all variations on the same theme: how children master various feelings – anger, fear, frustration, jealousy – and manage to come to grips with the realities of life.“ (Sendak zitiert nach Lanes 2003, 227) Sendak ist sich sicher, dass „Kinder schon in frühesten Jahren auf vertrautem Fuß mit verstörenden Emotionen leben, dass sie beständig und so gut sie können gegen Frustrationen ankämpfen. Ihre Phantasie ist es, die Kinder zur Katharsis befähigt. Sie ist das beste Mittel, das sie haben, um die wilden Kerle zu zähmen.“ (Sendak, 1999, 135) Sendak hat stets die ‚wild things‘ symbolisch in seinem Werk zu fassen versucht. Wilde-Kerle-Bezwinger wie Max, Milly, Mickey oder Rosie stellen deshalb zentrale Kinderfiguren im Bilderbucherzählen des Amerikaners dar.

Bilderbuchkonzepte mündiger Leserschaft

Wie sehr sich in der Gestaltung von Bilderbüchern die jeweiligen historischen Bedingungen des Aufwachsens und Normierungen einschreiben, die das Generationenverhältnis bestimmen (vgl. Brüggemann/Brunken 1987, 4), wird deutlich, wenn narrative Bild-/Textkonzeptionen neue Gestaltungen erfahren. Der *Orbis sensualium pictus* (lat. OA 1653, zweisprachig ab 1657) des Pädagogen Comenius zählt zu den bis ins 19. Jahrhundert erfolgreichsten Fibeln. Zwar war das Werk als lateinische Fibel konzipiert, doch diente der *Orbis Pictus* nicht nur der Vermittlung der Fremdsprache. Der deutsche Titel *Die sichtbare Welt* unterstreicht den Anspruch, durch Abbildung und Strukturierung die Vorstellung der ganzen Welt der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zu zeigen. Die Unübersichtlichkeit und Komplexität, mit der sich heute Bilder von der Welt medial vervielfachen und überlagern, lassen eine vollständige Erfassung selbst in Zeiten von Google-Earth generell unmöglich erscheinen. Und doch scheitert das textlose Bilderbuch *Die ganze Welt* (Couprie/Louchard 2001) am vollmundigen Anspruch nicht, denn es bietet keine linearen Erzählungen an, und es nutzt alle erdenklichen Bildtechniken von der Collage bis zum Röntgenbild, von der Zeichnung bis zur Stickerei (Oetken 2008a). Das einzelne Bild wird zum fragmentarischen Zeichen, das sich überraschend mit anderen Bildern, anderen Zeichen zu kurzen Bildse-

quenzen neu verknüpft, um gleich wieder gelöst und in neue (ästhetische und inhaltliche) Kontexte übergeleitet zu werden. Das verwobene Spiel mit Materialität und Sinnstiftung macht keine Konzessionen an Vorstellungen altersgemäßer Rezeption. Der Rezipient ist bei diesem Bilderbuch, unabhängig vom Alter, in jedem Fall mündig: Die eigentliche Erzählung von den Phänomenen der Welt entwickelt sich je nach narrativer und ästhetischer Kompetenz und Bedürfnis des Rezipierenden in den unbesetzten Zwischenräumen der als Sequenz zu lesenden Bildfolgen zu einer, unter Umständen auch narrativen, aber in jedem Fall sehr individuellen Assoziationskette. Selbst Nicht-Lesen-Können ist hier kein Nachteil, denn der Erfolg der Rezeption hängt von der Offenheit des Einzelnen ab, da können auch Erwachsene scheitern⁹.

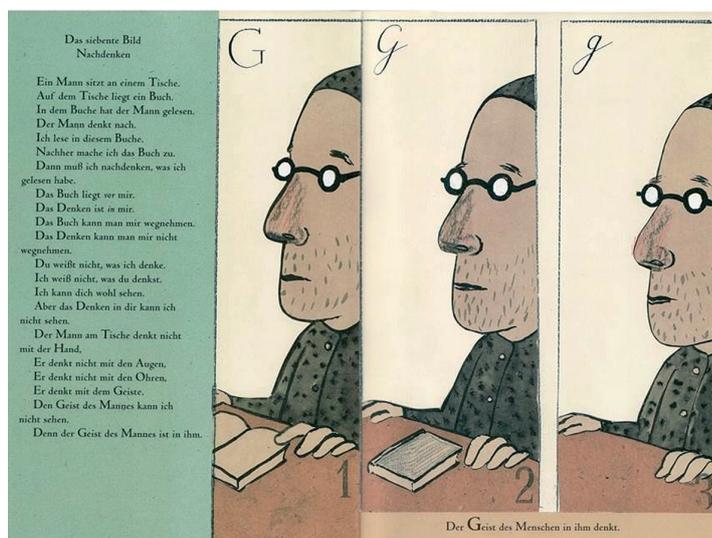


Abb. 107: Moritz/Erlbruch: Neues ABC-Buch (2000)

seine explizit kindliche Leserschaft: Gebraucht Eure Sinne! Denkt nach! Erschließt Euch die Welt! Hinterfragt das Selbstverständliche! Diese „Elementargründe des Denkens“ (Holmer in Moritz/Erlbruch 2000) haben an Aktualität nichts eingebüßt. Wolf Erlbruch illustriert das ABC-Buch von Moritz 2000 neu. Er folgt dem Konzept der Abstraktion und Systematisierung der Sinne und damit den Zugängen zur Weltdeutung von Moritz. Er übernimmt auch die

Das Konzept der Mündigkeit des kindlichen Lesers ist nicht neu und wird bereits vom Aufklärer, Pädagogen und Schriftsteller Karl Philipp Moritz mit seinem 1790 erschienenen *Neues A.B.C. welches zugleich eine Anleitung zum Denken für Kinder enthält* verfolgt. Während jedoch bis dahin die Alphabetisierung allein darauf zielte, die Bibel lesen zu können, fordert Moritz – schon im Titel deutlich markiert – zu eigenständigem Denken und zur aktiven Welt erkundung auf. Er appelliert an

9 Die gleichzeitige Ausrichtung eines Bilderbuchs auf unterschiedliche Adressaten darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Erwachsene und Kinder bemerkenswert unterschiedliche Beurteilungskriterien anwenden. Nach Daniel Süss (2000) fokussieren Erwachsene vor allem die Erzählsituation und erzieherische Werturteile (u. a. Bildgestaltung, Textgestaltung, Botschaften und Wirkungsmöglichkeiten [Süss 2000, 108]). Bei Kindern steht das ästhetische Urteil im Vordergrund, das allerdings abhängig vom Entwicklungsstand ist (Süss 2000, 102). Dabei suchen Kinder nach der Studie von Süss durchaus eigenständige Zugänge, die nicht immer intendiert scheinen: „Kinder stellen in ihrem Umgang mit Bilderbüchern (und anderen Medien) phantasievoll und spielerisch intertextuelle Bezüge her [...], die von den Autor/innen nicht beabsichtigt waren und von den Erzieher/innen nicht gebilligt werden“ (Süss 2000, 109).

Kopplung von Thema (*inscriptio*), Bild (*pictura*) und den rhythmischen Versen (*subscriptio*), und trotzdem entwickelt er durch seine bildnerischen Kommentare neue Bedeutungsebenen.

Dazu variiert er Zeichen, doppelt, verändert und verschiebt sie und führt die Gleichzeitigkeit und Durchmischung ästhetischer Stilmittel vor: altmeisterlich, plastisch wirkende Ölmalerei und plakative, reduzierte Flächigkeit, ausgeführte Zeichnung und scheinbar flüchtige Skizze sowie Collage lassen das ABC-Buch zu einer Art Almanach gegenwärtiger Bilderbuchillustration werden. Die Adressierung ist allerdings, anders als bei Moritz, offen, und es bedarf im Gegensatz zu Couprie/Louchards *Die ganze Welt* durch die verschiedenen Typographien und bildnerischen Mittel durchaus eines hohen Maßes an Lesekompetenz in Bild und Text, um sich dieses Bilderbuch zu erschließen.

Mehrdeutigkeit und Mehrfachadressierung

Die Neuausgabe der ursprünglich didaktischen Fibel von Karl Philipp Moritz verweist als *Neues ABC* mit den bildnerischen Deutungen von Erlbruch im Text der Coverrückseite auf den historischen, poetischen und philosophischen Charakter der Fibel, der auch in der neuen Bearbeitung von Erlbruch gewahrt bleibt, und spricht damit explizit Erwachsene nicht nur als Käufer, sondern auch als Leser an. Damit verfügt dieses Bilderbuch nicht nur über eine für die Kinder- und Jugendliteratur konstitutive doppelte Adressierung an einen offiziellen kindlichen und an einen inoffiziellen erwachsenen Leser (Ewers 2011, 2). Das ABC von Moritz ist ein gutes Beispiel dafür, wie vielschichtig implizite und explizite Adressierung im Bilderbuch konstruiert sein kann, denn mit der Erweiterung des Adressatenkreises zählt dieses Buch auch zu den mehrfachadressierten Titeln. Text und Bild bieten unterschiedliche Deutungsebenen an und sind deshalb im Sinne Ewers' mehrdeutig. Der erwachsene Leser kann nach Ewers (2011, 2) in den eingenommenen Leserrollen noch weiter ausdifferenziert werden in einen Mitleser der kindlichen Perspektive und einen eigentlichen Leser, der aus eigenem Antrieb und Interesse liest. In diesen erwachsenen Leserrollen überlagern sich im Sinne von Scholz zudem unterschiedliche erwachsene Konstruktionen von Kindheit und Kind. Gerade dieses ABC-Bilderbuch, das sich vom dem Bilderbuch eigentlich angestammten Adressatenkreis der Vorschulkinder gelöst zu haben scheint, macht aufschlussreiche Aussagen über Kindheit und verdeutlicht gleichzeitig das kontrovers diskutierte Phänomen der All-Age-Literatur (Thiele 2002, 2007; Ewers 2011; Gansel 2012).

Auch das Bilderbuch *Nachts* von Wolf Erlbruch (1999) zeichnet sich, trotz eindeutiger Adressierung¹⁰, durch zahlreiche intertextuelle und intermediale Verweise als mehrdeu-

¹⁰ *Nachts* wurde zunächst in den Niederlanden im Rahmen der landesweiten Kinderboekenweek 1999 publiziert.

tige Literatur aus. Je nach Lesekompetenz kann an der Oberfläche der Handlung im Text verharret oder Vergnügen am Decodieren von Verweisen und Zitationen in den Bildern gefunden werden.

Der Text erzählt vom kleinen Fons, der nicht schlafen kann und seinen Vater weckt, um mit ihm die fantastischen Abenteuer der Nacht zu erkunden. Ein heterodiegetischer Erzähler führt kurz in die Situation ein: „Fons ist hellwach. ‚Ich will in die Nacht!‘ denkt er. Aber allein traut er sich nicht. Papa muss mit. Aber Papa ist sehr verschlafen.“ Der Rest erschöpft sich im gleichmäßigen Rhythmus des Vater-Monologs: „Was willst du in der Nacht? Nachts wird geschlafen! Die Hasen schlafen, der Gemüsemann schläft, die Frösche schlafen, der Storch schläft...“ In der dann folgenden akkumulativen Aufzählung lösen sich alle Gegensatzpaare in müder Spannungslosigkeit auf.

Das Bild stellt jedoch Fons mit hell leuchtenden, großen Augen in den Mittelpunkt. Mit ihm sehen und staunen wir über wirklich spektakuläre Szenen der Nacht, während sein Vater im immer gleichen Profil mit halbgeschlossenen Augen im Halbschlaf wahrhaftig nichts sieht. Gewiss ist es kein Zufall, dass Fons neben skurrilen Figuren des Wunderlands nicht nur mystischen Figuren wie dem Fährmann über den Styx, Filmgrößen wie Mickey Mouse oder King Kong begegnet, sondern auch von der Ikone kinderliterarischer Fantastik Alice einen Ball zugeworfen bekommt, den er auch noch am Bett seines Vaters in der Hand hält und dadurch die fantastische Ebene der Erzählung in der Ambivalenz hält.



Abb. 108: Erlbruch: Nachts (1999)

Die Mehrdeutigkeit der Lektüre ergibt sich, wie schon bei Heidelberg, aus der bimedialen Differenz von Bild und Text (vgl. Bannasch 2007). Die Zitationen und Verweise auf Film, Literatur und Bildende Kunst richten sich eher an Erwachsene und sind reizvoll, aber nicht notwendig, damit die Erzählung als fantastisch/realistische Handlung funktioniert. Darüber hinaus werden sehr raffiniert durch die unterschiedliche Wahrnehmung von Fons und seinem Vater die alternativen Leseweisen des Mehrdeutigen selbst thematisiert.

Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch der Gegenwart weist sowohl auf Darstellungsebene als auch auf intendierter Rezeptionsebene erstaunlich viele Facetten auf. Weit entfernt von einer möglichen feindlichen Übernahme durch die Erwachsenen (Spreckelsen 2009) oder gar dem Sterben der Kinderliteratur (Vogel 2010) kann das Bilderbuch gerade wegen dieses bemerkenswerten Aufbruchs seinen Platz in der multifunktionalen und digitalen Mediengesellschaft behaupten.

Hoheitsgebiet Schule

GRENZZIEHUNGEN UND -ÜBERSCHREITUNGEN IN TEXT UND BILD

Traditionell richtet sich das Bilderbuch zunächst und vor allem an Vorschulkinder.¹ Der in der historischen Tradition verankerte und mit dem Fokus auf Vorschulkinder gerichtete Blick des Bilderbuchs auf Schule ist folgerichtig ein auf die Schule als Ort der Zukunft gerichteter, dessen Grenzen noch verschlossen sind. Den vorschulkindlichen Ängsten und Hoffnungen, die mit der Faszination des Neuen, Unbekannten verbunden sind, wurde und wird gerne mit unterhaltsamen, abenteuerlichen oder komischen Entwürfen unverbrüchlicher Gemeinschaft in beruhigender und motivierender Absicht begegnet. So ein zuverlässig erfolgreicher Mix aus Abenteuer, Beziehung und Comedy, laut Trendbericht Kinder- und Jugendbuch 2008 das Erfolgs-ABC für Kinder- und Jugendbücher schlechthin, funktioniert nicht nur als moderne Idyllenkonzeption. Longseller aus den 1920er und 30er Jahren wie *Die Waldschule* (1935), *Die Häschenschule* (1924) oder *Der Häschen-Schulausflug* (1930) erfreuen sich auch heute noch ungebrochener Beliebtheit. *Die Häschenschule* gehörte zu den ersten Titeln, die 1947 die Lenkungskontrollen der alliierten Zensurbehörden passierten und wiederaufgelegt wurden; sie zählt bis heute zu den erfolgreichsten Bilderbüchern überhaupt.

Wie sehr sich die Konzepte gleichen: In fröhlicher Gemeinschaft werden sowohl in der *Häschenschule*, dem *Häschen-Schulausflug* als auch in der *Waldschule* lebhaft, lern- und leistungswillige, überwiegend kreuzbrave Hasen und Vögel in lebhafter Farbgebung und heiteren Versen vorgestellt. Der Mix aus Anthropomorphisierung und karikierender Über-

¹ Bereits hier sei aber angemerkt, dass Umbrüche und Entgrenzungsprozesse in der Kinder- und Jugendliteratur in den letzten beiden Jahrzehnten die angestammte Adressatengruppe erheblich erweitert haben. Dies zeitigt selbstverständlich nachhaltige Konsequenzen in den Bild-/Textkonzeptionen – auch mit Relevanz für die hier thematisierten Inszenierungen von Schule in Bilderbüchern.

zeichnung in Mimik, Gestik und Habitus lassen das Niedliche und das Komische sich wirkungsvoll überlagern. Kleine Abenteuer wie der Schulausflug sind eher harmlos, wirklich spannend wird es jedoch, wenn der hinterlistige Fuchs, getarnt im Dickicht, mit gefletschten Zähnen lauert. Die eindrucksvolle Dokumentation der latenten Gefährdung dieser schulischen Horte der Geborgenheit, die von den angestammten Feinden wie Fuchs, Hund oder Uhu ausgeht, überzeugt rasch: in der Schule wird nicht nur für das Leben, sondern für das Überleben gelernt. Die Grenzen müssen gewahrt werden: sich einzufügen in diese noch vom wilhelminischen Geist durchwehte, streng geordnete, doch zuverlässige Gemeinschaft erscheint deshalb nicht nur überaus erstrebenswert, sondern schlicht notwendig. Schützend wölbt sich folgerichtig der Wald in sattem Grün immer wieder über die kleinen Klassen.



Abb. 109: Sixtus/Koch-Gotha: Die Häschenschule (1924)

Natürlich sind diese Idyllen keineswegs der Folie einer heilen Welt entsprungen: Der Autor der *Häschenschule*, Albert Sixtus, wurde als Soldat im Ersten Weltkrieg durch Granatsplitter in Niere, Leber und Lunge schwer verwundet. Nach seiner Rückkehr wandte er sich von seiner dem Zeitgeist entsprechenden Schwärmerie für Nietzsche und Schopenhauer ab und schrieb seinen Erfolgstitel für seinen Sohn: „Jetzt pfefferte ich, durch die Erlebnisse des Krieges gewandelt, den Pessimisten und Übermenschen in die Ecke und beschloß, nur noch für meine Familie zu leben, solange mir das noch vergönnt wäre“ (Albert-Sixtus-Archiv).

Schule als Ort der Erinnerung

Die Botschaft des unabdingbar notwendigen Gehorsams und Einfügens in die Gemeinschaft und Gesellschaft, die in der *Häschenschule* intendiert ist, provozierte selbstverständ-

lich die Kritik der antiautoritären Erziehungsbewegung. Elke Heidenreich sieht rückblickend in der Lektüre einen Spiegel eigener, ungeliebter Erinnerungen, „denn genauso war sie, unsere Jugend in den fünfziger Jahren. [...] Autoritäre Eltern, mütterliche, strenge Ordnung zu Hause, in der Schule hauten einen die Lehrer auf die Pfoten, und im Feld, sprich in der Stadt, lauerten die Gefahren. [...] [D]a war sie, unsere Welt, eins zu eins.“ (Heidenreich 1998) Generationenübergreifend mischt sich in die einprägsame Erinnerung an die Rezeption in der eigenen Kindheit oft der Wunsch, diese Rezeptionserfahrung weiterzugeben und zu teilen, selbst wenn diese durchaus ambivalent geprägt ist. „Kein Ostern ohne Häschenschule. Das scheußlichste Kinderbuch der Welt“, wird in der Sendung *Lesen!* gewarnt, um gleichzeitig eine etwas augenzwinkernde Empfehlung auszusprechen: „Geben Sie's ja nicht Ihren Kindern, lesen Sie's selber.“ (Heidenreich 2007) Nicht zu Unrecht zählt Elisabeth Hohmeister die *Häschenschule* heute in Anlehnung an Aleida Assmann zum festen Bestandteil eines kollektiven Erinnerungsraums (Hohmeister 2000).

Die Phänomene der für die Kinderliteratur spezifischen Doppeladressierung, das heißt Schreiben und Illustrieren, Kaufen und Vermitteln von Kinderliteratur durch Erwachsene für Kinder, sowie die vielfältigen impliziten Erinnerungen der Erwachsenen an die eigene und Annahmen über heutige Kindheit sind für die Kinder- und Jugendliteratur geradezu konstitutiv. Kinderliteratur kann deshalb auch als Quellengattung für die Geschichte von Erziehung und Kindheit betrachtet werden (Ewers 2005). Dass Schulkinder dagegen selbst zurückblicken, ist wohl eher die Ausnahme, denn „auf frühe Lebensabschnitte zurückzublicken, sich in erinnerte vergangene Weltzustände zu verlieren, [...] zählt nicht zu den charakteristischen Verhaltensweisen von Kindern“ (Ewers 2005, 129).

Das Aufsatzthema: ‚Als ich klein war ...‘ ist nicht nur für das gleichnamige Bilderbuch (Gaetzi 1999), sondern auch für den in der Erzählung verlangten Schulaufsatz ein überraschendes Thema, das denn auch sofort bei Claudine Gaetzis homodiegetischer-Erzählerfigur Paul auf blankes Unverständnis stößt:

„Warum soll ich mich daran erinnern, wie es war, als ich klein war? Ich möchte immer noch klein sein und gar niemals groß werden. Aber das schreibe ich lieber nicht. Die Lehrerin mag keine Kinder, die nicht groß werden wollen. Dann wäre ihre ganze Mühe umsonst [...]. Und sie könnte genausogut Fische unterrichten.“

Pauls Erzählungen sind, erstaunlich reflektierend, zwischen ohnmächtigem Sich-Fügen und leisem Trotz von einer merkwürdig abgeklärten Traurigkeit durchdrungen, die sich dämpfend über die farbigen Erinnerungen legt. „Was soll schon gewesen sein, als ich klein war?“ Doch seine atemberaubenden fantastischen Erzählungen von staubsaugerartigen Lügendetektoren, allgegenwärtigen bedrohlichen Hexen (in bester Roald Dahl-Manier) und Zauberfernsehern strafen diese lapidaren Einstiegssätze Lügen. Durchgängig entfalten sich



Abb. 110: Gaetzi: Als ich klein war (1999)

Pauls erinnerte Geschichten ausschließlich in geschützten und nur mit Freund Alain oder dem Bruder geteilten fantastischen Räumen zwischen den Polen Eltern und Schule, die daran nicht teilhaben wollen oder sollen. Gaetzi gibt dem eindrucksvoll mit Bildräumen Gestalt, in denen sich die Oberflächen und Zeichen der unterschiedlichen Erzählebenen überlagern. Das Klassenzimmer verschwimmt als Ort des Tagtraumes immer wieder (doch verschwindet es niemals ganz) und gibt in (entsprechend dem Ton der Erzählung) gedeckten Farben und mit expressiv malerischem Gestus die Bühne frei für die machtvollen Protagonisten einer erinnerten Zeit, als Paul ‚klein‘ war. Das Erwachen aus der letzten Erinnerungssequenz endet natürlich nicht mit dem gewünschten Aufsatz, sondern gleicht eher einer missglückten und durchaus tragischen Bruchlandung in einer durch und durch prosaischen (Schul-)Realität.

„Einmal wünschte ich mir zum Geburtstag eine Mondrakete. ‚Hallo, hallo. Hier Planet Erde! Mondrakete bitte melden!‘ Ich bereitete mich tagelang auf die Abreise vor. Vielleicht würde ich ja niemals zurückkommen? Ich packte alles in meinen Koffer, was ich für den Mondflug brauchte: Moonboots, einen Kosmonautenhelm, Murmeln, die in der Nacht leuchteten, Streichhölzer, Kekse mit Schokolade drin und Bubu, meinen Bären. Die Mondrakete ist bei mir nie gelandet. Stattdessen bekam ich zum Geburtstag eine Schultasche. ‚Jetzt bist du groß‘, sagte man mir, ‚und bald kommst du in die Schule.‘“
(Gaetzi 1999)

Grenzziehungen

Die Bewertungen mögen, wie *Die Häschenschule* oder *Als ich klein war* verdeutlichen, vollkommen unterschiedlich ausfallen, doch der kinderliterarische Grat zwischen ‚klein‘ und ‚groß‘ scheint klar umrissen: mit Eintritt in die Schule verlässt das Kind unwiederbringlich das Reich der ‚Kleinen‘.

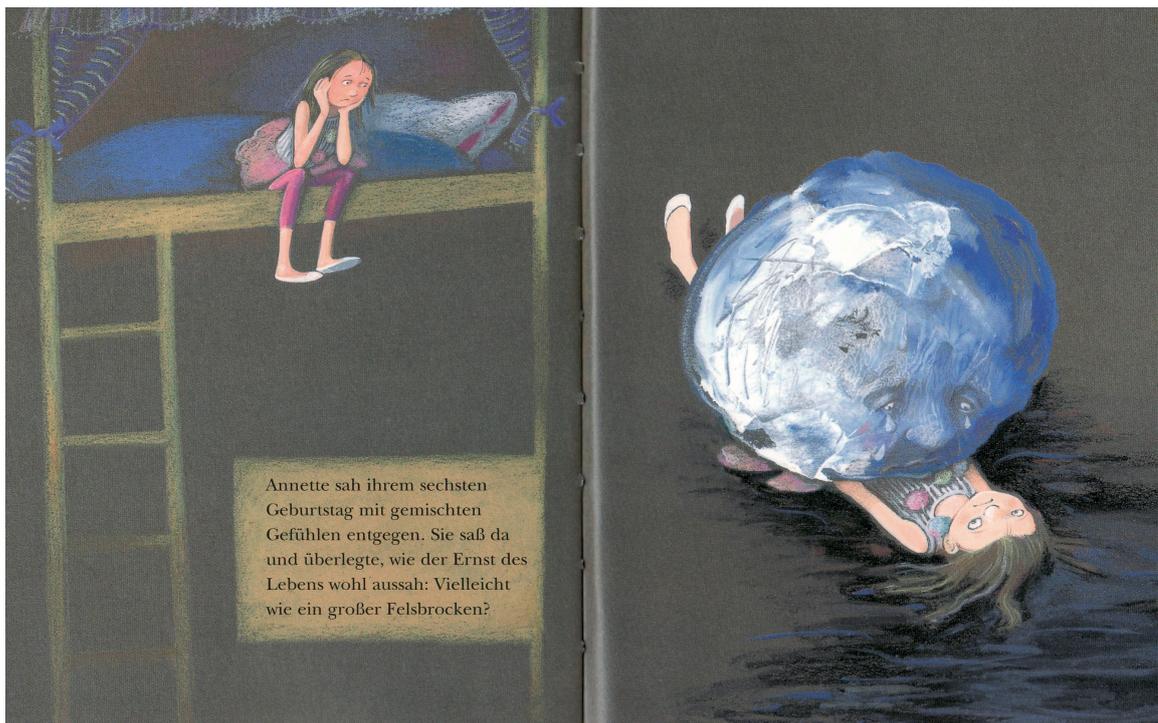


Abb. 111: Jörg/Kellner: Der Ernst des Lebens (1996)

„Mit sechs beginnt der Ernst des Lebens. Das hatte Annette schon oft gehört. Was dieser Ernst des Lebens war, wußte sie nicht. Aber Annette ahnte: es konnte nichts Schönes sein. [...] sogar die große Schwester Bettina machte ihr Angst: ‚Du wirst noch merken, wie gut du es in deinem Baby-Kindergarten hattest.‘“ (Jörg/Kellner 1996)

In zunächst dunklen, fantastisch aufgeladenen Bildern malt Ingrid Kellner nach einem Text von Sabine Jörg den viel beschworenen Ernst des Lebens. Als blauer, weinender, felsiger Eisbrocken lastet die Idee des Ernstes auf Annette und scheint sie förmlich zu erdrücken.

Doch mit dem bewährten Griff in die Komikkiste (s. Erfolgs-ABC) sitzt Ernst, der Buntstifte verleiht, auch gerne Schwätzchen hält und insgesamt vollkommen akzeptabel erscheint, schließlich in der Schule direkt neben Annette. Der Angst vor der Schule wird mit Hilfe von Ernst sofort der Wind aus den Segeln genommen. Natürlich ist das Bilderbuch im Geschenkformat beliebter Bestandteil aktueller Schultüten-Grundausrüstung.

Die Klarheit der kinderliterarischen Grenze, die ‚klein‘ von ‚groß‘ scheidet, täuscht darüber hinweg, dass sich nicht nur die bilderbuchspezifischen, sondern die kinder- und jugendli-

terarischen Angebote für die angestammten Adressatengruppen in ihrer Gesamtheit formalästhetisch und thematisch längst erweitert und entgrenzt haben, deutlich ablesbar etwa in den Nominierungslisten des Deutschen Jugendliteraturpreises (DJLP) 2008. Die Gattungsgrenzen geraten zunehmend durchlässiger. In diesem Jahr ist mit *5 Songs* (Gipi 2007) ein Comic mit einer ausgesprochen jugendliterarischen Thematik als Bilderbuch getitelt, Bilderbücher (z. B. *Die schlaue Mama Sambona*, Schulz/Kretschi 2007) werden als Kinderbücher und Sachbücher (*1 roter Punkt*, Carter 2007) nominiert. Mit McCartens *Superhero* hat es ein Titel aus dem erwachsenenliterarischen Programm auf die DJLP-Liste geschafft. Jens Thiele hat bereits 1991 die Frage aufgeworfen, wie und warum das Bilderbuch das Kinderzimmer verlässt (Thiele 1991) und 1995 noch einmal nachgefragt: *Verlässt das Bild das Bilderbuch?* Aber was ist eigentlich mit dem Kinderzimmer? „Wer über veränderte Bilderbücher nachdenkt, muß über eine veränderte Kindheit nachdenken, über die räumlichen, ästhetischen und technologischen Erfahrungen, die Kinder heute sammeln, ob sie das wollen oder nicht.“ (Thiele 1991, 2838)

Sehr früh und ganz bewusst, jedoch noch als herausragende Ausnahme, hat der Autor und Illustrator Eric Carle seit Erscheinen seines ersten eigenen Bilderbuchs *1, 2, 3 ein Zug zum Zoo* (amerikanische Originalausgabe 1968) Entgrenzungsprozesse des Bilderbuchs vorangetrieben, die nicht allein in Zusammenhang mit dem Paradigmenwechsel der reformpädagogischen Literaturbewegung der 1970er Jahre gesehen werden können. Eric Carle wanderte als Kind mit seinen Eltern aus den USA nach Nazideutschland ein. Das Heimweh verstärkte sich, als er 1935 in Stuttgart eingeschult wurde:

„Dieser Schulbeginn ist mir unvergeßlich – ein kleines Klassenzimmer mit schmalen Fenstern, ein harter Bleistift, ein kleines Blatt Papier und die strenge Ermahnung, keine Fehler zu machen. Drei Tage später war ich der erste, der Bekanntschaft mit einer alten deutschen Tradition machte: der körperlichen Züchtigung.“ (Carle nach Christen 1989, 12)

Der bedeutende Moment der Einschulung ist für Eric Carle, der die Schule nach eigenem Bekunden hasste, heute eine zentrale Motivation seiner künstlerischen Arbeit. Carle möchte den für ihn selbst schmerzhaft erlebten Übergang begleiten:

„Mich fasziniert am meisten die Zeit im Leben eines Kindes, wenn es zum erstenmal das Elternhaus verläßt, um zur Schule zu gehen. Es ist ein riesiger Sprung, den ein Kind dann tun muß; der Sprung aus seinem Zuhause und aus der Sicherheit heraus, aus der Welt des Spiels und der Sinne in die Welt des Verstandes, der Abstraktion, der Ordnung und Disziplin. Ich möchte das mit meinen Büchern überbrücken helfen.“ (Carle nach Christen 1989, 28)

Das Brückenbauen setzt Carle sehr konkret in seinen Bilderbuchkonzepten um. Er begreift seine Bücher weder als Sachbücher noch als Ratgeberliteratur, sondern vielmehr als ‚lesbares Spielzeug‘. Spielerische Elemente, etwa Laschen zum Aufklappen, Löcher, Prägungen oder erhöhte Oberflächen stehen für das Zuhause. Auf Schule verweist dagegen die explizite und manchmal auch implizite Ebene der Wissensvermittlung seiner Bücher.

„Meine Bücher haben mehrere Ebenen [...], eine Geschichte, Witz, Unterhaltung, emotionalen Gehalt – und es wird Wissen vermittelt. Je nach dem Interesse des Kindes, nach seinen Fähigkeiten und seiner Wißbegierde, kann es sich die Ebene aussuchen, auf der es sich heimisch fühlt. Einige dieser Ebenen können und sollen Herausforderungen darstellen.“ (Ebd.)

Entgrenzungen

Diese Offenheit der Adressierung, die aus so einem mehrschichtigen Rezeptionsangebot hervorgeht, ist heute für die bereits erwähnte Erweiterung der angestammten Adressatengruppe allgemein kennzeichnend, die den Boden für formale, ästhetische und thematische Öffnungen von Bilderbuchkonzepten bereitet. Es sind Illustratoren wie Nikolaus Heidelbach, Jörg Müller, Roberto Innocenti, Maurice Sendak, Wolf Erlbruch oder Jutta Bauer, die mit ihren sperrigen und komplexen Kindheitsentwürfen und offenen, non-linearen Erzählkonzepten seit fast zwei Jahrzehnten in umfassendem Maß Neuland für das Bilderbuch erobern und „die Grenzen und Kategorien, mit denen Verlag, Buchhandel und die pädagogische Vermittlungspraxis noch treu und brav arbeiten, [...] ins Schwanken“ (Thiele 1991, 2836) gebracht haben. Diese Entwicklung vollzieht sich natürlich nicht losgelöst, sondern im Kontext von allgemeinen Prozessen kreativer Durchlässigkeit, wie sie auch für andere künstlerische Bereiche (Malerei, Grafik, Musik et cetera) kennzeichnend sind. „Die Mauer, die bis dahin das Bilderbuch umschloß, hat Risse und kleine Löcher erhalten, durch die der Wind weht“, fasst Jens Thiele (1991, 2838) zusammen. Das Bilderbuch vernetzt sich seit den 1990er Jahren zunehmend mit immer weiteren Medien, etwa dem Internet, und die allgemeine Mediatisierung der Bilder hat Einzug ins Bilderbuch gehalten. Crossmediale Vermarktungsstrategien eröffnen neue Märkte und Medien und erschließen damit auch neue Zielgruppen. Der Einzug der Postmoderne mit non-linearen Erzählstrukturen und dem Spiel mit Zeichen und Zeichenverschiebung sowie die Hinwendung zu einem veränderten Umgang mit Geschlechterrollen und Materialität verändern Bild-/Textverhältnisse und -konzeptionen nachhaltig (Oetken 2008, 252ff.).

Mit der Öffnung der Zielgruppe lässt nun der traditionell auf Vorschulkinder fokussierende Blick auf Schule neue Perspektiven zu. Als der außerirdische Schüler Julius P. wieder einmal zu spät zur Schule kommt, gerät er in existentielle Erklärungsnot: „Das war’s!“

sagte Frau Bachstälze. ‚Jetzt blüht dir lebenslanges Nachsitzen ... es sei denn, du hast eine überzeugende und glaubwürdige Erklärung‘ (Scieszka/Smith 2003). Eine skurrile, komische und spannende (Erfolgs-ABC-) Geschichte eines abenteuerlichen Weltraumflugs in allerbesten Münchhausen-Manier nimmt daraufhin in einem nicht weniger aufregenden, digital gestalteten Comic ihren Lauf. Die unterschiedlichsten Materialien werden dafür eingescannt, digital bearbeitet, verfremdet und mit Zeichnungen am PC ergänzt, bevor sie schließlich in Panels eingefügt werden, die Tempo und Blickrichtung der Erzählung steuern.



Abb. 112: Scieszka/Smith: Kwatsch (Julius P.) (2003)

Statt der Comic-typischen Sprechblasen setzt das Autor-Illustratoringspann den Text in schwarze Textblöcke. Das scheint auch zur besseren Lesbarkeit sinnvoll, denn die Sprache des Außerirdischen nutzt zahlreiche Begriffe, die insgesamt 17 Sprachen entlehnt und zum Teil noch umgestellt wurden. Ein ‚Decoder‘ am Ende des Buches dient der Entschlüsselung unbekannter und verfremdeter Worte. Die Komik, die hier im Kontext Schule stattfindet, entsteht also nicht nur durch die brisante Ausgangssituation, durch die rasante Dynamik und atemberaubende Absurdität des Geschehens, auch nicht allein durch die karikaturhaften Überzeichnungen, sondern ganz wesentlich auch durch das lustvoll-schelmische Spiel mit der Sprache und dem mühsamen Fremdsprachenerwerb, sprich Vokabeln-Lernen, wie er in der Schule betrieben wird.

Durchquerungen

Das Bilderbuch hat sich in seiner Geschichte nur punktuell an Genderdiskussionen beteiligt. Festschreibungen herkömmlicher Geschlechterverhältnisse werden im Bilderbuch immer wieder in den Inszenierungen des Weiblichen an der Mutterrolle festgemacht, die sich überwiegend durch Fürsorglichkeit und Verfügbarkeit auszeichnet (Bannasch 2007, 11). Mit der Mutter, die groß wie ein Turm ist und tausend Kilo wiegt, haben Brigitte Schär und die Illustratorin Jacky Gleich 2001 eine außergewöhnlich machtvolle und für das Bilderbuch absolut ungewöhnliche Mutterfigur geschaffen, der gerade durch ihr Verschwinden eine übermächtige Präsenz zugesprochen wird. Bildnerisch wird das sehr direkt umgesetzt, indem ihr riesenhafter Körper immer wieder die Grenzen des Bildformats zu sprengen scheint.



Abb. 113: Schär/Gleich: Mama ist groß wie ein Turm (2001)

Ohne Zweifel prallen in der Wahrnehmung der kindlichen Protagonistin ganz unterschiedliche Wirklichkeitsmodelle unvermittelt aufeinander. Die Räume des Kinderalltags – das Kinderzimmer, das Klassenzimmer – und die Erzählräume des Familienlebens überlappen und durchdringen sich, angereichert durch fantastische narrative Elemente, die auf Befindlichkeiten verweisen. Die Räume wachsen und schrumpfen je nach Perspektive, mal wird der Blick in weite Fernen und Höhen zur abwesenden Mutter gerichtet, mal beugt sich die Ich-Erzählerin tief über den im Schuhkarton wohnenden Vater, der in seiner Winzigkeit ebenfalls zu verschwinden droht. Schule hat da wenig Raum, ist langweilig und ermüdend:

„Ich sitze ganz allein in einer Schulbank. Weit weg von den anderen. Wenn ich etwas sehen will, muss ich mein Fernglas benutzen. Durch das Fernglas sehe ich, wie lustig es die anderen haben.“

Jacky Gleich hat mit ihrer Technik der Acrylmalerei auf Folie besonders kontrastreiche Bilder gestaltet. Leuchtende Grundfarben und gedecktes Gelb erlangen durch den Folienauftrag eine merkwürdig transparente Sättigung, Pinselspuren und Ritzungen zeugen vom Schaffensprozess und erzeugen haptische, sinnliche Qualitäten, die reizvoll mit dem sprachlich präzise verknüpften Monolog korrespondieren. Mit der ersehnten Rückkehr der Mutter wird auch Schule wieder denkbar.

„Dann wird sie das ganze Schulhaus hochheben und von Land zu Land tragen. Unser Schulhaus wird jeden Tag woanders stehen. Dann können wir immer in einer anderen Sprache sprechen und immer wieder neue Menschen und Länder sehen. Das wird toll.“

Aufgrund seiner Bimedialität erscheint gerade das Bilderbuch nach Bettina Bannasch (2007) besonders prädestiniert, mit Hilfe ironisierender Strategien tradierte Normsetzungen, wie sie die Geschlechterrollen prägen, differenzierter darzustellen. Vor allem im Wechselspiel von Bildtext und Sprachtext (ten Doornkaat 1991, 72) können, unterstützt durch die aktuelle ästhetische Vielfalt im Bilderbuch, unterschiedliche narrative Strategien zum Tragen kommen. So kann etwa das vordergründig „affirmative Zusammenspiel von Bild und Text [...] dann eine eigene Wirkung entfalten, wenn es Merkwürdigkeiten als Selbstverständlichkeiten präsentiert, wenn also die Bilder und Texte im Kopf mit den Bildern und Texten im Buch kollidieren“ (Bannasch 2007, 118).



Abb. 114: Lenain/Poulin: Kleiner Zizi (1999)

Martin hat sehr klare Vorstellungen. Er liebt Anaïs und wird mit ihr eines Tages eine große Familie gründen. Nicht weniger als zehn Kinder sieht dieser Lebensentwurf vor. Der Vorwurf *Kleiner Zizi* (Lenain/Poulin 1999), der nach der Schwimmstunde in der unentrinnbaren Schulöffentlichkeit der Umkleidekabine erhoben wird, trifft ins Zentrum von Männlichkeit. Untermauert mit der Information des ebenso eitlen wie dominanten Klassenkameraden Adrien: „Mit einem kleinen Zizi kann man keine Babys machen“, wird zugleich die Lebensplanung mit der anbetungswürdigen Anaïs grundlegend in Frage gestellt. Das Sub-

versive der Geschichte entwickelt sich allein in der narrativen Differenz von Text- und Bildebene. Der Protagonist Martin ist bildnerisch ganz ambivalent zwischen resigniertem Mann und introvertiert-depressivem Kind gehalten. Die maulwurfsähnlich kleinen Augen verschwinden vollkommen hinter einer absurd dicken Brille, und die X-Beine vermögen kaum den schwächtigen Körper zu tragen und werden noch unglücklich durch Shorts und rutschende Kniestrümpfe herausgestrichen. Martin taugt so kaum zur männlichen Identifikationsfigur. Prompt verliert der unscheinbare Anti-Held den männlichen Wettstreit im Weitpinkeln nach der Schule, doch Anaïs benötigt für ihre Zuwendung glücklicherweise keine männliche Trophäe. Mit Ironie und Humor begegnen Lenain und Poulin dem existentiellen, zutiefst verletzenden Drama in der Schule, ohne seine Tragweite tatsächlich zu schmälern. Unterstützt wird dieses Rezeptionsangebot dabei von dem kleinen Hund, der die tragikomische Figur Martins auf seinem Leidensweg treu, doch hintersinnig kommentierend begleitet.

Das Geschlechter-ABC von Nikolaus Heidelbach kann als ABC-Buch im Schulkontext mitbetrachtet werden. Wie Poulin hält Heidelbach in *Was machen die Mädchen?* (1993) und *Was machen die Jungs?* (1999) seine Bilderbuchkinder in der Schwebe zwischen hässlich und kindlich, komisch, liebenswert und absurd. Dabei behaupten die Heidelbach'schen Kinder ihre fantastische Binnenwelt wie ein Paralleluniversum in einer durchaus widerständigen Umgebung. Obwohl beim Lesen eher der Eindruck erweckt wird, „dass Mädchen und Jungs nichts machen, was sich als besonders geschlechtsspezifisch einordnen ließe“ (Bannasch 2007, 120), thematisiert Heidelbach die noch immer tabuisierte kindliche Sexualität im Bilderbuch in seiner ganz eigenen lakonischen Ironie.



Abb. 115: Heidelbach: Was machen die Mädchen? (1993)



Abb. 116: Heidelbach: Was machen die Jungs? (1999)

In seinem Versuch einer Typologie von LehrerInnen in der Literatur misst Ralf Schweikart 2003 dem Typus Grundschullehrerin eine besondere Rolle zu, die sich am besten mit ‚Ersatzmutter‘ zusammenfassen lässt (und damit natürlich die Festschreibung des Weiblichen in der Rolle als Mutter im Bilderbuch weiter fortsetzt). Frau Kleve ist so eine Vorzeige-Lehrerin. In Heidelbergachs „Märchen für Lehrerinnen“ (Covertext, Heidelberg 2002: *Die dreizehnte Fee*) ist sie lediglich auf dem Titel abgebildet, in der Erzählung agiert sie vor allem als Zuhörende, ohne selbst in Erscheinung zu treten. Die Kinder der Klasse 1b werden nach der Lektüre von *Dornröschen* alle in ihren Träumen von bösen Feen heimgesucht, die irritierend zwischen extravaganter Schönheit, Absurdität und Bedrohlichkeit changieren. Heidelberg stellt den knappen, aber eindringlichen Traumschilderungen der Kinder ganzseitige Illustrationen gegenüber. In weißen, leeren Bildräumen, die keine Ablenkung und Zuordnung zulassen, werden die zwölf haarsträubenden Albträume kontrastreich und wirkungsvoll in Szene gesetzt.



Abb. 117: Heidelberg: Die dreizehnte Fee (2002)



Abb. 118: Heidelberg: Die dreizehnte Fee (2002)

Souverän bedient sich Heidelberg des Zitatenschatzes der Kostümgeschichte und verfremdet fantastisch und grotesk. Scheinbar schwerelos bewegen sich die handfesten Frauenkörper, die Heidelberg vorzugsweise in zarte Falten hüllt und mit aufsehenerregenden Accessoires ausstattet, im grenzenlosen Raum. Mühelos, mit kleinen Gesten oder Blicken vollbringen sie ihr böses Zauberwerk. Wie seine Kinderfiguren verweigern sich auch Heidelbergachs Feen jedem Klischee. Die Irritationen der bis ins Detail präzisen, fast surreal anmutenden Zeichnungen offenbaren sich aber erst auf den zweiten Blick. Es sind winzige Verschiebungen in der Körperhaltung, der Blickrichtung oder der Form, Farbigkeit und Oberflächenstruktur der Kleidung, die sich der raschen Wahrnehmung entziehen und der Eindeutigkeit widersetzen. Und die Lehrerin? Ihrer Figur ist nichts Fantastisches

zugeordnet. Betont alltäglich posiert sie im Titel vor der schemenhaft angedeuteten Gruppe der zwölf Feen wie eine Raubtier-Dompteurin in klassisch-entspannter Standbein-Spielbeinhaltung. Die Schilderungen der zwölf Schreckensträume kommentiert sie kaum. Als der Schüler Gerhart Sträter sich zum Schluss zu seinem guten Traum von Frau Kleve bekennt und damit nicht nur seine Verehrung für die Lehrerin, sondern auch seine Vermutung ihrer Feenhaftigkeit zum Ausdruck bringt, schreit ihn die Klasse umgehend mit Streber-Rufen

nieder. Schützend greift Frau Kleve ein, aber ist sie tatsächlich die dreizehnte Fee? Das bleibt zumindest ungeklärt. Die Irritationen auf Bildebene erfüllen die gleiche Funktion wie die komischen, kontrapunktischen Brechungen von Bild- und Textebene, denen Bettina Bannasch ein wirkungsmächtiges, subversives Potential bescheinigt. Heidelberg hält stets eine Ambivalenz aufrecht, die Festschreibungen von Kindheit und Geschlecht unterwandert.

Die Grenzen des Hoheitsgebiets Schule sind im Bilderbuch längst durchkreuzt. Seit die traditionelle Umgrenzung des Bilderbuchs durch umfassende Einflussnahme und Vernetzung mit anderen Medien aufgebrochen wurde, hat es attraktives Terrain für neue Adressatengruppen jenseits des Kindergartenalters erobert. Längst hat deshalb nicht nur das Bilderbuch in der Schule als Unterrichtsgegenstand Einzug gehalten, sondern es werden, wie die Bilderbuchbeispiele zeigen, im dynamischen Entwicklungsprozess der Gattung auch neue thematische und ästhetische Perspektiven auf Schule entwickelt.

b-b-b-barrierefrei?

INSZENIERUNGEN VON BEHINDERUNG IM BILDERBUCH

„Ich k-k-k-kann k-k-k-keine sehr langen G-g-g (und er hörte auf und atmete tief) ,Gespräche führen, weil ich stottere. Deshalb b-b-b-bin ich hier. Bevor ich ein Mal K-k-k-kuckuck rufe, ist der Frühling vorbei.“ Kuckuck Cuthberts Stottern ist die Folge eines Psychotraumas in seiner frühen Kindheit¹. Andere Tiere leben in *Mrs Beestons Tierklinik* (2002) mit anderen Ausprägungen von Behinderung: so hat die Katze Chi-Chi einen ungeheuren Knoten in ihrem

Leib und Doubleday, der Enterich, hat extrem nach außen stehende Füße. Als der zahnlose Bulldogg erklärt, warum es für einen Hund fatal ist, wenn die Zähne fehlen, reagiert Cuthbert in einem unerwartet gereizten Ton, der in der sonst mit viel hinter Sinnigem Humor durchsetzten Erzählung heraussticht: „W-w-w-warum sollte das schlimmer s-s-s-sein als das St-t-t-t-tottern, er t-t-t-tut sich wirklich zu L-L-L-Leid!“

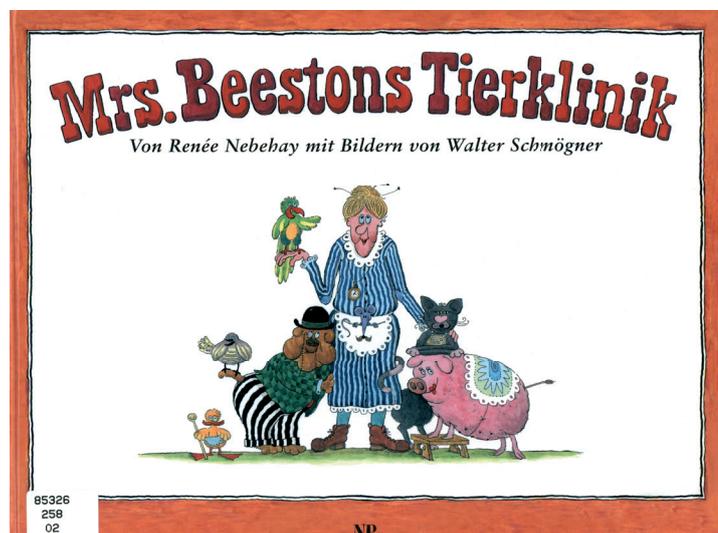


Abb. 119: Nebhay/Schmögner: *Mrs Beestons Tierklinik* (2002)

¹ Auch in *Zack bumm!* (2000) wird eine Störung nach einem frühen Psychotrauma geschildert. Der Vogel Sigmund ist früh aus dem Nest gefallen, als Folge des Sturzes hat er ähnlich wie Kuckuck Cuthbert Sprachstörungen. Während Cuthbert letzten Endes durch die Liebe geheilt wird, gelingt dem alten Hasen Carl Gustav die Heilung von Sigmund in einem explizit psychotherapeutischen Gespräch. Die kaum verhüllten Anlehnungen der beiden Figuren an Sigmund Freud und C. G. Jung verdeutlichen die Intention, die Psychotherapie zu thematisieren.

Sprachkritik oder Sprachlosigkeit?

Renée Nebelay legt hier dem Kuckuck Cuthbert eine im Diskurs um Behinderung wichtige Frage in den Schnabel: Wo genau verlaufen die Grenzen zwischen individueller Bedingtheit, Einschränkung und Behinderung? Sind sie wichtig? Für wen? Der folgende Beitrag fokussiert in den Bilderbucherzählungen von Behinderungen auf diese Grenzen, die in umfassender Bewegung erscheinen, und fragt nach den literarischen und bildkünstlerischen Mitteln, mit denen das differierende Verständnis von Behinderung gestaltet wird. Die Analyse von Bilderbüchern zum Thema Behinderung erscheint besonders komplex, aber auch ergiebig, weil hier, ähnlich übrigens der Rede über ethnische Differenz, ein hochsensibler Umgang mit Sprache, Sprachbildern und Bildern gepflegt wird. Kompliziert wird es bereits mit der Verwendung des Begriffs ‚Behinderung‘.

Der Journalist Daniel Benedict zitiert in seinen Überlegungen zur Debatte einen Leserbrief: „Sprechen Sie bitte nicht von den ‚Behinderten‘. Die gibt es nicht. Mangels Abgrenzungsmöglichkeiten gehören auch Sie und ich dazu“, sagt der Leser. „Es gibt nur Menschen, die mehr oder weniger behindert sind.“ (Benedict 2012) Dem ist sicher zuzustimmen, doch wie kann Eindeutigkeit in der Bezeichnung sprachlich korrekt und auch kommunikationstauglich hergestellt werden? Daniel Benedict hat sich dafür entschieden, weiter von Behinderung zu sprechen, weil er glaubt, dass eine begriffliche Um-Etikettierung wenig hilfreich sei und aus Sprachkritik leicht Sprachlosigkeit werden könne, was der geforderten Inklusion deutlich entgegenwirken würde.² Dagegen lehnt Autor und Schauspieler Peter Radtke (2003) den Wortgebrauch ab und spricht lieber von ‚Menschen mit Assistenzbedarf‘.

Was genau unter dem Begriff ‚Behinderung‘ zu verstehen ist, ist selbst im 9. Sozialgesetzbuch nicht abschließend definiert und das aus gutem Grund: In Paragraph 2, Satz 1 werden Menschen als behindert beschrieben, „wenn ihre körperliche Funktion, geistige Fähigkeit oder seelische Gesundheit mit hoher Wahrscheinlichkeit länger als sechs Monate von dem für das Lebensalter typischen Zustand abweicht.“ Normsetzung („typischer Zustand“) und Normabweichung („behindert“) werden im Gesetzestext deutlich in Relation zueinander gesetzt. Gleichzeitig werden im Sozialgesetzbuch keine Aussagen über eine möglicherweise diskriminierende Wirkung des Sprachgebrauchs getroffen, der ebenfalls einem steten Wandel unterliegt.

² Benedict begründet sein Festhalten am Begriff der Behinderung damit, dass „man solche Sätze sagen kann: Wir wollen mehr Schwule im Fußball sehen, mehr Frauen in Führungspositionen, mehr Männer im Kindergarten, mehr Migranten in den Medien und mehr Behinderte in ganz normalen Betrieben – und eben auch in Theater, Film und Fernsehen!“ (Benedict 2012) Wenn in meinem vorliegenden Beitrag der Begriff Behinderung Verwendung findet, folge ich ausdrücklich dem Verständnis Benedicts.

Informieren oder inszenieren?

So gesehen kann Kuckuck Cuthberts Insistieren nur beigepflichtet werden. Sein heftiges Stottern führt ihn in *Mrs Beestons Tierklinik* und damit kann diese Einschränkung als Krankheit verstanden werden. Willis und Ross vermeiden dagegen in ihrer Erzählung *Susi lacht* (2000) explizit jede Anlehnung an Krankheit. Susi wird in verschiedenen betont alltäglichen Situationen beschrieben, in denen sie spielt, tobt, frech oder auch lieb ist. So werden vor allem Identifikationsangebote gemacht und Nähe hergestellt:

So ist Susi:
Ganz und gar
Wie du und ich
Und das ist wahr!

Susi leitet durchgehend die Interaktion, entsprechend setzt Tony Ross sie ins Bildzentrum. Insgesamt zeichnet sich Susis Darstellung durch ihre lebhafteste Mimik, Gestik und vor allem ihr Tun aus. Ross wählt mit seinem hellen Farbspektrum und



Abb. 120: Willis/Ross: *Susi lacht* (2000)

der Buntstiftzeichnung eine unspektakuläre Bildsprache, die weder subtil noch experimentell erzählen möchte. Erst auf der letzten Bildseite wird Susi in ihrem Rollstuhl gezeigt, ohne dass die Gehbehinderung auch nur eine Erwähnung im Text findet.

Diese Form der Darstellung von Einschränkungen in vertrauten Alltagssituationen entspricht ziemlich genau dem Verständnis des Soziologen Walter Thimm (1987), denn für ihn sollte Empathie des (kindlichen) Rezipienten mit literarischen Figuren nicht auf die Behinderungsmerkmale beschränkt sein, sondern durch breite Merkmalsbereiche ermöglicht werden, denn „Kinder identifizieren sich am leichtesten mit behinderten Kindern in Situationen, in denen sie auch ihre Situation wiedererkennen.“ (Thimm 1987, 12)

Wäre es also empfehlenswert, wenn Figuren mit Behinderungen in der Kinder- und Jugendliteratur vorzugsweise so unbeschwert und leicht durchs Leben gehen wie die fröhliche Susi in *Susi lacht*? Oder wäre es doch sinnvoller, die Einschränkungen für die Figur explizit zu thematisieren, um durch Information aufzuklären?

Der Informationsgehalt steht in *Meine Füße sind der Rollstuhl* (Huainigg/Ritter 1992) eindeutig im Vordergrund. Die aufklärerische Botschaft wird dem künstlerischen Anspruch deutlich

vorangestellt. Der österreichische Politiker und Autor Franz-Joseph Huainigg, selbst seit seinem ersten Lebensjahr gelähmt, fordert: „Weg von Mitleid, Fürsorge und Almosen hin zu Gleichstellung, Inklusion und selbstbestimmtem Leben“ (Huainigg 2005). Das funktioniert in dieser Bilderbucherzählung als Positivbeispiel im häuslichen Rahmen gut, doch Huainigg will vor allem an den Barrieren teilhaben, die der Rollstuhlfahrerin Margit auf dem Weg zum und im Supermarkt begegnen. Als Sidekick wird ihr Sigi zur Seite gestellt, der 1992 noch als Rothaariger und in der Neubearbeitung des Titels 2003 als Dicker ebenfalls als Außenseiter markiert ist. Mit Sigi sind zu hohe Eingangsschwellen oder auch unangebrachtes Mitleid kein Hindernis mehr, Einsamkeit und Ausgrenzung scheinen überwunden. Aus aktueller Perspektive, insbesondere mit Blick auf die Inklusionsdebatte, ist die Lösung durch Solidarität unter den Ausgegrenzten jedoch als durchaus diskussionswürdig einzuschätzen.



Abb. 121: Huainigg/Ballhaus: Meine Füße sind der Rollstuhl (2003)

Die Geschichte, die die Figuren als aktiv Handelnde zeigt und nicht auf Empathie zielt, wurde 1992 von Annegret Ritter als kontrast- und detailreiche Bilder in fröhlicher Buntheit mit stark reduzierter Formgebung gestaltet, die auf rasches Erfassen der Szenen zielen. Jüngeren Diskursen um Behinderung, aber auch um Illustration trägt eine Neubearbeitung des Titels 2003 Rechnung. Verena Ballhaus konzentriert sich mit kühnen

Anschnitten und perspektivischen Verschiebungen auf die Erlebnis- und Gefühlsebene der Rollstuhlfahrerin Margit und zielt so auf Empathie. Vielfältige Symbolisierungen und Abstraktionen lassen auf bildästhetischer Ebene eigene Deutungen und Zugänge zu (vgl. Lexe 2004).

Eine ebenfalls offene Bildsprache – aber in diesem Fall auch komplexe literarische Gestaltung – ist ästhetisches Konzept des Bilderbuchs *Ein Geburtstag* (Meißner-Johannknecht/Kemmler 2007). Ein erzählendes Ich spricht durchgehend monologisierend ein anderes Du an, das allerdings erst auf der letzten Seite gezeigt wird. Erzählanlass ist ein Geburtstag, der im Erzählverlauf minutiös vorbereitet wird. In der Mitte des Buches kommt es zu einem unvermittelten Stimmungswandel: „Manchmal muss ich weinen. Das merkst du sofort und suchst meine Hand. Das ist schön, tut gut und zugleich weh.“ Der plötzliche Kummer wird zunächst im Text nicht erklärt, und auch Melanie Kemmler entscheidet sich mit einer surrealistischen Bildsprache voll stiller Verrätselungen und Metaphern nicht für eine direkte Thematisierung. Mit einer überraschenden Hierarchie der Einschränkungen von Nicht-die-Kerze-auspusten-Können über Schwerhörigkeit bis hin zu „Du liegst nur immer wie ein Baby auf der Matratze“ wird der Umfang der Einschränkungen behutsam enthüllt und bleibt gleichzeitig vage.

Die Außensicht des gesunden Jungen auf seinen Zwillingbruder, die sich erst Stück für Stück erschließt, ist nach Sven Nickel (Nickel 1999, 37) eine auffallend häufig gewählte Erzählperspektive in der Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere gilt dies nach Nickel für die Darstellung geistiger Behinderung, für die dann häufig Menschen aus dem Umfeld der Figur mit Einschränkungen als Moderator eingesetzt werden. Die Sichtung von Bilderbüchern, die von Figuren mit geistiger und/oder mehrfacher Behinderung erzählen, stützt hingegen diese These eher nicht. In keinem Bilderbuch kommt zwar eine geistig behinderte Figur als homodiegetischer Erzähler selbst zu Wort, stattdessen wird vorzugsweise und durchaus bilderbuchtypisch eine heterodiegetische Erzählinstanz eingesetzt. Auf Bildebene werden dagegen, wie in der Illustration von Ballhaus zu *Meine Füße sind der Rollstuhl* (2003) oder eben in *Ein Geburtstag* (2007), durch Perspektivwahl und Blickachsen mehr Möglichkeiten geboten, die spezifische Wahrnehmung von Figuren mit Einschränkungen nachvollziehbar zu gestalten.

Wer spricht wie über wen?

Wenn auch auf der Bildebene neue Zugänge durchaus entwickelt wurden, scheint die Rede über Behinderung in den Bilderbuchtexten selbst von zahlreichen Barrieren bestimmt zu sein. Dass der Sprachgebrauch jedoch nicht nur im Bilderbuch von jeder Selbstverständlichkeit noch denkbar weit entfernt ist, zeigt die Internetseite *Leidmedien – Über Menschen*

mit *Behinderung berichten*³. Hier werden Tipps für die journalistische Berichterstattung gegeben, denn nach Erfahrung der Redaktion⁴ führt die Rede über Behinderte leicht in die Helden- oder aber auch in die Opferklischeefalle. Eine Inszenierung als „Superkrüppel“⁵, „Trotzdem-Mensch“, „Held“, „Leidender“ oder „Opfer“, das verdeutlichen die kommentierten Beispiele, erscheint für Menschen, die mit Behinderungen (und nicht trotz, wie auf der Seite mehrfach betont wird) ihr Leben gestalten, gleichermaßen unattraktiv.

Folgt man den von Ulrike Backofen konstatierten „Strickmustern“ kinder- und jugendliterarischer Stereotypenbildung (Backofen 1987, 19) in Erzählungen über Behinderung, finden sich große Übereinstimmungen. Auch Backofen spricht vom „Musterkrüppel“. Diese behinderte kinderliterarische Figur, die außergewöhnliche Leistungen vollbringt, zählt nach ihren Beobachtungen zu den häufigsten Stereotypen. Im Bemühen, ein positives Bild von Behinderung zu zeichnen, geraten diese Figuren nach Backofen auch zu „Helden“, denen Krisen Gelegenheiten geben, überraschende Stärken zu zeigen. Die Grenze zwischen den Stereotypen „Musterkrüppel“ und „Held“ erscheint mir fließend. Deshalb irritiert die Aussage von Ingeborg Reese, dass sich Darstellungen von „Musterkrüppeln“ in der jüngeren Kinder- und Jugendliteratur (ab 2008) kaum noch finden lassen, aber die „Strickmuster“, „Heldentat“ und „Umkehrung der sozialen Hierarchie“ immer noch tradiert würden (Reese 2010, 7).

Helden mit Assistenzbedarf

Die Geschichte von Prinz Seltsam. Wie gut, dass jeder anders ist (Schnee/Sistig 2011) bedient sich des Heldenklischees. Während das ganze Königreich vor dem unheilvollen Aggressor, dem Schwarzen Ritter, zittert, ist Prinz Seltsam der einzige, der auf Grund seiner besonderen intuitiven Begabung hinter der dunklen Gestalt deren Verletzlichkeit wahrnimmt und mit seiner spontanen Warmherzigkeit die Bedrohung für das Königreich abwenden kann. Die Bildebene nimmt durch Blickachsen zwar die Perspektive des kleinen Prinzen ein, doch scheint Heike Sistig sich des einführenden Effekts unbedingt versichern zu wollen. Sie lässt – und die Aquarelltechnik unterstützt diese wenig subtile Intention – den geläuterten Bösen nicht nur das Visier hochklappen und gibt den Blick in erstaunlich grün strahlende, vor Rührung weinende Augen frei, sondern platziert zusätzlich einen bunten Schmetterling in dessen Kopfhöhe. Dank Prinz Seltsam und seiner besonderen Begabung siegt so das Sanfte über das Harte und die bunte Vielfalt über das eintönig Dunkle.

3 www.leidmedien.de/category/journalistische-tipps.

4 Die Redaktion besteht aus Menschen mit und ohne Behinderungen, vgl. Radtke.

5 Zitiert nach *Leidmedien*: Bezeichnung der amerikanischen Behindertenbewegung für Menschen, die trotz ihrer Behinderung Herausragendes leisten und damit laut *Leidmedien* ihre Behinderung zumindest sublimieren.



Abb. 122: Schnee/Sistig: Die Geschichte von Prinz Seltsam (2011)

Im Gegensatz zu *Prinz Seltsam* verzichteten Willi Fähmann und Lukas Ruegenberg in *Karl-Heinz vom Bilderstöckchen* (Fähmann/Ruegenberg 1990) auf märchenhafte Elemente. Man würde Karl-Heinz auch nur schwer als heldenhafte Figur bezeichnen können, steht doch gerade die realistische Alltagsschilderung des Jungen mit Down-Syndrom im Vordergrund der Erzählung (vgl. *Susi lacht*). Dafür werden Tuschezeichnungen in tradierter Manier in einem ungebrochenen Farbspektrum gewählt, die mit leichten Figurenüberzeichnungen unpräzise auch Komik in Alltagssituationen herzustellen versucht und allein dadurch dem Heldenklischee entgegenarbeitet. Trotzdem verzichtet auch Fähmann nicht auf die Möglichkeit, der Besonderheit von Karl-Heinz seine außergewöhnliche Befähigung zur Empathie zur Seite zu stellen, die ihn von seinem Umfeld positiv abhebt: „Karl-Heinz merkte sofort, wenn jemand Kummer hatte. Er merkte das schneller als alle anderen.“ So entsteht der Eindruck, dass auch die Erzählung über Karl-Heinz nicht auf eine Form des Ausgleichs des Handicaps durch positive Auszeichnung verzichten kann.

Dieses Konzept der Sublimierung von insbesondere geistiger Behinderung durch andere Formen der Auszeichnung wiederholt sich. Die mütterliche Aufforderung *Sei nett zu Eddie* (Fleming/Cooper 1993) schützt den geistig behinderten Eddie – wenig überraschend – nicht vor Ausgrenzung. Aber genau wie Prinz Seltsam oder Karl-Heinz verfügt Eddie

über ein besonderes Wissen, das (und nur das) dann auch zur gewünschten Anerkennung führt. Im Gegensatz zum nicht-behinderten Robert, der nur leere Versprechungen macht, um sich der Aufmerksamkeit der ebenfalls nicht-behinderten Christina zu versichern, weiß Eddie tatsächlich, wo der begehrte Froschlaich zu finden ist. Er führt Christina zum richtigen Platz, einem verwunschen wirkenden See voller verschwenderisch blühender Seerosen mitten im Wald. Die Szene taucht Floyd Cooper in diffuses Licht, Löwenzahnsamen steigen wie Glühwürmchen auf, verleihen dem Bild etwas Magisches und lassen, inhaltlich gestützt auch durch die Konkurrenz zwischen Robert und Eddie um Christina, Assoziationen einer romantischen Begegnung aufkommen. Während sich die Gesichter von Christina und Eddie in der Wasseroberfläche verzerrt spiegeln und so im Moment großer Nähe auch visuelle Ähnlichkeit hergestellt wird, legt Eddie seine Hand aufs Herz (als ob das noch nötig wäre): „Was hier drin ist, zählt.“

Schwarzsehen

Ob Nähe oder Distanz zu Erfahrungen mit Behinderungen im Bilderbuch hergestellt werden sollen, hängt auch von der Art der thematisierten Einschränkung ab. Das Medium Bilderbuch, das heute neben visuellen durch die digitalen Produktionstechniken auch haptische Qualitäten problemlos und vielfältig entwickeln kann, bietet sich für die Nachvollziehbarkeit veränderter Wahrnehmung von Blindheit für Nicht-Blinde besonders an. Dafür liegen unterschiedliche Bilderbuchkonzepte vor, die alle durch Perspektivübernahme des Blindseins eine Distanz zum vertrauten Sehen herzustellen suchen. Ob die sieben Mäuse in der Parabel von Ed Young (Young 1995, 2004) tatsächlich blind sind, ist nicht sicher, aber auch nicht wichtig, um die Aussage der lehrreichen Erzählung zu erfassen, die auf die Ausschnitthaftigkeit von Wahrnehmung zielt. „Wissen in Teilen macht eine schöne Geschichte“, so Ed Youngs Mäuse-Moral, „aber Weisheit entsteht, wenn wir das Ganze sehen“, was vor allem meint, andere Wahrnehmungsformen in die Konstruktion des eigenen Weltbildes einzubeziehen. So könnte dieses Bilderbuch nicht nur als Geschichte über Blindheit, sondern als Parabel für Differenz überhaupt gelesen werden. Das Buch, das 2013 in Deutschland bereits in der sechsten Auflage vorlag, kann mit seiner übertragenen Intention quasi als Paradebuch zur Inklusionsdebatte verstanden werden.

Das schwarze Buch der Farben (Cottin/Fariá 2008) versucht dagegen, Blindheit drucktechnisch zu simulieren und will für Orientierung durch Haptik statt Sehen sensibilisieren. Unter Verzicht auf Farbe – ganz Schwarz in Schwarz – sollen allein durch geprägte Braille-Schrift und beschichtete Elemente Vorstellungen von Formen und Farben sinnlich vermittelt werden, die natürlich individuell variieren können. Dazu dient die Figur Thomas, über die eine ganze Reihe von Vergleichen hergestellt werden, die durch eigene Assoziati-

onen ergänzt werden können/sollen: „Für Thomas schmeckt die Farbe Gelb nach Senf und sie ist so weich wie der Flaum von Küken.“

Das Tastbilderbuch *Fang mich, Nori... wenn du kannst* (Weninger/Yonuzu 2010) simuliert ebenfalls Blindheit, allerdings wird dies über das spielerische Verdecken der Augen der Katze Nori inszeniert. Hier erblindet sozusagen eine Figur stellvertretend und temporär für den Betrachter, der sehend oder auch nur fühlend mit Nori die Geschichte verfolgen kann. Die ästhetischen Ausformulierungen, die vermutlich mit Blick auf die sehr junge Rezipientengruppe des Pappbilderbuchs mit viel Weichheit und Niedlichkeit Konventionen des Harmonischen bedienen und so jedem Schrecken entgegenwirken, bieten wenig Raum für Phantasien.

Dass sich das Themenspektrum der Darstellungen von Behinderung in der Kinder- und Jugendliteratur erst in jüngerer Zeit erweitert hat, wird nach Reese am Beispiel von Blindheit besonders deutlich. Bis 1934 findet Blindheit die häufigste Erwähnung (Reese 2010, 6). Selbst 1987 konstatiert Walter Thimm in seiner Analyse möglicher Ausblendungen von Behinderungsformen für die Kinderliteratur „eine deutliche Überrepräsentanz von Blindheitsproblemen, [...] während die Probleme Hörgeschädigter in der deutschsprachigen Literatur – gemessen an der tatsächlichen Häufigkeit von Hörbehinderung – kraß unterrepräsentiert“ (Thimm 1987, 11) seien. Für jüngere Publikationen ab 2008 beobachtet Reese dagegen eine breite Streuung (Reese 2010, 7) in der kinder- und jugendliterarischen Darstellung von Behinderung⁶.

Die Außerirdischen

Nur wenigen Bilderbüchern gelingt es, ernst und komisch zugleich von Behinderung zu erzählen. Überraschenderweise wird gerade dann auf die Fremdheit der Figuren gepocht. Den Bilderbuchfiguren Flix und Willi ist gemein, dass sie nicht als behindert geschildert werden, sondern vielmehr im falschen Umfeld falsch gelandet sind und nur deshalb different erscheinen. Tomi Ungerers *Flix* (1997) erlebt auf Grund einer angedeuteten genetischen Varianz als Hundekind von Katzeneltern manche Anfeindung in Katzenstadt. Die Lösung findet sich im Spagat zwischen zwei Welten, dem Alltagsleben unter Hunden in

⁶ In seinen Untersuchungen zur Präsenz und Hierarchisierung von Behinderungen in audio-visuellen Medien kommt Peter Radtke interessanterweise zu einem anderen Ergebnis. Nach seinen Beobachtungen werden Menschen im Rollstuhl oder mit Down Syndrom zwar immer häufiger in Filmen gezeigt, aber „Charaktere, die gehörlos oder blind sind, sieht man meistens nur als Opfer oder Täter in Krimis. [...] Schwerstbehinderte gelten in Fachkreisen als ‚dem Publikum nicht vermittelbar‘“ (Radtke 2003, 3).

Hundestadt und den Wochenenden bei den Katzeneltern. Rasch lernt Flix, die interkulturell erworbenen Fähigkeiten in beiden Welten zu nutzen, dadurch erhält er die Gelegenheit zur heldenhaften Bewährung und großer sozialer Anerkennung. Ungerer gelingt es, trotz des finalen Triumphs des Grenzgängers Flix nicht in die Heldenklischeefalle zu tappen, weil das durch Erfahrung erworbene Wissen und nicht angeborene Fähigkeiten Flix' angeborene Einschränkung ausgleicht. Ungerer unterstützt seine intendierte Aufforderung zur Akzeptanz in seinem bekannten Duktus durch seine detailreich ausgeführten Figuren, die als Sympathieträger zur Identifikation einladen und gleichzeitig durch ihre Anthropomorphisierung ein bisschen Distanz zulassen.



Abb. 123: Müller: Planet Willi (2012)

Willi (Müller 2012) kommt nicht nur aus einer anderen Stadt, sondern sogar von einem anderen Stern, dem Planeten Willi, auf dem alle genauso sind wie er selbst, nur hier auf der Erde erscheint sein Verhalten nicht immer kompatibel und deshalb different. Mit dieser geschickten Umkehrung normativer Setzungen obliegt es nun seinem Umfeld, Bedingungen für den Außerirdischen Willi zu schaffen, die so zufriedenstellend sind, dass er nicht wieder in seine Rakete

steigt, um in seine Galaxie zurückzukehren. Die Konflikte, die aus dem Anders-Sein Willis entstehen (ohne auch nur an einer Stelle von Behinderung zu sprechen), sind allerdings nicht unerheblich, zum Beispiel wenn es um Kulturtechniken wie Essen oder Körperhygiene geht, die auf seinem Heimatplaneten anders geregelt werden als auf der Erde. Birte Müller sucht nicht die Nähe durch Betonung des Vertrauten (vgl. *Susi lacht*) und sie verzichtet auf eine Überhöhung der Figur, tappt also weder in die Opfer- noch in die Heldenklischeefalle (vgl. Internetseite *Leidmedium*). Tatsächlich verschweigt Birte Müller, wenn auch recht augenzwinkernd, nicht, dass der Alltag mit Willi durchaus Herausforderungen für alle Beteiligten bereithält: „Auf Willis Planeten gibt es IMMER Musik. Und zwar laut! Oft läuft dasselbe Lied tausend Mal hintereinander und alle finden das toll [...] Wenn Willis Eltern mal keine Lust haben, Weihnachtsmusik anzumachen, macht Willi selber Musik.“ Doch gerade durch das Beharren auf seinem außerordentlichen Anderssein wird Willi eine souveräne, selbstbewusste Figur. Auf Bildebene geht es in Willis Welt stets rund. Birte Müller inszeniert den Planeten Willi durch die bewegten Bildachsen außerordentlich dynamisch

und stützt den Eindruck des Vitalen durch kräftige, warme Farbkontraste. Die Flächigkeit der Figuren- und Raumgestaltung sorgt für Klarheit der Bildkomposition. Der musizierende Willi ist ein absoluter und vollkommen autark Handelnder. Die Bewegungslinien der vielfachen Willis auf dem Blatt stieben in alle Richtungen auseinander und zeugen von großer Energie.

Ist die Kennzeichnung von Willi als Fremder mit dem Gedanken der Inklusion, die ja auf Gleichheit besteht, vereinbar oder liegt nicht vielmehr im Gestalten des Andersseins eine hohe Wertschätzung? Ist die Rede von vollkommen gelingender scheinbar problemloser Integration wie in *Susi lacht* für die Akzeptanz hilfreich oder sollte viel häufiger auch die Thematisierung von Trauer wie in *Mein Geburtstag* betrieben werden? Wo verläuft die Grenze zwischen außerirdisch und mehrfach normal, wie Birte Müller die Unterscheidung in ihrem Nachwort in *Planet Willi* benennt? Die exemplarische Sichtung des Bilderbuchangebots konnte diese Frage zwar nicht klären, aber deutlich machen, dass die Begriffe und Grenzen im Diskurs um Behinderung auch im Bilderbuch in erstaunliche Bewegung geraten sind, doch die Rede über Behinderung scheint noch lange nicht b-b-barrierefrei.

Kinderliterarische und illustrationsgeschichtliche Traditionslinien und mediale Bezugssysteme

Im letzten Teil des Kumulus sollen kinderliterarische und illustrationsgeschichtliche Traditionslinien und Brüche in der aktuellen Bildliteratur möglichst facettenreich fachwissenschaftlich modelliert werden.

Ein Überblicksbeitrag beschäftigt sich mit Mechanismen von literarischer und bildästhetischer Entgrenzung und Varianz im aktuellen Bilderbuch (Oetken überarb. 2013). Eine besondere Form der Bilderbucherzählung, das Wimmelbilderbuch (Oetken 2008), kann hier exemplarische und vertiefende Ergänzungen des Grundlagenbeitrags bieten.

- Oetken (2008 und überarb. 2013): *Entgrenzung und Varianz. Kontinuität und Diskontinuität in der aktuellen Bilderbuchillustration*
- Oetken (2008): *Bildgestöber. Wimmelbücher erzählen sich selbst*

Der Beitrag *Bilder der De-Maskierung* (Oetken 2013) beschäftigt sich mit den narrativen Strukturen von Machtinszenierungen im Bilderbuch. Dazu eignen sich bekannte Figuren wie der anarchische Kasperle oder der Kaiser, an der Spitze der Hierarchie, insbesondere, wenn er, wie in Andersens Kunstmärchen, zum Narren wird.

Die Erzählungen realer politischer Ereignisse, etwa von Mauerfall und Wende (Oetken 2010) oder vom Ersten Weltkrieg (Oetken 2014), verfahren im Umgang mit Traditionslinien häufig anders als allgemeinere, eher symbolisierende Darstellungen von Machtinsze-

nierungen. Konkrete, reale Schauplätze und Ereignisse bieten die Möglichkeit, an bekannte Bilder anzuknüpfen, sie zu dekonstruieren oder auch ganz neue Bilder und Erzählformen zu finden.

- Oetken (2013): *Bilder der De-Maskierung. Dekonstruktion von Machtinszenierungen im Bilderbuch*
- Oetken (2010): *Mauer und andere Fälle. Erzählungen von der Wende im Bilderbuch*
- Oetken (2014): *Krieg spielen. Erzählungen vom Ersten Weltkrieg im Bilderbuch*

Entgrenzung und Varianz

KONTINUITÄT UND DISKONTINUITÄT IN DER AKTUELLEN BILDERBUCHILLUSTRATION

Am Anfang der für das Bilderbuch konstituierenden Bild-Text-Interdependenzen steht eine Fibel. Der *Orbis Sensualium Pictus* hat sich 1659 explizit der erläuternden Visualisierung und Strukturierung der bekannten Phänomene der Welt verpflichtet. Der pädagogische Anspruch des Bilderbuchs, Weltwissen zu vermitteln, zu orientieren und zu belehren, zieht sich als bestimmende Konstante durch die mittlerweile 350jährige Geschichte des bebilderten Buches für Kinder. Im Jahr 2001 erhebt *Die ganze Welt* (Couprie/Louchard 2001) denselben Anspruch. Wieder wird abstrahiert und systematisiert, doch ganz offensichtlich sind heute neue Zugänge zur Welterschließung notwendig. Das bildnerische Spektrum des textlosen quadratischen Buches ist geprägt von experimentellen, ironischen, komischen, überraschenden und kritischen Reflexionen auf Kunst und Illustration und reicht vom Plakat bis zur Röntgenaufnahme, von der Collage bis zur Malerei, von der Zeichnung bis zur fotografierten Skulptur, von der Skizze bis zum Bauplan.

Die auffallend dynamischen Umbrüche der 1990er Jahre in der Bilderbuchillustration kennzeichnet kein wirklicher Paradigmenwechsel, wie sie die Kinder- und Jugendliteratur im Zuge der antiautoritären Reformbewegung erfahren hat. Vielmehr steht hier eine kreative Durchlässigkeit von Illustration, Kunst und Medien, wie sie ganz allgemein auch konstituierend für die gesamte bildkünstlerische Entwicklung in den letzten beiden Jahrzehnten ist, im Vordergrund.¹

Bei der Rede über den großen Einfluss von Medien auf die aktuelle Kinderkultur und folgerichtig auch auf das Bilderbuch darf nicht vergessen werden, dass Prozesse von Intermedialität und Transformation in der Kinderbuchillustration bereits in den 1960er

¹ Dieser Beitrag basiert im Folgenden auf Forschungsergebnissen meiner Dissertation. Erscheinungsformen von Materialität und Gender sind dort weiter ausgeführt.

Jahren einsetzen. Die neue Lust am Sehen steht in direkter Wechselwirkung zu den neuen Bildern im Fernsehen, das seit 1967 überall in Westdeutschland empfangen werden konnte. Durch die Einflüsse von Comic, Cartoon und der Pop-Art (Spohn 1968: *Riesenross*) und natürlich durch die Forderungen der antiautoritären Studentenbewegung finden zudem Alltagsbezüge in den 1970er Jahren stärker Berücksichtigung (Müller 1973: *Alle Jahre wieder geht der Presslufthammer nieder*). Doch erst Anfang der 1980er Jahre erhält das Fernsehen im Medienverbund eine solche Omnipräsenz, dass hier der signifikante Wendepunkt zum eigentlichen „Eintritt in die Mediengesellschaft“ (Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron 2006) gesetzt wird. Es dauert fast ein Jahrzehnt, bis diese Entwicklungen für das Bilderbuch bildkünstlerisch verwertet werden können. Prozesse der Entgrenzung und Vernetzung des Bilderbuchs mit immer weiteren Medien setzen dann Ende der 1980er Jahre ein (Steiner/Müller 1989: *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*). Wesentlich wirken in den 1990er Jahren natürlich die kommunikations- und drucktechnischen Innovationen, die sich vor allem in der Kommunikation, in der Recherche durch das Internet, in Ästhetik und Technik (z. B. in der digitalen Bildbearbeitung), mit besonderer Dynamik in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre in der Bilderbuchillustration niederschlagen.

Mit der großen Akzeptanz medialer Bildsprachen, crossmedialen Vermarktungsstrategien, dem Einzug der Postmoderne mit non-linearen Erzählstrukturen und dem Spiel mit Zeichen und Zeichenverschiebung in der Bilderbuchillustration sind zentrale Stichworte der Innovationen umrissen. Wichtig scheint, dass mit den strukturellen, ästhetischen und konzeptionellen Umbrüchen häufig auch eine veränderte Herangehensweise an bestimmte, vorzugsweise sensible Themen wie Tod (Schössow 2005: *Gehört das so??!*), Demenz (van de Vendel/Godon 2004: *Anna Maria und der kleine Wim*) oder Gewalt (DeMaeyer/Vanmechelen 1997: *Juul*) zu beobachten ist und damit einhergehend auch Vorstellungen von Kindheit und Geschlecht neu formuliert werden. Auch das Sehen selbst gerät nun stärker in den Fokus der Illustratoren und Illustratorinnen (Wiesmüller 2002: *Augenblick*). Für das Bilderbuch setzen insgesamt umfassende Entgrenzungsprozesse ein, die sich sowohl formalästhetisch als auch thematisch vollziehen und eine relative Loslösung vom angestammten Adressatenkreis der Vorschulkinder bedingen.

Medialität

Zu den weitreichenden Veränderungen der kindlichen Lebenswirklichkeit gehört neben der umfangreichen Medienpräsenz im Alltag laut Studie *Medienkindheit – Markenkindheit* (2004) darüber hinaus eine „durchgreifende Tendenz der Verjüngung und Intensivierung von Medien- und Konsumerfahrungen“ (Paus-Hasebrink u. a. 2004, 16). Mit der gleichzeitigen Öffnung des Bilderbuchs auch für ältere Zielgruppen ist dieses Forschungsergebnis

durchaus relevant und wird besonders in den medialen und crossmedialen Vernetzungen des Bilderbuchs sichtbar.

Viele Illustratorinnen und Illustratoren nutzen die digitalen Möglichkeiten des Gestaltens heute eher für die Phase der späteren Bildbearbeitung und des Layout und, bis auf wenige Ausnahmen, (noch) nicht als eigenständige Illustrationstechnik. Doch auch wenn die bildkünstlerische Arbeit mehrheitlich nach wie vor von traditionellen grafischen Techniken beherrscht wird, erfährt die Öffnung der Bilderbuchästhetik für neue ästhetisch-mediale Kontexte, mit der Betonung des Zeichenhaften, der Plakativität und Monochromie, der Durchmischung der Stile und Verschiebung der Zeichen im Bilderbuch eine selbstverständliche Akzeptanz.

Nadia Budde steht mit ihrer Bildsprache beispielhaft für die neue, computergestützte Ästhetik, die mit einer regelmäßigen, kräftigen Konturlinie das Grafische betont. Die eingescannten Zeichnungen werden am Computer koloriert, dadurch erhält sie die betont monochrome Flächigkeit ihrer Illustrationen. Mit ihrer kantigen, disharmonischen, comichaften Formenbehandlung und den humorvollen rhythmischen Nonsense-Sprachspielen hat sie im vorwiegend pädagogisch ausgerichteten Pappbilderbuch mit *Eins Zwei Drei Tier* (1999) eine neue Ästhetik eingeführt, die auch durch zahlreiche Auszeichnungen (DJLP 2000) Anerkennung fand.

Die tradierte Zentralperspektive des Bildraums als Bühnenschaukasten wird zunehmend von Gestaltungselementen aus Film und Videoclip, zum Beispiel stark perspektivischen Anschnitten und seriellen Reihungen, durch den Einsatz artifiziellen Farblichts sowie durch digital gestützte Grafik, Collage und Montage ergänzt. Gerade in den letzten Jahren bieten wichtige Neuentwicklungen der digitalen Bildbearbeitungsprogramme ungleich komplexere Möglichkeiten der Gestaltung. Große Beachtung fanden IllustratorInnen wie Katja Kamm (Kamm 2002: *Unsichtbar*) und Peter Schössow (Goethe/Schössow 2004: *Meeres Stille und Glückliche Fahrt*) mit ihren Versuchen, eine eigene digitale Ästhetik zu entwickeln. Während Kamm allein mit dem Kontrast (und der Deckung) direkt gegeneinander gesetzter plakativer Farbflächen spielt, betont Schössow die Prägnanz der schwarzen Kontur und lässt sie reizvoll zur weich gezeichneten weiten Landschaft kontrastieren. Der Einsatz digitaler Bildbearbeitungsprogramme gibt interessanterweise gerade auch den materialintensiven Bildverfahren Collage und Montage wichtige Impulse (Grimm/Janssen 2007: *Hänsel und Gretel*).

Strukturelle, ästhetische und konzeptionelle Umbrüche, wie sie in den 1990er Jahren stattfinden, sind häufig an veränderte Herangehensweisen an bestimmte Themen gebunden. Gerade die sensiblen, tabuisierten Themen wie Gewalt oder Tod, aber auch eine neue Form der Ästhetisierung, zum Beispiel des Sehens, werden in den 1990er Jahren

neu thematisiert und gestaltet. Lévy/Roussel thematisieren in *Angelman* (2005) das Mediale ganz direkt mit Superman-Medienikonen und ihrer crossmedialen Vermarktung und verknüpfen Thema und Ästhetik wirkungsvoll miteinander. *Angelman* ist eine phantastische Superman-Figur, doch der Held ist alt geworden. In irritierendem Kontrast wird die plakative, glatte Flächigkeit und betonte Virtualität der Kleidung durch das faltige Gesicht des Alten gebrochen. Für die artifizielle Medialität ihrer Illustrationen nutzen das Autoren/Illustratorenteam die digitalen Bildbearbeitungsprogramme Strata 3D und Adobe Photoshop. Mr. Angel bereitet sich auf seinen nahenden Tod vor, indem er auf einer alten Nähmaschine sein Angelmankostüm noch einmal näht, um ein letztes Mal als Superheld, wenn auch hager und alt, zu fliegen. Ganz in Weiß wird Angelman auf seinem letzten Flug zum Engel ohne Wiederkehr. Sein Sterben ist körperlos, wie es die mediale Ästhetik vorgibt.

Der akzeptierte Einsatz filmischer und digitaler Bildästhetik lässt das Sehen selbst als Bilderbuchthema attraktiv erscheinen. Peter Sís richtet den Blick in *Madlenka* (2000) aus dem Weltall auf die Erde und fokussiert schließlich in einer gigantischen Kamerafahrt auf die Häuserblocks Manhattans. Der Illustrator nimmt die BetrachterIn auf einen Spaziergang Madlenkas um ihren Block mit, der sich als eine multikulturelle Miniaturweltreise entpuppt. Stadtpläne, Wegeskizzen, Aufsichten, Durchblicke durch Stanzungen, Perspektivwechsel und zahlreiche Notizen als Randbemerkungen visualisieren die Bewegungen des Mädchens und lassen sie räumlich erfahrbar werden. Istvan Banyai illustriert mit *Zoom* (Banyai 1995) genau den umgekehrten Weg und weitert den Blick schrittweise oder auch sprunghaft vom Detail auf eine nächsthöhere Ebene der Betrachtung, bis er die unendliche Totale des Universums erreicht. Dabei nutzt Banyai die ganz unterschiedlichen Rezeptionsweisen der Medien vom Plakat über die Briefmarke bis zum Fernsehen. Er spielt darüber hinaus mit unterschiedlichen Graden der Abstraktion des Gegenständlichen und schafft so völlig neue, überraschende Blickwinkel. Selbst der abschließende Flug ins All ist so betont artifiziell gestaltet, dass unwillkürlich der Wechsel in ein neues Medium erwartet wird, tatsächlich wird das Universum jedoch allein von den beiden Buchdeckeln des Mediums Bilderbuch begrenzt.

Crossmedia

Eine auf Marken zielgerichtete Medien- und Konsumkarriere, getragen durch umfassende und gezielte Medienwerbung, mit einer großen Dynamik im Laufe der 1990er Jahre setzt bereits im Vorschulalter ein (Paus-Hasebrink u. a. 2004, 15ff., Paus-Hasebrink 2009). Merchandising hat mit Bilderbuchprotagonisten als Medienmarkenzeichen in branchenfremden Kontexten von Alltags- und Gebrauchsgegenständen: auf Joghurts, Jacken, Tassen, Jeans, Socken, Tellern und Taschen, als DVD und CD-ROM folgerichtig im letzten Jahr-

zehnt verstärkt und überaus erfolgreich Einzug gehalten und das Bilderbuch viel stärker mit anderen Märkten und Kontexten vernetzt. Die umfassenden Crossmedia-Strategien zielen darauf, mediale Schnittstellen zu schaffen und so die Präsenz der zu Medienmarken stilisierten Protagonisten zu potenzieren und neue Märkte mit neuen, bilderbuchfernen Zielgruppen zu erschließen (oder auch umgekehrt). Dadurch wird nach Jens Thiele eine Entgrenzung pädagogischer Kategorien vorbereitet, da „nun zumindest über seine herausgelösten Figuren eine ständige Verfügbarkeit jenseits der Kontrolle Erwachsener signalisiert“ (Thiele 2000a, 160) wird.

Ein frühes Beispiel crossmedialer Vernetzung ist das 1970 erschienene Popbilderbuch *Andromedar SR1* von Heinz Edelmann, eine Buchadaption (neu aufgelegt 2004) des Beatles-Films *Yellow Submarine* von 1967/68. Das Prinzip des Medientransfers funktioniert bis heute in gleicher Weise, nur Umfang und Kontexte haben sich erheblich ausgeweitet: Bekannte Bilderbücher (z. B. Titel aus den Erzählungen von Nordqvist: *Pettersen & Findus* oder Bergström: *Willi Wiberg*) werden verfilmt oder digitalisiert und branchenfremd vermarktet. Aber auch bekannte Kindersendungen wie *Bob, der Baumeister* behaupten sich als crossmediale Vermarktung in Form von Lego-Spielen, Puzzles, als Figurensatz, Geschirr, DVD und CD-ROM und auch als Bilderbuch.

Während viele Bilderbücher auch durch ihre zunehmend komplexere Gestaltung die Kinder in hohem Maß von der Vermittlung durch Erwachsene abhängig machen, erleichtern die medialisierten Angebote die eigenständige Rezeption „freilich unter Umständen um den Preis der Fixierung der Kinder auf triviale Geschichten.“ (Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron 2006, 350) Die Studie *Lesekindheiten* (Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron 2006) unterstreicht, dass für diese Form der Vermarktung nicht zufällig Titel konventionellen und traditionellen Zuschnitts zum Tragen kommen, kann doch „eine in soziokultureller Hinsicht breitere Adressatengruppe angenommen werden.“ (Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron 2006, 350)

In der Entpädagogisierung der crossmedialen Vermarktung, die Jens Thiele bereits bei den Merchandisingprodukten beobachtete, sieht Ingrid Paus-Hasebrink ein wichtiges Potential zur Stärkung des Bilderbuchs: „Die Bemerkung, Bücher seien elitär und schwierig, gewinnt vor dem Hintergrund der hohen Attraktivität des Fernsehens [...] besondere Relevanz, ein Grund möglicherweise auch, weshalb Kinder Bilderbücher oft erst im crossmedialen Zusammenhang wahrnehmen und rezipieren.“ (Paus-Hasebrink 2007, 103) Nach Paus-Hasebrink könnte den crossmedial vermarkteten Angeboten eine Einstiegs- bzw. Brückenfunktion zukommen, die die Chance böte, „die familial geprägten medialen Erfahrungen und Erfahrungswelten im Kindergarten aufzugreifen und zu bearbeiten und Kindern damit die Möglichkeiten zu geben, kreative Bezüge zu ihren Medienwelten, auch mit Hilfe von Bilderbüchern herzustellen.“ (Paus-Hasebrink 2007, 104)

Non-Linearität und Postmoderne

Die umfangreichen Entgrenzungsprozesse der Postmoderne, die Theoretiker wie Wolfgang Iser (Iser 1990: *Ästhetisches Denken*) oder Zygmunt Bauman mit dem Begriff der Ambivalenz und der Verkündung vom Ende der Eindeutigkeit (Bauman 1995: *Moderne und Ambivalenz*) bereits in den 1990er Jahren formuliert haben, haben die Etablierung der Durchmischung der Stile auch im Bilderbuch und die Akzeptanz non-linearer Erzählungen seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und der Jahrtausendwende auch im Bilderbuch durchgesetzt.

Jens Thiele beobachtete bereits 1991, dass das Bilderbuch das Kinderzimmer zu verlassen scheint (Thiele 1991, 2836). Genauso plausibel erscheint aber aus heutiger Sicht auch die These, dass sich das Kinderzimmer verändert haben könnte und neue Bücher, eine neue Bilderbuchkultur neue Rezeptionsformen verlangen. Für diese These steht das Bilderbuch *Gewitternacht* (1996) der kanadischen Künstlerin Michèle Lemieux, das erstmals das Konzept einer non-linearen Narration verfolgt. Mit meist linienbetonten, stilistisch variantenreichen Schwarzweiß-Zeichnungen wird die BetrachterIn im Zeitrahmen einer (Gewitter-)Nacht durch oft existenziell-philosophische kindliche Assoziationsketten geführt, die letztlich um die beiden zentralen kindlichen Fragen kreisen: ‚Wer bin ich, und wie werde ich sein?‘ Lemieux strukturiert die Fragen, indem sie die ausschweifenden Gedanken des Mädchens immer wieder auf sie selbst, schlaflos im Bett liegend, zurückführt. Die Illustratorin zielt mit ihrer Konzeption der kindlichen Ich-Erzählerin zwar weiter auf den kindlichen Adressaten, doch stellt *Gewitternacht* ein gutes Beispiel für die Relativierung des Kindheitsbegriffs seit den 1990er Jahren dar. Durch den beachtlichen Umfang, die experimentelle Ästhetik und den philosophischen inneren Monolog weist das Buch über die tradierte Zielgruppe hinaus und stellt den vieldiskutierten Begriff des Kindgemäßen in Frage.

Schnell wird zudem beim Vorlesen bzw. Betrachten deutlich, dass diese neuen, non-linearen, oft fragmentarischen Bilderbucherzählungen eher (intensive) Gesprächsanlässe bieten und für die konventionelle Form des Vorlesens wenig geeignet sind. Antje Damm greift in *Frag mich!* (2002) das Frageprinzip in ähnlicher Weise wie Lemieux auf und verbindet es mit der illustrativen Vielfalt von Couprie/Louchards *Die ganze Welt* (2001). Bereits im Untertitel verweist sie auf die notwendig neue Rezeptionsform: *108 Fragen an Kinder, um miteinander ins Gespräch zu kommen*. Allerdings verzichtet Damm auf die assoziative Verknüpfung von Sequenzen aus *Die ganze Welt*, die einen ausgeprägt spielerischen Charakter besitzen. Frage und Bild stehen hier als abgeschlossene Einheit nebeneinander. Damm verfolgt ein eher pädagogisches Anliegen, das sie in einem Nachwort auffordernd und explizit an die Eltern richtet.

Hinter der aktuell großen Varianz an Bilderbuchkonzepten für Kinder stehen oft implizit unterschiedliche Konstruktionen von Kindern und Kindheit. In vielfältiger symbolisierter

Form schreiben sich diese Kindheitsbilder in Texte und Bilder für Kinder seit der Entwicklung von Kindheit als eigenständigem Wert im Zuge der Aufklärung bis heute immer wieder in Varianten und Wiederholungen ein. Wie sich aktuell Verschiebungen von Kindheitsvorstellungen in der Erzählweise von Text und Bild niederschlagen können, ist besonders prägnant an bekannten Textvorlagen nachzuweisen, die zu neuen Bearbeitungen inspirieren, wie *Der kleine Häwermann* (1849) von Theodor Storm.

Kindheitskonstruktionen am Beispiel von illustrativen Bearbeitungen zu Theodor Storm: *Der kleine Häwermann*

Der Reigen berühmter abenteuerlicher, phantastischer (Bilderbuch-)Reisen von Kindern spannt sich von Theodor Storms *Der kleine Häwermann* (1849) und Lewis Carolls *Alice im Wunderland* (1865) über Gerdt von Bassewitz' *Peterchens Mondfahrt* (1911) bis hin zu Maurice Sendaks *Wo die Wilden Kerle wohnen* (1967), um nur einige Beispiele zu nennen. Diese Erzählungen eint eine Rahmenhandlung als Ausgangs- und Endpunkt der jeweiligen Reisen, in der aus der elterlichen Einflussphäre und damit aus einem geschützten, aber auch überwachten Bereich aus- und wieder eingetreten wird. In seiner Auseinandersetzung mit Kindheitskonstruktionen manifestiert sich für den



Abb. 124: Wenz-Viëtor: *Der kleine Häwermann* (1926)

Erziehungswissenschaftler Gerold Scholz gerade in diesen kinderliterarischen Übergangsräumen die Ambivalenz der erwachsenen Vorstellungen von Kindheit: „Das Gebot, sich im Umkreis der elterlichen Einflußsphäre aufzuhalten und das Verbot, sich an die Fantasie zu verlieren, lassen sich [...] weder als Schutz des Kindes noch allein als Mahnung, nicht im Kindlichen zu verbleiben, interpretieren, sondern als Gebot, nicht ein gänzlich anderer zu werden.“ (Scholz 1994, 18)

Der Großvater sitzt am Meer unter einem knorrigen alten Baum und wiegt den kleinen Häwelmann auf seinem Schoß. Die beiden verschmelzen in der Bilddramaturgie Else Wenz-Viëtors von 1926 zu einem einzigen Oval, fügen sich auch farblich harmonisch, als Sinnbild eines idyllischen Kontinuums, in die nächtliche Naturszene. Der innige Eindruck des Bildes wird durch den begleitenden Prolog unterstützt.

Die Illustratorin folgt der Vorlage Storms in der Tradition des Poetischen bzw. Bürgerlichen Realismus und setzt den *Kleinen Häwelmann* in ein betont bürgerliches Ambiente. Die Biedermeierstube ist konsequenterweise Ausgangs- und Endpunkt der draufgängerischen Reise des mit roten Pausbacken und blonden Locken betont niedlich gestalteten, in seiner ursprünglichen Nacktheit ganz autonomen kleinen Abenteurers. Die wilde Fahrt ist fest in einen feinen schwarzen Bildrahmen gefasst, der dem zügellosen Ausbruch klare Grenzen im Buch setzt. Die Geborgenheit und Sicherheit der kleinen Rahmenhandlung ist durch die Anwesenheit des Großvaters gewährleistet. Der erzählerische Rahmen fungiert als Folie der Verlässlichkeit und markiert das Geschehen beruhigend als einen rein fiktiven Ausbruch.

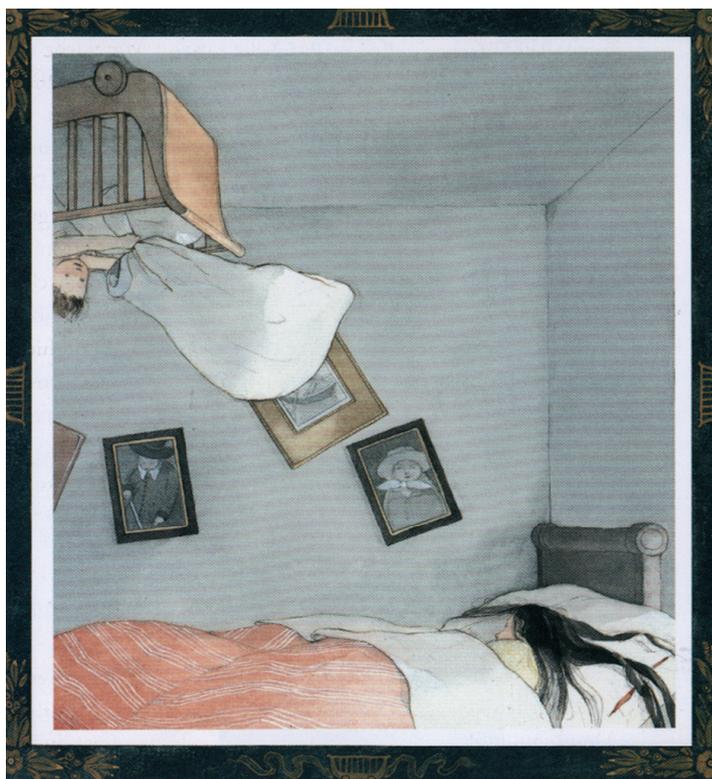


Abb. 125: Zwerger: Der kleine Häwelmann (1995)

1995 widmet sich Lisbeth Zwerger der bekannten Geschichte. Ihre hochartifizialen Bilder umschließt ebenfalls ein breiter Rahmen mit stilisierten Ornamenten. Vignetten ergänzen den Text. Zwerger inszeniert die Erzählung wie ein Theaterstück in überaus fein abgestimmten, kunstvoll ausgeleuchteten, fast poetischen Farbräumen, die Bühnenbildern gleichen. Die fließenden Stoffe der Kostüme in Anlehnung an die Empire-Mode verweist einerseits auf die Historizität der Textvorlage, andererseits spielt Lisbeth Zwerger damit auf eine Zeit der Restauration nach der Französischen Revolution an, in der nach Halt und Werten in der griechischen Klassik ge-

sucht wurde. Auch die Wildheit des Häwelmanns scheint (in reizvoller Entsprechung der französischen Revolution durch die Inthronisierung des stilbewussten Kaisers) in formaler

Schönheit zart, aber gründlich gebändigt. Obwohl auch hier der Prolog zitiert wird: „Er spielt nicht mehr, er ist bei mir, will nirgends anders sein“, wird die Figur des Großvaters im Erzählrahmen durch eine Puppe ersetzt, die auf das Fantastische und Spielerische der Erzählung verweist. Die Kontinuität durch die Generationenfolge, bei Wenz-Viëtor noch zentral, spielt bei Lisbeth Zwerger keine Rolle mehr. Nur im Rahmen dieser streng durchkomponierten Inszenierung des Fantastischen ist die Maßlosigkeit des Häwelmanns denkbar.

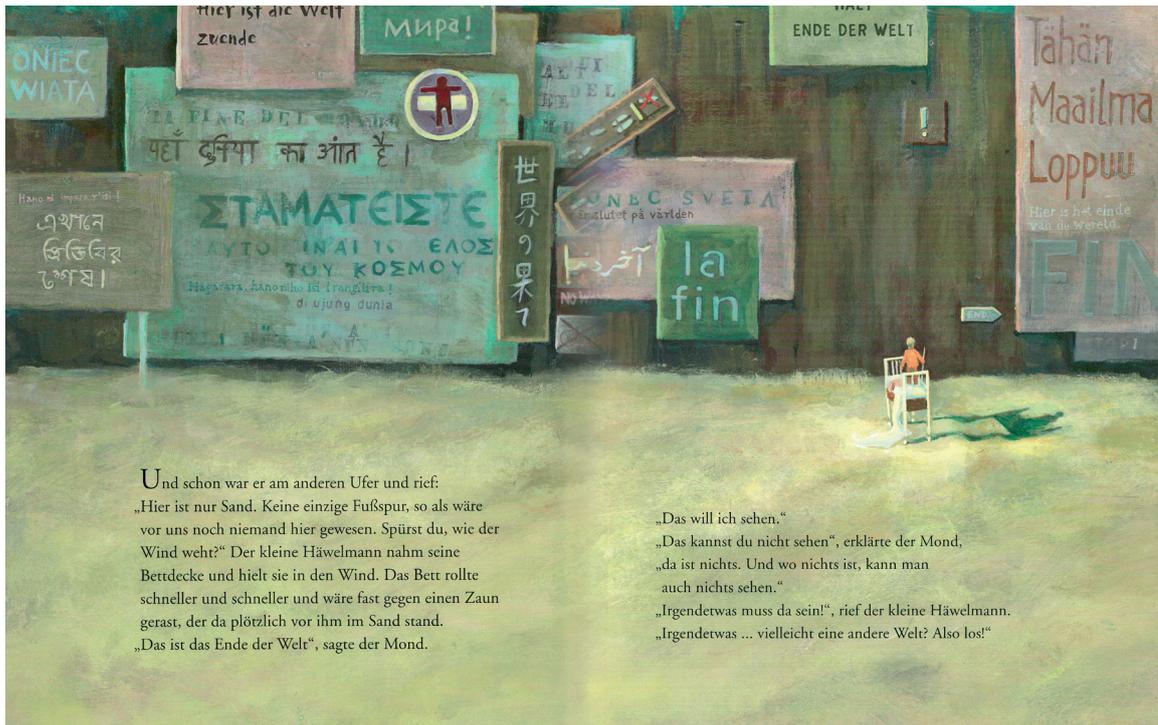


Abb. 126: Hänel/Mizdalski: Der kleine Häwermann (2002)

Die Hamburgerin Beate Mizdalski illustriert den *Kleinen Häwermann* 2002 in der Textfassung von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm (Hänel/Mizdalski 2002). Kein Rahmen und kein Ornament setzen der anarchistischen Lust des Kindes in dieser künstlerischen Interpretation Grenzen. Der innige Prolog wurde ersatzlos gestrichen, stattdessen wird sofort und ungebremst ins Abenteuer gestartet, das Häwermann bis ans Ende der Welt führt. Doch das mythenbefrachtete Ende der Welt entpuppt sich als ein profaner, mit Plakaten und Schildern vernagelter Bretterzaun, der in buntem Sprachenmix von definitiven Grenzen zeugt. Die akzeptiert Häwermann natürlich nicht.

Betont sinnlich-malerisch und formatsprengend, ganz seiner unbändigen Lust entsprechend, lässt er sich mit einem Wirbelsturm in die Höhe treiben. Doch auch in der neuen

Fassung setzt die Sonne dem Treiben ein Ende. Nicht der Großvater und auch keine Kinder, sondern der Mond fischt Häwermann samt Kinderbett aus dem Wasser. Der folgenden Belehrung entgegnet Häwermann selbstbewusst: „Aber du bist gekommen und hast mich gerettet. [...] Und das Ende der Welt habe ich auch gesehen. Einfach ein Bretterzaun und sonst gar nichts.“ Ohne jede Rückversicherung der Nähe Erwachsener stürzt sich Häwermann in seinen Traum, darf Wilder Kerl sein und kehrt wie Alice ohne Furcht vor Konsequenzen, bereichert, vielleicht durch Erkenntnis verändert, zurück.

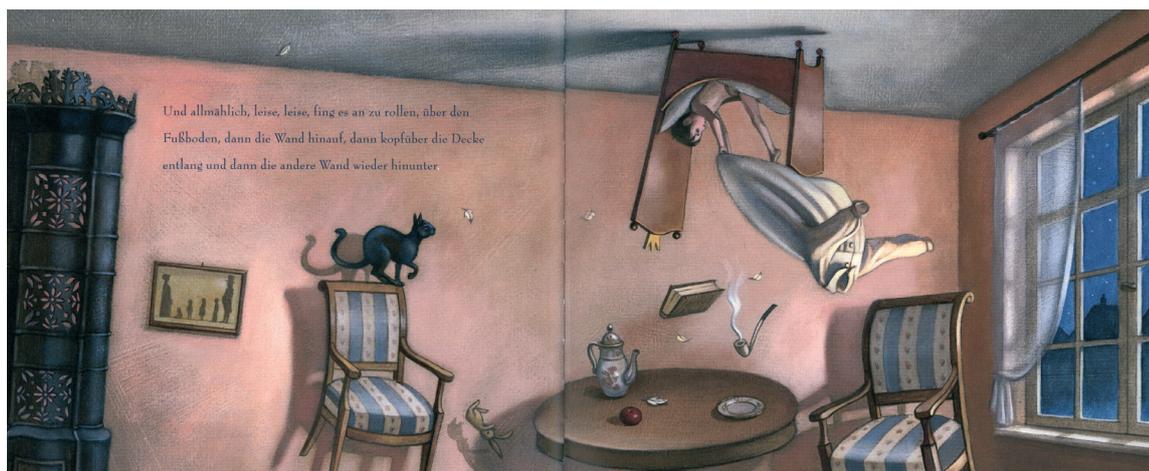


Abb. 127: Sauvant: Der kleine Häwermann (2006)

Die Betrachtung der bildkünstlerischen Bearbeitungen des Storm-Textes schließt Henriette Sauvant (2006). Die Hamburger Illustratorin greift zu Beginn der Erzählung auf das Biedermeier-Zimmer (als Vorlage diente das Wohnzimmer des Dichters im Theodor-Storm-Haus, Husum) mit den Insignien des bürgerlichen Glücks: der rauchenden Pfeife, des Kamins, dem guten Kaffeegeschirr und dem Buch zurück, wie es ähnlich auch schon Else Wenz-Viëtor 1926 gestaltete. Doch schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass die biedermeierliche Gemütlichkeit in bedrohliches, erdbebenartiges Schwanken geraten ist. Sauvant verzichtet darauf, das kraftvolle Blasen des Kindes in sein Hemdsegel darzustellen, stattdessen schwenkt der Junge spielerisch sein Nachthemd hoch über sich. Der im Gegensatz zu Wenz-Viëtors rotwangigem, rundem Kleinkind betont zarte Junge (ausgewiesen als Prinz durch die Krone an der Frontseite des Bettgestells) scheint allein durch die magische Kraft seines Willens die Dinge im ganz wörtlichen Sinn ins Rollen zu bringen und die Grenzen seines begrenzten Reiches zu sprengen.

Mit der Rollenzuweisung des Häwermann als Prinz und seiner scheinbaren Zauberkraft und indirekt auch durch die symbolträchtige schwarze Katze, die dem Häwermann über die Wohnzimmerstühle nachspringt, verstärkt Sauvant die märchenhafte Stimmung des Textes, die sie durch eine artifizielle Lichtbehandlung zusätzlich magisch auflädt. Insgesamt zitiert

die bewusste Verrätselung der Bilddramaturgie mit Elementen der alltäglichen und einer magischen Welt bewährte Stilmittel klassischer Fantasy-Literatur (Tabbert 2000, 187ff.). So können die Zartheit und das Prinzenhafte des Häwelmänn, sein Alter, das deutlich über dem der anderen Häwelmänn-Figuren liegt, seine selbstverständliche magische Kraft, selbst sein brauner Haarschopf auch als Verweis auf die berühmte Harry-Potter-Figur gedeutet werden. *Der kleine Häwelmänn* wäre Harry Potter durch die unerwartete Außergewöhnlichkeit eines ganz normalen Kindes ja tatsächlich ein durchaus würdiger Vorgänger.

Der grenzenlosen Erfahrung des Häwelmänn setzt Sauvant – wie Mizdalski – keine ästhetischen Barrieren etwa durch Bildrahmen, Ornament oder kleinteilige, additive Details, stattdessen schafft sie mit leuchtenden Farbflächen und dramatischen Anschnitten eine extreme Weite, in der, zumindest solange die Nacht währt, Häwelmänn auf magisch-märchenhafte Weise zu herrschen scheint.

Der klassischen Häwelmänn-Illustration von Else Wenz-Viëtor von 1926 wurden jüngere Beispiele zur Seite gestellt, um mit dieser Beispielreihe neue Perspektiven, beeinflusst von anderen Blickwinkeln auf das Kind, demonstrieren zu können. Die Illustrationen zeugen vom kontrollierten Ausbruch, geschützt durch die Figur des Großvaters (Wenz-Viëtor), über die Kontrolle durch das strenge ästhetische Reglement (Zwenger) bis zur ungezügelten, anarchistischen Lust des autonomen Kindes (Mizdalski) und schließt mit einer surreal-magischen Deutung des Häwelmänn (Sauvant) im Fahrwasser der überaus erfolgreichen Fantasy-Literatur ab. Alle vier Ausgaben sind lieferbar und stehen beispielhaft für die Gleichzeitigkeit und ästhetische Vielfalt, die den erwachsenen und kindlichen Rezipienten auf dem Bilderbuchmarkt zur Verfügung steht.

Die innovativen Entwicklungen seit den 1990er Jahren haben weder zu einem Paradigmenwechsel noch zu einem echten Bruch mit den großen Traditionslinien in der Bilderbuchliteraturgeschichte geführt. Nach wie vor werden Traditionslinien äußerst erfolgreich gepflegt, wie die Beispielreihe zu *Der kleine Häwelmänn* verdeutlicht. Gerade hier kann aber auch eine erstaunliche formalästhetische und konzeptionelle Öffnung, hinter der auch veränderte Konstruktionen von Kind und Kindheit stehen, aufgezeigt werden. Eine Lust an der Vielfalt von Bild-/Textkonzepten zeichnet sich ebenso ab wie die Bereitschaft zur Akzeptanz neuer Themen und/oder neuer Zugänge zu Themen. Das hat das Erscheinungsbild des Bilderbuchs seit den 1990er Jahren nachhaltig verändert. Das Kind steht zwar weiter als Adressat im Mittelpunkt, doch werden der Kindheitsbegriff und damit die engen Grenzen der Alterskategorien relativiert. Eine allgemeine Durchdringung von Illustration, Kunst und Medien gibt heute wichtige bildkünstlerische Impulse, zum Beispiel in einer Umwertung von Materialität, und die Bilderbuchillustration, als Teil der Gesamtkultur, ist zunehmend an diesen dynamischen Entwicklungsprozessen beteiligt.

Bildgestöber

WIMMELBILDERBÜCHER ERZÄHLEN SICH SELBST

Preiswürdigkeit eines Buches offenbart sich nach Christoph Schmitz unter anderem in einem Rhythmus, „der einen innerlich zum Tanzen bringt.“ (Schmitz 2005, 81) Ali Mitgutsch wurde schon mehrfach für den Deutschen Jugendliteraturpreis (DJLP) hoch gehandelt (Auswahlliste 1960, 1961, 1962), bevor er mit seinem vollkommen neuen Bilderbuchkonzept *Rundherum in meiner Stadt* (1968) offenbar den richtigen Takt fand und der Griff zur höchsten Auszeichnung für Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1969 gelang. Auf acht großen, textlosen Doppelseiten versammelte Mitgutsch erstmals unzählige detailreiche, alltägliche, banale, erstaunliche, skurrile, überraschende, spannende, komische und vor allem realistische Szenen zum pulsierenden Rhythmus eines bunten All-Over, das allein von der thematischen Klammer ‚Stadt‘ geeint wurde. Mit bis zum Bersten gefüllten Bildlandschaften wie *Rundherum in meiner Stadt* (1968), *Komm mit ans Wasser* (1970) und *Bei uns im Dorf* (1970, 2. Aufl.) prägte Mitgutsch den Begriff Wimmelbilderbücher, ein Illustrationskonzept, das bis heute überaus erfolgreich und mit Weiterentwicklungen renommierter Illustratoren wie Rotraut Susanne Berner oder Thé Tjong-Khing nach wie vor preisverdächtig ist.

Schlaglichtartige Einblicke

Eine der Doppelseiten von *Rundherum in meiner Stadt* gewährt als Querschnittzeichnung durch einen Wohnblock, wie er in den 1960er Jahren in jeder westdeutschen Stadt hätte stehen können, schlaglichtartige Einblicke in ein wahrhaft vitales Treiben. Mitgutsch zeigt bürgerliches Wohnen in schmucklosem Stahlbeton ohne biedermeierliche Nostalgie, wie sie zum Beispiel sein Zeitgenosse Janosch gerne mit bollernden Kanonenöfen in ländlicher Abgeschiedenheit unter anderem mit Tiger und Bär inszeniert. In dem Allerwelts-Hochhaus wird getanzt, gefeiert, geliebt, gelitten, gewartet, geübt, ermahnt und gestritten. Unterschiedlichste Professionen sind unter diesem Dach ganz selbstverständlich vereint. Ziemlich Exotisches wie eine Fotoagentur und ein Bildhaueratelier findet hier ebenso Platz wie ein Uhrmacher, ein Zahnarzt und ein Bauzeichner. Manche Szenen verknüpfen sich, etwa



Abb. 128: Mitgutsch: Rundherum in meiner Stadt (1968)



Abb. 129: Mitgutsch: Auf dem Lande (1996)

die drei ausgelassenen Beatles-Fans und die Frau, die mit ihrem Besen wütend an die Zimmerdecke klopft. Einige wenige Erzählstränge führt Mitgutsch erst Seiten später zusammen, andere verlieren sich ganz im Getümmel.

In der Jurybegründung wurde gerade die narrative Fülle der Bilder, die Lust am Entdecken weckt, lobend hervorgehoben: „Alles ist in ständiger Bewegung, jede Figur tut etwas, was man benennen und deuten kann.“ (Peetz/Liesenhoff 1996, 154) Tatsächlich werfen die bunten Szenen mehr Fragen auf, als dass sie Antworten geben würden: Auf wen wartet der Hund so sehnsüchtig? Wieso trägt der Bräutigam eigentlich die Braut? Wofür trainiert der Gewichtheber? Was hat der Junge mit dem Fußball, vermutlich nicht zum ersten Mal, angestellt? Liebend gerne wäre man Teil dieser lebhaften Bilderwelt, würde hinter die Kulissen der Zimmer schauen wollen oder kichernd das Liebespaar hinterm Baum beobachten (Mitgutsch: Auf dem Lande, 1996).

Genau das war auch der künstlerische Impuls von Mitgutsch: „Von klein auf hätte ich gern in meinen Bildern gewohnt und habe mir immer Bücher gewünscht, die so groß sind, dass man sich hineinlegen kann!“ (Mitgutsch in: <http://www.kinder-hamburg.de/buecher/alimitgutsch.htm>) So entstanden zunächst Poster und später die Riesenwimmelbücher in unzerreißbarer Pappe, auf denen man bäuchlings liegend wirklich völlig im vielfältig Gleichzeitigen abtauchen kann. Gelesen wird ausschließlich im Bild. Meist ohne eindeutigen Fokus gelenkt, tastet das Auge die Bildoberfläche ab, schweift von einer Szene zur nächsten, sucht nach einzelnen Verknüpfungen und Beziehungen und spannt vielleicht Erzählstränge auf eigene Faust weiter. Obwohl das simultane Gewimmel der Bilder von Dynamik und Rhythmus geprägt ist, erfordert das Entdecken der kleinteiligen Geschichtenpuzzles erstaunlich viel Zeit, Geduld und Übung eines deutlich entschleunigten Sich-Versenkens. Das kommt auch unter multimedial geprägten Bedingungen des Aufwachsens gut an. Mitgutschs mit über 70 Titeln recht stattliches Gesamtwerk wurde inzwischen in 29 Sprachen übersetzt und 5,7 Millionen mal verkauft. Das erfolgreiche Konzept der Wimmelbilderbücher hat darüber hinaus viele Weiterentwicklungen von etlichen Illustratoren und Illustratorinnen erfahren und ist heute in allen möglichen Formen und Formaten erhältlich. Neben den Riesenbilderbüchern und den gängigen Bilderbuchformaten erweitern inzwischen Wimmel-Such-, -Spiel- und -Puzzlebücher das Angebot. Postkarten- und Posterkalender sowie Familienplaner weisen deutlich über die angestammte Zielgruppe der Vorschulkinder hinaus.

Pluriszenische Gestaltung

So neu Mitgutschs Idee auf dem Bilderbuchmarkt 1968 auch war, greift die Idee des bildnerischen Getümmels doch alte und populäre Konzepte pluriszenischen Gestaltens auf. Als eine Form früher *Yellow Press* kann der Holzschnitt von Georg Kress (1591) angesehen

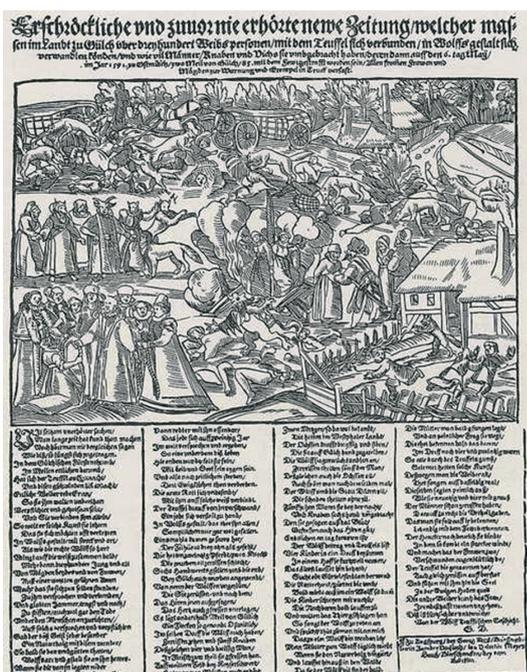


Abb. 130: Die Werwölfe von Jülich. Flugblatt (1591)

werden. Als dokumentarische Nachricht angezeigt, unterstreicht die Illustration den Text überaus eindrucklich. Der Bildraum zeigt keine Tiefe, obwohl die Zentralperspektive bereits seit dem 15. Jahrhundert Eingang in bildnerische Darstellung fand. Das spektakuläre Geschehen um die 300 Hexen, ihren Pakt mit dem Teufel, ihre Gräueltaten in Wolfsgestalt und ihre Strafe durch Verbrennen auf dem Scheiterhaufen ist gleichmäßig und gleichzeitig angeordnet. Das All-Over des Holzschnitts unterstreicht ganz wörtlich die Hysterie der Zeit: Hexen wurden 1591 überall vermutet.

Die grafische Tradition der Einblattdrucke wird in den späteren Bilderbögen weitergeführt, doch mit Hieronymus Bosch oder Pieter Breugel d. Ä. sollen zumindest Hinweise



Abb. 131: Breugel d. Ä.: Die niederländischen Sprichwörter (1559)

auf frühe pluriszenische Gestaltung des Bildraums in der europäischen Malerei gegeben werden, die von einer ausgesprochen narrativen Lust geprägt waren, die auch deutlich bei den heutigen Wimmelbuchkonzepten mitschwingt.



Abb. 132: Wengoborski: Fünf Finger sind eine Faust (1970)

Die Wimmelbilderbücher Mitgutschs nehmen aus unterschiedlichen Gründen eine Sonderstellung ein. Mit dem Changieren zwischen Narration und intendierter Wissensvermittlung, der Darstellung einer vitalen und vielfältigen und explizit alltagsbezogenen Realität, wie sie auch Teil des realen kindlichen Erlebnisraums sein könnte, ist Mitgutsch aus heutiger Sicht ein Wegbereiter unter den Gratwanderern aktueller Grenzüberschreitungstendenzen der einzelnen Genres der Kinder- und Jugendliteratur. Dieser Fokus auf Realitätsvermittlung, angereichert mit narrativen Elementen, entsprach grundsätzlich

durchaus der Ideologiekritik, wie sie im Zuge der antiautoritären Reformbewegung auch an der Kinder- und Jugendliteratur formuliert wurde. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Bilder- und Kinderbücher (z. B. Wengoborski: Fünf Finger sind eine Faust, 1970), die in Selbstverlagen oft von und für Kinderläden entstanden und soziale und politische Autonomie sowie Gleichberechtigung des Kindes thematisierten. Gleichzeitig waren Bil-

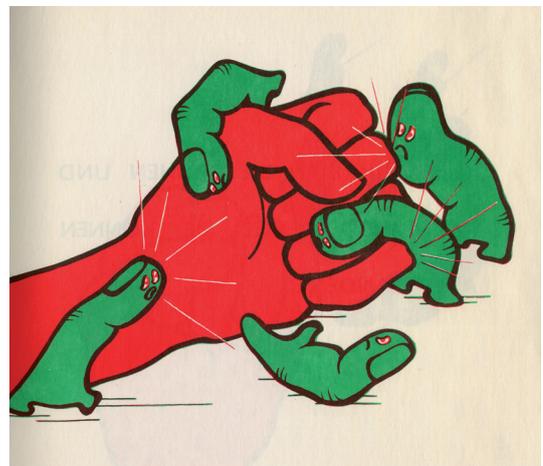


Abb. 133: Scheidl/Fromm: Mondgesicht (1960)

derbücher (z. B. von Lilo Fromm) weiterhin populär, die dem Musischen, Fantastischen und Märchenhaften verpflichtet waren und Tendenzen der 1950er Jahre weiterführten.¹

Mitgutsch entlehnt jedoch seine Bildsujets weder fantastischen Gegenwelten noch wollte und will er explizit politisch agieren. Ein genauerer Blick auf die Darstellung des Lebens in der Stadt, auf dem Land, in den Bergen oder unter Piraten offenbart denn auch bis heute eine sehr sorgfältige Aussparung politischer und sozialer Schattenseiten von Kindheit wie bedrückender Not, Gewalt, Armut, Ausgrenzung, Missbrauch und Einsamkeit im fröhlichen Treiben der Bilder. Die dargestellte Lebenswelt ist zwar vielfältig, aber letzten Endes doch idyllisch angelegt, daran rütteln auch die aktuellen Titel nicht. Auch der dem reformerischen Autonomiestreben des Kindes durchaus entgegenkommenden Selbstständigkeit der Rezeption von Wimmelbilderbüchern steht Mitgutsch eher skeptisch gegenüber. Er möchte seine Bücher nicht als ‚Abwimmelbücher‘ (Mitgutsch in: Schmetkamp 2008) missverstanden wissen, sondern möchte seine Bilderwelten lieber als sich selbst erzählende Bilderbücher, die Gesprächsangebote machen, denn als Selbstbeschäftigung verstanden wissen.

Prinzip Textlosigkeit und Gleichzeitigkeit

Die aktuellen Bearbeitungen von Wimmelbilderbüchern differenzieren die Erzählstrategien zwar weiter aus, halten jedoch an den Prinzipien der Textlosigkeit und der Gleichzeitigkeit des Geschehens fest. Stephan Baumann widmet sich 2000 den unterschiedlichen Formen von Verkehr und Reisen. Die Schienen und Straßen winden sich wie große Schlangen durch die fünf Panoramaseiten und bilden den Schauplatz für allerlei Geschehen um das Thema Reisen. Neu ist die Weiterentwicklung der reizvollen Vogelperspektive. Würde man die (allerdings gebundenen) Doppelseiten aneinanderlegen, würde sich ein beachtliches Landschaftspanorama wie aus einem Flugzeug, passend zum Thema Reisen, ergeben.



Abb. 134: Baumann: Das große Wimmelbilderbuch (2000)

¹ Je nach Standpunkt werden diese musisch-ästhetischen Statements der Nachkriegsjahre im Rückblick durchaus kritisch als Ersatzhandlung des Möglichen (Thiele 1996, 263) oder gezielte Verdrängung des Notwendigen (Giacchi 1973, 377) gewertet, gleichwohl wurden sie begeistert gefeiert (Lilo Fromm: DJLP Auswahlliste 1959, 1960, 1962, 1965, 1967, 1968, 1969, 1972, DJLP 1966).

Der niederländische Illustrator Thé Tjong-Khing wendet sich vom Konzept des realistischen Alltagsgeschehens des Vorläufergewimmels ab. Stattdessen reduziert er das Getümmel in seiner Bildraumgestaltung zugunsten der konsequenten Weiterführung einzelner absurd-überdrehter Erzählstränge, die der Illustrator temporeich und voll hintergründigem Humor konsequent von Seite zu Seite weiterentwickelt. Das Hauptgeschehen wird von zwei Ratten bestimmt, die eine verführerisch leckere Torte gestohlen haben. Prompt tobt eine wilde Verfolgungsjagd durch stilisierte dichte Wälder, liebliche Flusslandschaften und hohe Berge. Mit von der Partie sind, allerdings aus ganz unterschiedlichen Gründen, eine übermütige Horde Affen, zwei von Natur aus wechselhafte Chamäleons, eine Katze mit Hut, eine Bärenfamilie mit Luftballon, ein Froschpaar und ein Storch, der Schwanzfedern lässt usw.

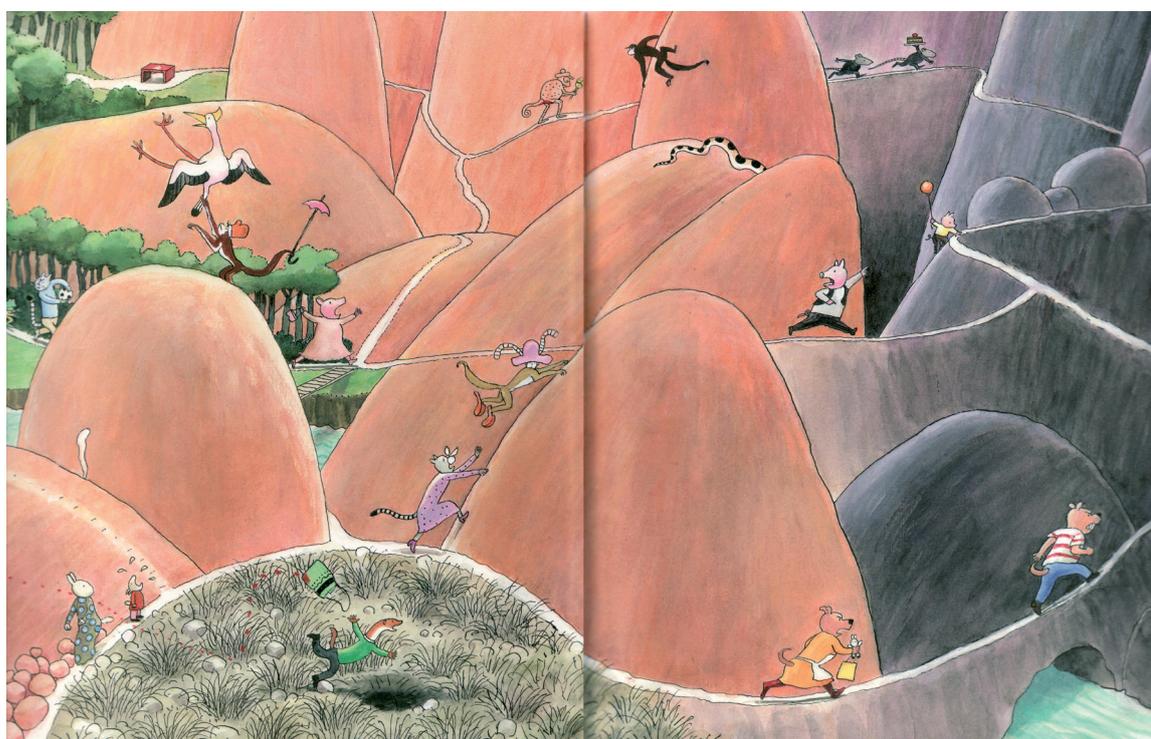


Abb. 135: Tjong-Khing: Die Torte ist weg (2006)

In der Jurybegründung zur Nominierung für den DJLP 2007 wird die dramatische Hatz durch phantastische Landschaften zu einer Sechschlacht, und tatsächlich erlaubt der im Vergleich zu seinen Mitstreitern Mitgutsch, Naumann und Berner unter anderem stärker reduzierte und durch die Erzählstränge strukturierte Bildraum eine viel raschere Auffassung der Aktionen. Der Realismus der Zeichnung wird der Lust am überspitzten und skurrilen Fabulieren mit dem Zeichenstift deutlich hintangestellt. Die Landschaft wird zu einem einzigen Abenteuerschauplatz und scheint sich fast dem Rhythmus des Geschehens entspre-

chend zu gestalten. Zum Schluss entpuppt sich eine grüne Bergkette gar als Dinosaurier, der freundlich dem Bärenkind den verlorenen Luftballon reicht.

Die Vier-Jahreszeiten-Bücher von Rotraut Susanne Berner, inzwischen aus Ermangelung einer fünften Jahreszeit ergänzt von einem Nachtwimmelbuch (2008), sind vor allem von Fröhlichkeit und Harmlosigkeit geprägt, und es ist immer noch kaum zu glauben, dass es Wimmlingen mit einem handfesten Skandal in die weltweiten Schlagzeilen geschafft hat. Die aufmerksame Betrachtung einer Museumsbesucherin einer nackten 0,75 cm großen Statue mit einem winzigen Pimmelchen führte zu einer Zensurforderung in den USA, der die Illustratorin nicht nachkommen wollte. (Oh Herr, lass Hirn regnen. In: Rheinzeitung-online v. 14.07.2007)



Abb. 136: Berner: Rotraut Susanne Berners Winter-Wimmelbuch (2003)

Im wiederkehrenden Rhythmus von sieben großen Panoramen variiert Rotraut Susanne Berner den Jahresverlauf in insgesamt vier Büchern vor der Kulisse der ländlichen Kleinstadt Wimmlingen und dem Treiben ihrer Einwohner. Nicht nur der Ort ist hier also ein konkreter, auch die Protagonisten haben Namen und werden dadurch identifizierbar. Die Rückseite des Buchcovers wird zu einer Art Theaterzettel, wo das Personal und die Highlights des Geschehensverlaufs kurz vorgestellt werden. Ausgangspunkt ist in allen vier Büchern ein moderner Wohnblock, ungleich dekorativer als bei Mitgutsch 1968. Am unteren Bildrand zieht sich eine Straße wie ein breites Laufband durch das Buch, auf dem sich die Protagonisten immer wieder auf den Weg am Bauernhof und dem Bahnhof vorbei ins Zentrum der Stadt machen. Hier spielt sich das Leben ab, hier rutscht der Jogger Manfred auf einer Bananenschale aus und wird von Elke getröstet. Zum Glück passiert das schon im Frühjahr, sonst hätten wir kaum Zeuge davon werden können, wie die beiden im Herbst im Reisebüro ihre Hochzeitsreise buchen.



Abb. 137: Berner: Rotraut Susanne Berners Frühlings-Wimmelbuch (2004)

Zum festen Personal gehört weiter Susanne, die der Rotraut Susanne ein bisschen ähnlich sieht. Sie besticht nicht nur durch ihren blumigen Hosenanzug, sondern auch durch ausgefallene Hüte, die immer wieder verloren gehen. Arnim der Buchhändler und Carlos und Fred von der Stadtreinigung sind konstante Größen in Wimmlingen. Es ist die Lust an der Fortsetzung, die in Fernseh-Serien ebenso gut wie zum Beispiel in Comics oder eben in Wimmelbuch-Fortsetzungen funktioniert, seit dort der Fokus auf fortlaufendes Geschehen gelegt wird. Hans Joachim Gelberg spricht deshalb von den Vier-Jahreszeiten-Wimmelbüchern auch als einem großen Bilderroman (Gelberg 2006). Tatsächlich lädt Rotraut Susanne Berner die ganz banale Realität des Vororts durch ihre bildkünstlerischen Kommentare der unterschiedlichen Interaktionen mit zahlreichen anekdotischen Details, kontrastreicher Farbgebung und ihrem sicheren, liebevoll-überzeichnenden Strich mit Poesie so weit auf, dass ein dichtes atmosphärisches Geflecht voller Beziehungen und Verweise entsteht.

Wimmelland

„Es gibt überhaupt kein Berner-Land“, sagt der Geodät im Streitgespräch, das Christoph Hein anlässlich des 60. Geburtstages der Illustratorin skizziert hat. „Ich habe alles vermessen und unter Berücksichtigung der Erdkrümmung fein säuberlich notiert und skizziert

und skribbiert. Ein Berner-Land, wo soll das liegen? In Amerika?“ Fieberhaft werden Atlanten gewälzt, vergeblich. Schließlich wird die Vermutung laut, dass das Berner-Land im Reich der Kindheit zu finden sei – und zwar gleich neben dem Paradies, das ebenfalls in keinem Atlas auftaucht. An so viel idyllisch-romantisierender Konstruktion wird ganz deutlich, dass die Anfänge Mitgutschs, der vordergründig realistische und doch sehr behütete Landschaftsgestaltung abbildete, weniger in formalästhetischer als narratologischer Sicht weiterentwickelt wurden. In der Gemeinschaft der Wimmelländer, von der Haupt-Vorstadt Wimmlingen, rundherum, von den Bergen bis ans Meer prägt betriebsame Unterhaltsamkeit, gekoppelt an eine Form dynamischer Idylle, das gut verträgliche Klima.

Der kühne Bogen vom Grenzgänger Bilderbuch/Sachbuch der Wimmelanfänge des Ali Mitgutsch bis zum Bilderromanformat einer Rotraut Susanne Berner zeugt von der unstillbaren narrativen Lust, die das Textlose und Gleichzeitige seit Jahrhunderten produktiv befördert, aber ob es wirklich ein Entdecken neuer Kontinente geben wird, bleibt ungewiss.

Bilder der (De-)Maskierung

DEKONSTRUKTIONEN VON MACHTINSZENIERUNGEN IM BILDERBUCH

Inszenierungen von Macht- und Herrscherpositionen kommt gerade im Krieg oder in dessen Umfeld gesteigerte Bedeutung zu und entsprechend erfreut sich die Lust an ihren Dekonstruktionen ungemeiner Beliebtheit. Eine der schärfsten Waffen zur Dekonstruktion dieser streng geschützten Autoritäten ist die Subversion. So nutzte der rheinische Karneval 1823 die Form der Uniformparodie als öffentliches und wirksames Forum zur Verhöhnung der gerade als ehemalige Machthaber im Rheinland abgezogenen Franzosen. Zu den populären Kulturformen, in denen Formen von Hierarchien und Machtfragen, auch mit Bezugnahme auf Kriegsgeschehen, mit komischen Brechungen verhandelt wurden, zählte im 19. Jahrhundert das Kasperletheater, von dem heute vor allem Bilderbögen Zeugnis ablegen (Abb. 138). Aber auch das Bilderbuch mit seinem bimedialen Wechselspiel von Bildtext und Sprachtext und der Vielfalt ihrer Interdependenzen bietet viel Spielraum zur subversiven Nutzung und für offensive Gegenentwürfe (vgl. Bannasch 2007). Bettina Bannasch sieht gerade da eine Stärke des Bilderbuchs, wo Text und Bild banal und scheinbar leicht zu decodieren sind, denn nach ihren Beobachtungen entfaltet das vordergründig „affirmative Zusammenspiel von Bild und Text dann seine eigene Wirkung, wenn es Merkwürdigkeiten als Selbstverständlichkeiten präsentiert, wenn also die Bilder und Texte im Kopf mit den Bildern und Texten im Buch kollidieren“ (Bannasch 2007, 118). Der Beitrag wird sich im Folgenden mit diesen hintergründigen narrativen Strategien in Bild und Text in Bilderbogen und Bilderbuch auseinandersetzen, mit denen man sich der Masken und Machenschaften der Mächtigen und Kriegstreiber dekonstruierend erwehrt.

Kasperl und Tod

„Weil [er] nix thut als raufen, saufen und Bratwürstel essen“, wird Kasperl, der nicht zum Rekruten in der Türkei taugt, in der 1852 erschienen Münchner Bilderbogensammlung

von Carl Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken* (Münchner Bilderbogen Nr. 106, 1852), vom Teufel geholt. In einem handfesten Faustkampf schlägt der Kasperl den Teufel jedoch in die Flucht. Auch den Tod, der im folgenden Blatt die Bühne betritt, kann Kasperl zunächst wortreich austricksen, um sich dabei heimlich mit einem Knüppel zu bewaffnen. Die Regieanweisung im Theatertext: „wie sich der Tod umdreht, schlägt Kasperl dermaßen mit seinem Stock auf ihn los, daß alle Knochen herum fliegen“, unterstreicht eindrücklich, wie wenig sich Kasperl um das überlegene Auftreten des Todes schert, das sich vor allem in seiner formelhaften und akzentfreien Sprache in den ansonsten bayrisch durchfärbten Dialogen manifestiert. Die Druckgraphik kann dies noch plastischer umsetzen, als es ein Handpuppenstück, das an Puppenkörper gebunden ist, vermag.

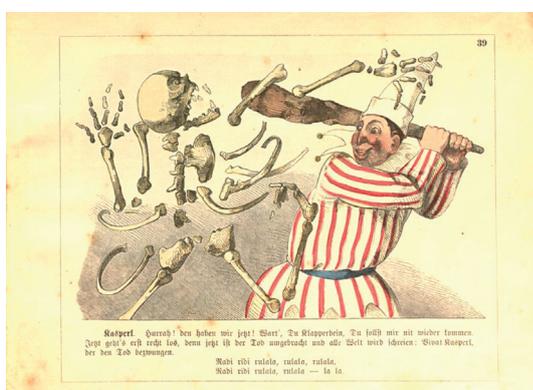


Abb. 138: Reinhardt: Kasperl und der Tod (1852)

Gina Weinkauff weist darauf hin, dass die Figur des Kasperl, die „in den ritualisierten Lachkulturen des Mittelalters und der Renaissance wurzelt, ursprünglich ausgesprochen dämonische Züge besaß.“ (Weinkauff 1992, 105) Als Meister Hämmerlein fungierte der Schmied im Puppenspiel des 15. Jahrhunderts als „Henker, Teufelsfigur, Tod und lustige Person in einem“ (Weinkauff 1992, 105), und diese subtile Ambivalenz wohnt dieser Figur nach Weinkauff auch noch im volkstümlichen Jahrmarktskasperltheater des 18.

und 19. Jahrhunderts inne. Als ‚Kasperl Larifari‘ etablierte Johann Laroche die lustige Figur im Wiener Volkstheater 1764 überaus erfolgreich. In der Tradition des älteren englischen Punch, der noch keiner Prügelei ausgewichen ist, und in der Nachfolge des Hanswurst erfuhr der Kasperl im 19. Jahrhundert eine zunehmende Beliebtheit. Gleichzeitig, betont Gina Weinkauff, wird das Repertoire der Stücke signifikant erweitert. Politisches und kulturelles Zeitgeschehen, wie die Rekrutierung des Kasperl in dem Münchner Bilderbogen, fließen nun in die Stücke ein.

Nach Miriam Seidler steht der Kasperl „für eine Verkehrung der Wirklichkeit innerhalb der Wirklichkeit“ (Seidler 2009, 45). Seine Beliebtheit gründet, wie die Traditionslinien deutlich machen, in denen diese Figur steht, nicht allein auf Komik. Seine ins Widerständige abgemilderten dämonischen Züge führen zu einer beispiellosen Respektlosigkeit, die er gleichermaßen gegen die Staatsmacht, gegen jede Form von Autorität, Würdenträger und Institution, gegen Freunde und natürlich Feinde pflegt – durchaus mit positivem Identifikationspotential.

Natürlich taugt so ein Kasperl nicht zum Rekruten, denn seine Größe liegt gerade in der Gleichwertigkeit der „humoristischen Totalität“, wie es Jenny Wozilka (Wozilka 2005, 46) in Anlehnung an Jean Paul ausdrückt, welche die Endlichkeit jeden Sinn und jede Ordnung angreift und ‚vernichtet‘. Im Unterschied zur Satire, die auf das Konkrete und Besondere zielt, spiegelt sich der Humor der Kasperlfigur im Banalen, Alltäglichen, allgemein Menschlichen. Humor ist so das umgekehrt Erhabene und ist doch mit ihm verbunden. Diese Ambivalenz eint den Kasper mit seinen humoristischen Kollegen, dem Narr und dem Clown, denn auch sie „haben Verbindung zu einer numinosen Gegenwelt, die Schrecken und Faszination gleichzeitig auslöst.“ (Wozilka 2005, 48)

Das beachtliche Kapital, das Kasperl aus dem spektakulären Sieg nicht nur über Christen und Türken, sondern gar über Tod und Teufel hätte schlagen können (übermächtigere Gegner als Tod und Teufel lassen sich schwerlich vorstellen), bleibt ungenutzt, und auch hier liegt Größe: Das triviale unterhaltende Element, das ihn zum Jahrmarktsmagneten gemacht hat, bleibt dominant, allerdings nicht ohne einen leisen subversiven Unterton:

„So, meine Herren! jetzt hab’ ich mich mit Christen und Türken und Tod und Teufel ’rum geschlagen, jetzt aber hab’ ich Durst und möcht ins Wirtshaus gehen und a Maßl Bier trinken. Wann Ihnen aber mei Sach gefallen hat, so nehmen’s Ihnen a gut’s Beispiel an mir und fürchtens nix in der Welt.“
(Reinhardt 1852)

Die Entwicklung des existenziellen Kampfes von Kasperl gegen weltliche und jenseitige Gegner bietet neben der trivialen vordergründigen Handlung eine zweite Leseweise, die Miriam Seidler auf die Formulierung des Schlusssatzes stützt. Sie zieht einen konkreten Zeitbezug zur niedergeschlagenen deutschen Revolution von 1848 und hält eine Lektüre des Bilderbogens von 1852 mit der Aufforderung „nix zu fürchten in der Welt“ als zeitnahe hintergründige Kritik an der herrschenden Restauration für legitim (Seidler 2009, 49).

Rolf Italiaander/Horst Janssen: *Seid ihr alle da?*

Diese Leseweise als Zeitkritik und im Folgenden insbesondere als kritische Reflexion des gerade verlorenen Zweiten Weltkriegs schlage ich auch für das Kasperlestück *Seid ihr alle da?* vor. In den letzten Kriegsjahren schrieb Rolf Italiaander diese Kasperle-Verse für Kinder. Die konventionellen und schlichten Paarreime wurden 1948 mit den Illustrationen des damals 18-jährigen und noch gänzlich unbekanntem Studenten Horst Janssen veröffentlicht. Das Bilderbuch *Seid ihr alle da?* ist sein Erstlingswerk und gehört zu den wenigen explizit an Kinder gerichteten Arbeiten des bekannten Zeichners, dessen Durchbruch allerdings erst in den 1960er Jahren stattfand.

Die Kritik im Sinne Bettina Bannaschs (2007) ergibt sich aus der nur vordergründig affirmativen Interdependenz von Text und Bild, denn Horst Janssen nimmt sich die Freiheit, durch seine bildkünstlerischen Kommentare die Deutungsebenen des Textes deutlich zu erweitern. Die obligatorische Prügelszene (Abb. 139), im Kinderpuppentheater üblicherweise zwischen Kasperl und Krokodil bzw. Räuber angelegt, ist auf der Textebene nicht vorgesehen. Der Räuber Fettebeute wird von Italiaaander lediglich als lichtscheuer Bösewicht eingeführt.



Abb. 139: Italiaaander/Janssen: Seid ihr alle da? (1983)



Abb. 140: Italiaaander/Janssen: Seid ihr alle da? (1983)

Janssen gruppiert in dieser Szene die männlichen Figuren als bewaffneten und kampfeslustigen Schlägertrupp, der den Vordergrund der Bühne gänzlich ausfüllt. Der uniformierte Polizist, der provozierend von der Bühnenkante den anderen Figuren mit seinem phallisch aufgerichteten Säbel droht, gerät durch die Absurdität der Geste dabei zur eigentlichen komischen Figur der Gruppe, während man der per definitionem komischen Figur des Kasperl mit ihrem Holzhammer ihre wütende Entschlossenheit durchaus abnimmt. Mit der eindeutigen Botschaft, allerdings allein auf der Bildebene, die Instanzen der Macht, zumal der uniformierten, der Lächerlichkeit preiszugeben, drängt sich der Zeitbezug zum gerade verlorenen Krieg förmlich auf.

Unterstrichen wird diese These durch die abschließende Szene

(Abb. 140): Selbst dem Tod als finaler Instanz und laut Text Türöffner der ‚Guten‘ zum himmlischen Leben nimmt Horst Janssen durch eine groteske Inszenierung seine Autorität. Dafür zerschlägt er die Figur

zwar nicht wie Carl Reinhardt in ihre Einzelteile, kappt aber immerhin eine kleine Zehe, die nun am Band am unteren Bildrand herunterbaumelt. Gleichzeitig lässt er ein paar lächerliche Haare am skelettierten Schädel stehen und steckt den grinsenden Tod in ein weißes Hemdchen mit Pünktchen und Kragen, das vage an Clownskleider erinnert. Wieder erweitert Janssen den Text sehr eigenständig, indem er König und Soldat in die Szene einfügt. Anlässlich eines Nachdrucks schreibt er 1983 an seinen Verleger, und dieser Brief ist dem Bilderbuch im Nachdruck vorangestellt:

„Kucken Sie sich auf dem Bild des Todes die Ernte an – ist das ein König?
Ja. Ist das daneben der Soldat? Ja. Was macht nun der Soldat? ER HÄLT IM
STERBEN SEINEM KÖNIG DEN MUND ZU. ‚Bitte nicht klagen, mein Kö-
nig!‘ Das waren noch Zeiten. Der Soldat bin ich.“ (Italiaander/Janssen 1983)

Die Figur des sterbenden Soldaten ist in dem unmittelbaren Nachkriegskontext leicht zu dekodieren. Horst Janssen lässt die Frage nach der Bedeutung des Königs jedoch offen, eine Leerstelle, die der Betrachter eigenständig füllen muss. Er schließt den Brief übrigens mit einem kritischen Rückblick: „EINS stimmt nachträglich NICHT an meinem Erstling: die Verse würde ich heute selber machen.“

H. C. Andersen: *Des Kaisers neue Kleider*

Die Intention, herrschende Autorität durch Lächerlichkeit zu untergraben, nach dem eigentlichen Narren zu fragen, verfolgt, wenn auch mit anderen Mitteln, Hans Christian Andersen mit seinem Kunstmärchen *Des Kaisers neue Kleider*, das 1837 erschien. Mit dem späteren Horst Janssen eint Hans Christian Andersen darüber hinaus die Skepsis gegenüber Textvorlagen. Nur für wenige Kunstmärchen soll Andersen fremde Quellen genutzt haben. Für den Text *Des Kaisers neue Kleider* belegen Manuskriptnotizen, dass ihm die spanische Geschichtensammlung von Don Juan Manuel: *Das Buch der Exempel des Grafen Lucanor und Patronius* (1335) zumindest aus zweiter Hand durch die deutsche und nicht ganz vollständige Übersetzung von Eduard Mörike, *Das Novellenbuch* (1836), bekannt war (Frank u. a. 2002). Das Motiv des schelmischen wie kunstfertigen Betrugs, der entlarvend auf den Herrschaftsanspruch des Herrschenden zielt, war bereits auf unterschiedliche Weise literarisch tradiert. In der spanischen Vorlage von Don Manuel aus dem 14. Jahrhundert erzählt Patronius dem Grafen Lucanor von drei Schelmen, die einst einen König zum Narren hielten, indem sie ihm Kleider eines Stoffes versprachen, der nur für den sichtbar war, der tatsächlich Sohn des angegebenen Vaters und damit rechtmäßiger Erbe war. Eine frühere deutsche Quelle (*Der Stricker, Der Pfaffe Amis*, zwischen 1220 und 1250) lässt einen Maler den König närrisch vorführen, indem er ausgibt, dass seine Malereien nur von Menschen ehelicher Abstammung gesehen werden könnten. Auch andere Erzählungen (vgl. Uther

1993) greifen das Motiv im Spannungsfeld des betrügerischen Schalks und der herrschenden Machthaber auf, etwa im *Eulenspiegel*-Buch (1515, 27. Historie) oder bei Cervantes im Schelmenroman *El retablo de las maravillas* (1615), aber immer bleibt es genealogisch bestimmt. Interessanterweise wandelt Andersen das Motiv des Verwandtschaftsnachweises ganz aufklärerisch in eines, das auf die individuelle Befähigung des Herrschers zielt, was allerdings nicht minder bedrohlich erscheint. Dabei bezieht das Märchen gleich am Anfang eindeutig Position:

„Vor vielen Jahren lebte einmal ein Kaiser, der so ungeheuer viel auf schöne Kleider gab, daß er all sein Geld verschwendete, um recht geputzt zu sein. Er machte sich nichts aus seinen Soldaten, kümmerte sich nicht um Theater und wollte nicht in den Wald spazieren fahren, außer um seine neuen Kleider zu zeigen.“ (Andersen 1987, 35)

Die Dekonstruktion eines Herrschers als König und Heeresanführer kann kaum effektiver als in diesen beiden Anfangssätzen gelingen, indem der Erzähler den Kaiser der selbstgefälligen Eitelkeit, der militärischen Inkompetenz und – gerade angesichts der ausgeprägten (Papier-)Theaterliebe des Dänen – haarsträubender kultureller Ignoranz bezichtigt. Das Urteil ist also vom Erzähler im ersten Absatz bereits gefällt. Aber auch das moralische Urteil über die Weber ist schnell gesprochen. Sie werden unmissverständlich als Betrüger eingeführt und umgehend auf die Anklagebank neben den eitlen und einfältigen Kaiser gesetzt.

Redewendungen wie ‚ein Amt bekleiden‘ oder ‚Kleider machen Leute‘ weisen darauf hin, dass Körper auch immer sozial konstruierte Körper sind (vgl. Kokorschke 2002). Die soziale Ordnung ist durch das Amt institutionalisiert: „Im Amt durchdringt sich die Welt der empirischen Körper mit der Sphäre der sozialen Transzendenz.“ (Koschorke 2002, 79) Diese Durchdringung ist unsichtbar, die Herrschaft imaginär, sie braucht das Kleid als materielles Symbol, als sozialen Code des Amtes. Die Notwendigkeit des Sichtbarmachens der Macht gibt Susanne Lüdemann (2002) Anlass, dieses Märchen Andersens auch als eine Parabel über die sozialen Bedingungen des Sehens zu lesen. Sich auf Luhmann berufend, organisiert sie die Blicke, die sich auf den Kaiser und seine Kleider richten und wieder von ihnen weg, in eine erste und zweite Ordnung. Die erste Ordnung meint dabei das einfache Beobachten, die Beobachtung der zweiten Ordnung schließt dagegen neben der eigentlichen Beobachtung die Beobachtung aller Beobachter ein und ermöglicht so einen umfassenden, einen „universalen“ (Lüdemann 2002, 85) Weltzugang: „Kaiser ist hier nur noch der, dem es gelingt, sich als Letzter in der Kette der Beobachter zu positionieren“ (Lüdemann 2002, 87). Also der, der als einziger zum Nicht-Beobachteten und somit zum Subjekt unter lauter Objekten wird – und wenn es auch ein Kind ist. Folgt man diesem Deutungsansatz, bilden das Sehen-Können und Nicht-Sehen, das Zur-Schau-Stellen, das Beobachten und das Nicht-Gesehen-Werden das eigentliche Spannungsfeld, in dem sich diese Geschichte

entwickelt. Es sind folglich nicht allein Kleider, sondern vor allem Blicke, die diese Machtverhältnisse zwischen Subjekt-Sein und Objekt-Werden herstellen.

Nun weist Susanne Lüdemann zu Recht darauf hin, dass der Kaiser in diesem Bezugssystem der Blicke per se im Nachteil ist, weil er sich als ein absolutistischer Herrscher zu sehen geben muss. Die Hierarchie verlangt von ihm sogar, „der am besten Sichtbare von allen zu sein“ (Lüdemann 2002, 87). So wird der Kaiser als absolutes Subjekt durch die Blicke, die von jedem auf ihn gerichtet sind – heute wird diese Schauseite der Macht durch die Omnipräsenz der Medien gelenkt –, auch zum absoluten Objekt. Dabei bleibt dem Kaiser sein Antlitz selbst verborgen. Er kann nicht sehen und hat keine Kontrolle darüber, was die anderen sehen, wenn sie ihn anschauen.

Hier setzt Nikolaus Heidelbach an und erweitert seine machtstiftende Blickregie um die Ebene der Rezipienten. Er liefert den Kaiser den Blicken aus, ohne dass der Kaiser selbst zu sehen ist. Wir können allein in der Gestik und Mimik der Zuschauer das Ausmaß des skandalösen Auftritts des Herrschers ablesen, aber eben nicht sehen. Wir bleiben also Beobachter erster Ordnung, ebenso wie die, nebenbei bemerkt, überaus sehenswerte skurrile Gruppe der Gaffenden und Schaulustigen. Der Junge dagegen, der als Wahrsprecher in diesem Märchen auftritt (Abb. 141), wird in der Bearbeitung Heidelbachs zum eigentlichen Kaiser, denn er kann sehen,



Abb. 141: Andersen/Heidelbach: Märchen (2004)

was wir nicht sehen, nämlich den nackten Herrscher. Gleichzeitig sieht er aber auch uns als Betrachter (an) und hat so einen alles umfassenden Blick. Indem er uns anblickt und das zu Sehende zeigt, sind wir ihm in der Hierarchie der Blicke eindeutig untertan. Doch indem wir auch ihn erblicken, ist er bereits enthronet und wir werden Teil dieser Inszenierung. Die Frage nach dem eigentlichen Souverän in der Ordnung der Blicke bleibt auf der Bildebene ebenso ungeklärt, wie die Souveränität des Kaisers im Text empfindlich Schaden nimmt.

Andersen/John A. Rowe

Der englische Illustrator John Alfred Rowe hat den Andersen-Text 2004 laut Titelei neu vermessen, maßgeschneidert, geheftet und genäht. Herausgekommen ist ein eigener Zuschnitt des Märchens, um im Bild zu bleiben, indem die verborgenen Codes der sozialen und staatlichen Ordnung mit den parodistischen Mitteln des Karnevals kreativ verschoben werden.

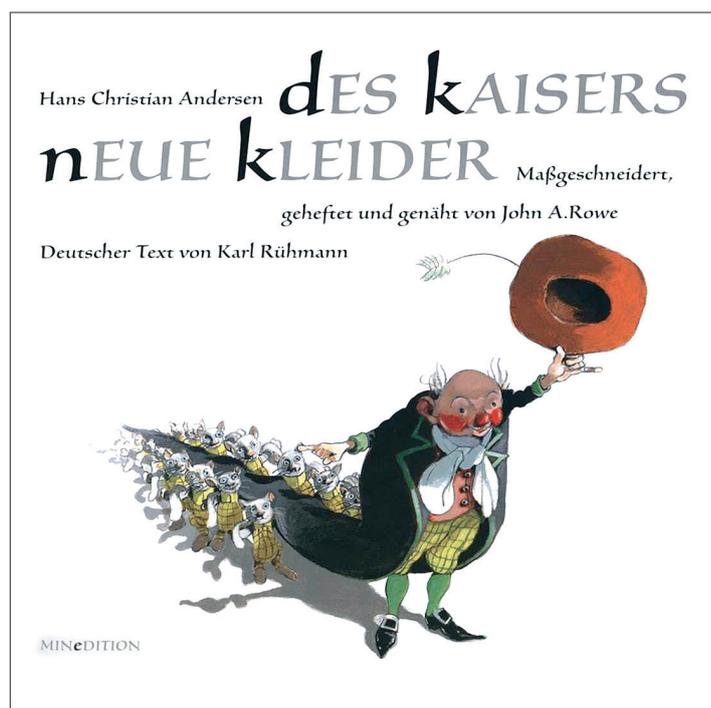


Abb. 142: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

Am Anfang jedes Bilderbuchs steht für Rowe die genaue Entwicklung seiner zentralen Charaktere. Ein bewährtes Mittel zur Profilierung von Figuren liegt in ihrer pointierten Überzeichnung. Der Kaiser wird bei Rowe bereits auf der Innentitelseite als komische Figur mit roter Clownsnase, rot geschminkten Apfelbäckchen und Glatze mit spärlichem Haarkranz eingeführt. Sein Frack, getragen von kostümierten Mäusen, verlängert sich zur grotesken Schleppe ins Unendliche. Er schwenkt den Hut, einladend grüßend (Abb. 142). Die Vorstellung kann beginnen.

Die Fallhöhe der Figur des Herrschers ist mit ihrer komischen Anlage beträchtlich gemindert. Auch das winzige Kaiserreich, das auf dem Vorsatzblatt abgebildet ist, gerät mit seinen labyrinthischen leuchtend gelben Wegen in fröhlichem Unsinn zu einem Absurdistan. Perspektiven und Größenverhältnisse scheinen deutlich verrückt. Zweckfreie Garnrollen und Geldsäcke wachsen auf den grünen Feldern.

„Es war einmal ein Kaiser, der liebte das Einkaufen und gab sein ganzes Geld für Kleider aus. Von Tanzbällen oder vom Theater hielt er nicht viel, und in seiner Kutsche fuhr er nur, wenn er so seine neuen Kleider vorführen konnte.“

Ist diese Information nach so einem Intro wirklich abwertend?

Interessanterweise ist die noch bei Andersen sehr prominent an den Anfang gesetzte disqualifizierende Abneigung des Kaisers gegen das Militär aus der Vorlage gestrichen, das Desinteresse am Theater zwar aufgenommen, doch umgehend durch eine öffentliche ästhetische Selbstinszenierung ersetzt worden. Rowe hat den moralischen Unterton in Andersens Text, der den Kaiser wie die beiden Betrüger von Anfang an verurteilte, deutlich abgeschwächt.

Für sein Schaffen ist es Rowe nach eigener Aussage¹ wichtig, dass sich Story und Bild eng miteinander verweben. Dennoch verzichtet er nicht auf einen komischen bildnerischen Überschuss, meist in Form kleiner anekdotischer Nebenhandlungen, wie den kleinen Raben mit Hut, der immer wieder in den Bildern als dekoratives Beiwerk auftaucht.

Die Ankunft der Weber markiert den eigentlichen Beginn der Handlung. Auffallend ist eine schwarze Figur am linken Bildrand, die an einen Schornsteinfeger erinnert, aber mit ihrem monochrom schwarzen Körper auch wie ein kleiner Teufel wirkt. Sie sitzt hoch erhoben auf einer Säule, beobachtet von ihrer erhöhten Position die Szene aber nicht, sondern liest tief versunken in einem weißen Buch (Abb. 143a). Erst in der Schlusszene begegnen wir ihr wieder (Abb. 143b). Sie wird inmitten des turbulenten Endes erneut unbeeindruckt lesen, wie es im Buche und – die Assoziation drängt sich auf – wie es bei Andersen geschrieben steht. Sie könnte als Chronist des Märchens und seiner Fortschreibung gedeutet werden.

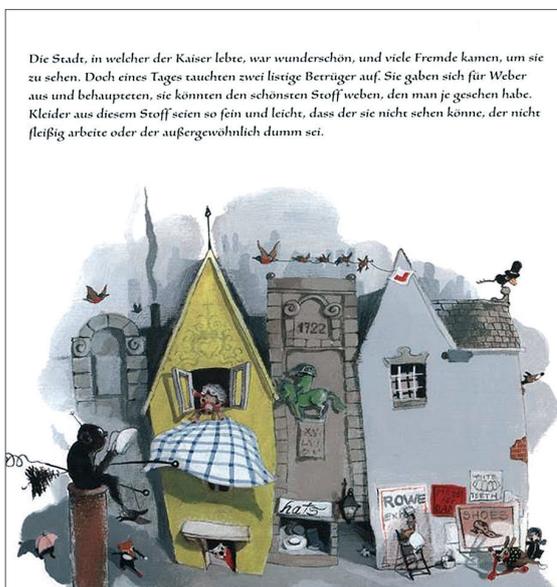


Abb. 143a: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

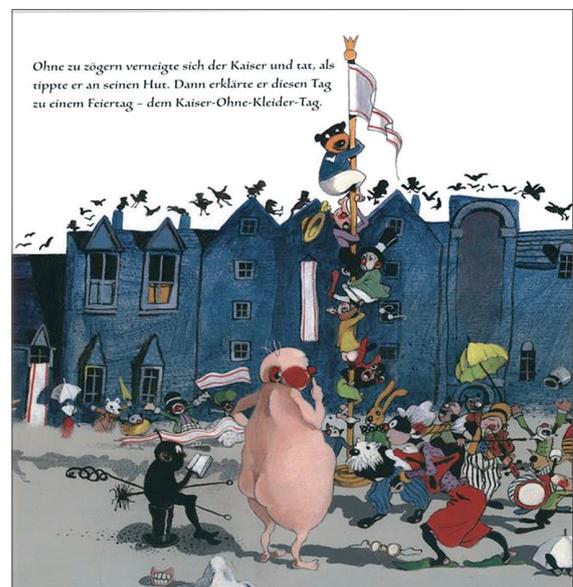


Abb. 143b: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

1 <http://www.johnarowe.com/>.

Mit dem Erscheinen der Weber taucht auch zum ersten Mal ein intermedialer Hinweis auf den Illustrator selbst im Bild auf. Ein Plakat, das gerade geklebt wird, kündigt eine Ausstellung von Rowe an. Der Text spricht auf dieser Seite zwar auch wie bei Andersen von den Webern als listigen Betrügnern, doch auf der Bildebene scheint es vielmehr, als führe hier ein Künstler seine Künstlerkollegen gebührend respektvoll ein. Zwar abgerissen und wenig vertrauenerweckend, aber mit ihrem süffisanten Grinsen überaus interessant, wird das kreative Gespann von viel Kleinvolk bestaunt und durch die Lichtführung und leicht erhöhende Untersicht vom Illustrator effektiv in Szene gesetzt.

Rowe arbeitet in einer altmeisterlichen Technik, allerdings mit Acrylfarben, auf Leinwand, die er von dunkel zu hell und von einem dickeren Farbauftrag zu leichteren Strukturierungen gestaltet. Der Raum scheint entgrenzt. Der Bildraum wird oft durch monochrome, dichte und satte Farbgebung zur ganzseitigen abstrakten Bühne ausgeweitet. Die brillante Leuchtkraft der künstlichen Punktlichtquellen und entsprechende Schlagschatten verleihen den Gegenständen und Figuren eine faszinierende Präsenz.

Für Rowes Schaffensprozess ist die Erstellung eines Storyboards zentral, in dem er sorgfältig Schlüsselszenen und den spezifischen Rhythmus von Pointen markiert. Er arbeitet gerne mit dem Stilmittel der Wiederholung. Wie bei der schwarzen lesenden Figur oder dem gut behüteten Raben begegnen wir auch dem Künstlerzitat Rowes noch einmal. Als Friseur Alfredo Rovelli (Abb. 144a) türmt er die Haarpracht seiner Kunden zu schwindelnden Höhen auf. Mit den Figuren der Weber auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 144b) verbindet ihn nicht nur die Farbe Rot, sondern auch eine vergleichbare Körperhaltung, die durch die Parallelisierung die Gestaltung von Haaren zu Luftschlössern und Kleidern als Imagination gleichermaßen zum künstlerischen Akt erklärt.



Abb. 144a–b: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

Die Liebe des Kaisers zum Einkaufen wird von Rowe mit viel Lust am komischen Detail in Szene gesetzt. Hier kommen doch noch Zeichen von Uniform und Waffe zum Tragen, denn die kaiserliche Kopfbedeckung schwankt als riesige Fregatte mit gesetzten Segeln und ausgefahrenen Kanonen bedenklich auf dem runden Kopf. Begeistert blickt der Würdenträger direkt auf seinen niedrigen Untertan, der uns in seiner Unbedeutendheit den Rücken kehrt. Wir müssen ihn nicht sehen. Der Diener des Kaisers hält allerdings bereits eine Tasche parat, die signalisiert, dass die Kopfbedeckung nicht etwa der Verbundenheit mit der Marine, sondern der Mode aus Paris geschuldet ist. Der Kaiser schwenkt in seinen entschlossen geballten Händen eben nicht ein Dekret, das vielleicht den Krieg in Anlehnung an die Uniform und die Kanone erklären könnte, sondern ein Preisschild (Abb. 145). Anders als im Andersen-Text demaskiert das karnevaleske Uniformzitat den Kaiser jedoch nicht, denn nicht das Amtskleid, sondern das Kostüm kennzeichnet diese komische Kaiser-Figur Rowes. Doch das bedeutet nicht, dass auf Inszenierungen von Macht und Größe verzichtet würde. Wie die Parodie einer andächtigen Prozession mutet der Rückweg nach der erfolgreichen Shoppingtour durch die dunkle Straße an. Das größte Stück, der Hut, wird wie eine Reliquie am Anfang des Zuges hochgehalten.

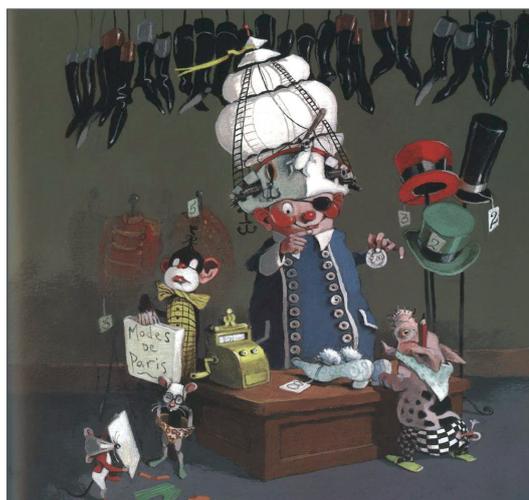


Abb. 145: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

Es fällt auf, dass die schimpansenähnlichen Diener im Umfeld des Kaisers die Augen stets geschlossen halten. Sie sind deshalb auch keine Beobachter im oben erwähnten Sinne Luhmanns bzw. Lüdemanns. Das Spektakel, das der Kaiser gibt, hat keine Zuschauer außer uns Buchbetrachtern und Buchbetrachterinnen; vielmehr agieren die Diener in ihren gelben Kostümen als Teil des karnevalesken Zuges auf der Straße. Da der Kaiser aber die Augen geöffnet hält, bleibt die Hierarchie gewahrt. Folgt man der Deutung des Kunstmärchens als ein Spiel mit Karnevalelementen, findet sich bei Michail Bachtin eine Erklärung für diese besondere bildnerische Blickführung: „Der Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. [...] Dem Karneval wird nicht zugeschaut, streng genommen wird er aber auch nicht vorgespielt.“ (Bachtin 1985, 48)

Erst der Anblick des leeren Webstuhls öffnet dem treuesten Diener die Augen, allerdings ohne zu sehen:

„Der beste Diener des Kaisers ging in den Saal hinein, wo die beiden Betrüger an ihren Webstühlen saßen. ‚Das kann nicht sein!‘ erschrak der Diener und sperrte die Augen auf. ‚Ich sehe keinen Stoff! Ich bin doch klug, überlegte er. ‚Und ich trage fleißig des Kaisers Einkaufstaschen. Nein, nein, ich werde niemandem erzählen, dass ich den Stoff nicht sehen kann.‘“

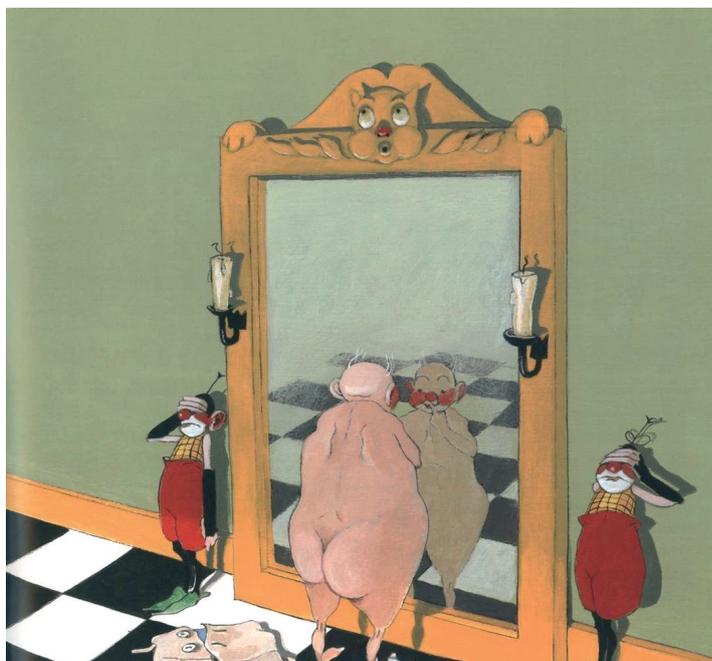


Abb. 146: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

Seine Klugheit, die sich im engagierten Taschentragen manifestiert, qualifiziert ihn zum guten Narren am Narrenhof des Monarchen. Hier sind alle Anwesenden längst Akteure des Geschehens, doch für ein wertendes Urteil, wie es etwa Heidelberg gestaltet, benötigen die Figuren Distanz. Das Urteil bleibt folglich aus. Auch Rowe gestaltet die berühmte Szene des nackten Kaisers vor dem Spiegel.

„Hier sind die Kleider, riefen [die Weber, Anm. MO]. ‚Und zwar so wie gewünscht: hauchdünn und federleicht.

Der Kaiser wird meinen, er habe gar nichts an.“ Durch diese Neuformulierung des Textes überrascht es nicht, dass dem Kaiser bei der Anprobe vor dem Spiegel keinerlei Zweifel kommen, wie es etwa Lisbeth Zwerger so nachvollziehbar illustriert hat. Der Kaiser steht ganz dicht vor dem Spiegel und betrachtet sich verzückt. Die Diener halten ihre Augen diesmal nicht nur geschlossen, sondern bedecken sie sogar mit beiden Händen, wie die berühmten Affen, die nichts hören, sehen und sagen dürfen. Der Akt der Maskierung des Kaisers durch das Anlegen der imaginären Kleider vor dem raumhohen goldenen Spiegel wird allein durch diese betonte Geste der Affen, die die Nacktheit ihres Patriarchen nicht sehen dürfen, aber offensichtlich doch wahrgenommen haben, schon demaskiert. Doch explizit gewertet wird immer noch nicht. Nur die Fratze am oberen Spiegelrand verdreht ihre Augen. Der Kaiser weidet sich nun voll spielerischer, narzisstischer Lust an seinem Spiegelbild und wirkt fast befreit von der Last der gewohnten Amtskleider. „Ich bin bereit!“ verkündete der Kaiser aufgeregt und tänzelte ein letztes Mal vor dem Spiegel wie eine Ballerina.“

Im Gegensatz zu der Mehrzahl anderer bildkünstlerischer Bearbeitungen zeigt sich in Rowes Bearbeitung der Kaiser nicht nur vollkommen nackt, sondern auch ohne jede Insignie seiner Macht, etwa Krone und Zepter, auch ohne Baldachin oder die übliche Entourage seiner Diener. Die jubelnde Menge wirkt dagegen wie eine Karnevalsgesellschaft mit vielen Clowns, bunten Masken und phantastischen Kostümen. Auch bei Rowe ist es ein Kind, das als Wahrsprecher dem Treiben ein Ende setzt: „Der Kaiser hat keine Kleider an!“ Das Raunen der Menge



Abb. 147: Andersen/Rowe: Des Kaisers neue Kleider (2004)

verstärkt sich zu einem allgemeinen Ruf. Doch diesem Kaiser droht keine Schmach, denn in ihm verknüpfen sich Oppositionen, wie sie Maria Lypp für den Narren beschrieben hat: das Mächtige und sein Opponent, der Narr und auch der Weise, das Kind und der Lehrer, die Maske und die Wirklichkeit (Lypp 2000, 102). Diese Form von Komik, die den Kaiser auch mit dem Kasper verbindet, gründet im Banalen und allgemein Menschlichen. Gerade in der Figur des Kaisers wird das umgekehrt Erhabene deutlich.

Mit einer kindlichen Geste der Verlegenheit, den Finger am Mund und den weit aufgerissenen Augen, wirkt der Monarch naiv-unschuldig (Abb. 147). Trotzdem zeugt seine Reaktion auf die Entlarvung von einem durchaus klugen selbstironischen Reflexionsvermögen: „Dann musste er laut lachen, denn es wurde ihm klar, wie lustig er wohl aussah. Alle lachten mit.“ Die peinliche und durchaus statusbedrohende Situation löst sich schlussendlich in Lachen auf. Hier muss der Fokus auf die Karnevalselemente, der bislang die Analyse Rowes dominierte, kurz verlassen werden, denn es ist ein befreiendes Lachen (Lypp 2000), das hier angestimmt wird und die Spannung der drohenden Gefahr eines Machtverlusts auflöst, und gerade nicht das rituelle Karnevalslachen, wie Bachtin es beschreibt, das sich gegen das Höchste richtet und in dem Schmähung mit Freude verschmilzt.

Indem uns der Kaiser in dieser Schlusszene direkt anblickt, wird sein Status als Souverän trotz seiner Lächerlichkeit nicht demontiert. Er behält uns im Blick, ist Beobachter seiner

Beobachter. Dem Kaiser gelingt es sogar, seine Position mit dieser Reaktion des Erkennens der eigenen Unzulänglichkeit zu festigen und die Ereignisse positiv für sich umzudeuten:

„Sie schwenkten weiterhin ihre Fahnen und jubelten ihrem großen Kaiser noch lauter zu. Ohne zu zögern verneigte sich der Kaiser und tat, als tippete er an seinen Hut. Dann erklärte er diesen Tag zu einem Feiertag – dem Kaiser-Ohne-Kleider-Tag.“

Fazit

Der ambivalente Charakter des Karnevals setzt nach Bachtin einen „neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegensetzt.“ (Bachtin 1985, 48) Für die Zeit des Umzugs und zukünftig am Kaiser-Ohne-Kleider-Tag wird der Kaiser zu einem Monarchen ‚verkehrt‘, zu einem Herrscher ohne Macht. Gerade deswegen wird er nicht zu einer tragischen Figur, er bleibt Kaiser – und in dieser Zeit eben ein Karnevalskaiser. Vermutlich würde sich Andersen mit dieser Interpretation seiner Erzählung kaum zufrieden geben, wird doch die für Andersen wichtige moralische Botschaft einer Bestrafung von Eitelkeit und Inkompetenz, wie sie auch in der Deutung Zwergers und Heidelbachs erhalten bleibt, durch Rowes komisierende Strategien deutlich entschärft. Die lustvolle Inszenierung als kreativer Akt, den Kaiser und Volk, Künstler und Weber bei Rowe gemeinsam gestalten, entzieht Aggressionen jeden Boden. Ein Kasperl taugt eben nicht zum Rekruten, ein Polizist mit einem absurd phallisch aufgerichteten Säbel nicht zum Hüter von Recht und Ordnung und ein nackter Kaiser nicht zum Kriegsherrn. Ein Schelm, wer sich Böses dabei denkt.

Mauer und andere Fälle

ERZÄHLUNGEN VON DER WENDE IM BILDERBUCH

Das Erleben von Mauer und Mauerfall war im Herbst 2009 nicht zuletzt ein zentrales Medienereignis, mit dem nach zehnjähriger Jubiläumspause erneut um Formen des Erinnerns und seiner Gültigkeit konkurriert wurde. Im Gegensatz zum 10. Jahrestag des Mauerfalls kommt 2009 der literarischen Vermittlung des Ereignisses für eine Generation eine zentrale Bedeutung zu, die die innerdeutsche Teilung nur oder nur zum größten Teil aus Erzählungen kennt. Die Bandbreite der fiktionalen Titel, die mit Bild-/Textkonzepten arbeiten und pünktlich zum Thema erschienen sind, ist beachtlich. Die Anthologie *Mauern. Zehn Geschichten, um sie zu überwinden* (Reynolds/Wagenbreth 2009) nimmt das Jubiläum des Mauerfalls zum Anlass, um aus ganz unterschiedlichen literarischen und historischen Perspektiven, von Heinrich Böll bis Ingo Schulze, über reale, imaginierte und symbolische Mauern zu reflektieren. Als bindende Klammer eint der Illustrator Henning Wagenbreth die fiktionale Vielfalt mit seinen plakativen, betont flächigen, perspektivisch verzerrten und überzeichneten Illustrationen. Seine artifizielle Ästhetik lässt die Brüche in der Wahrnehmung von Raum und Geschehen sichtbar werden.

Nadia Budde gehört, wie so viele andere, die sich 2009 zu Wort melden, zu der Schriftsteller- und Illustratoren generation, deren Kindheitserinnerungen in einer DDR verortet sind, die nach der Wiedervereinigung als politisches System nicht mehr existierte. Insbesondere dieser literarische Generationendiskurs wird folgerichtig vom Thema der Identitätsfindung bestimmt. Zur literarischen Auseinandersetzung mit der Eltern- und Großeltern generation trägt die 1967 in der ehemaligen DDR geborene Illustratorin mit *Such Dir was aus, aber beeil Dich. Kindsein in 10 Kapiteln* (2009) bei. Sie schildert in autobiographisch gefärbter episodischer Reihung die Bedingungen ihres Aufwachsens in der DDR. Sie gestaltet ihre Erfahrungen als Graphic Novel betont subjektiv und tragikomisch, doch ganz bewusst im Kontext zeitgeschichtlicher und politischer Bezüge.

In den letzten Jahren kommt der Gattung Bilderbuch die Thematisierung komplexerer Zusammenhänge, die zunehmende ästhetische Durchlässigkeit und die Lockerung eines stati-

schen, strikt altersbezogenen Adressatenbegriffs ebenso wie die zunehmende Visualisierung von Kommunikation in besonderem Maß zu Gute. Besondere Bedeutung erfährt in diesem Zusammenhang gerade das zunehmend ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückende Genre der Graphic Novel (vgl. Frahm 2009; Dolle-Weinkauff 2009). Nadia Budde zeigt, wie sich Möglichkeiten des epischen Erzählens mit den rhythmisch-dynamischen Bildfolgen des Comics reizvoll und schlüssig verbinden. Simon Schwartz stellt seiner Graphic Novel *drüben* (2009) ein Zitat voran, das die Bedeutung der künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen erzählten (autobio-)graphischen Erinnerungen unterstreicht:

„Mit dem Messer der Gegenwart versucht man immer vergeblich, die Vergangenheit anzuschneiden. Die Vergangenheit ist unverwundbar. Man kann dabei nur die Gegenwart oder die Zukunft zum Bluten bringen.“

Auch in dieser Bild-/Texterzählung steht das Vermitteln von Erinnerung im Vordergrund. Die Panels sind ganz in Schwarz-Weiß auf schwarzem Grund gehalten. Die Reduzierung der Farbigkeit hat eine große Konzentration und Intensität zur Folge, die auch von der betont ruhigen Aufteilung der Panels in ganzseitige Formate, Dreier- und Viererpanels pro Seite betont wird. Das stützt den Inhalt, der vom jahrelangen Warten der Eltern auf die Genehmigung zur Ausreise aus der DDR erzählt. Das Format der Graphic Novel eröffnet mit einer reduzierten Graphik, den kurzen Textblöcken oder Sprechblasen und der durch die lineare Anordnung der Panels gelenkten Leserichtung offensichtlich die Möglichkeit, komplexes, psychologisches oder historisches Geschehen Adressatengruppen mit unterschiedlichen Lesekompetenzen anschaulich zu machen.

Die Wende im Bilderbuch

Auch in traditionellen Bilderbuchformaten finden sich Formen der Bild-Texterzählung zu diesem vielschichtigen Thema, wenn auch nicht in großer Zahl. Zu der Reihe der Autoren/Künstler, die autobiographisches Erleben des Mauerfalls fiktional/bildkünstlerisch bearbeiten, zählt Peter Sís, dessen Werk oft die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion auslotet. Der in der ehemaligen Tschechoslowakei geborene Autor und Illustrator emigrierte 1984 in die USA. Immer wieder variiert er in seinen Büchern das Thema Reisen, Reiseerfahrungen in der Fremde, Exil und auch das Heimkommen (Scharioth 1995). Sís' Werk kann in drei Gruppen gefasst werden: Bücher, die sich mit historischen herausragenden Persönlichkeiten auseinandersetzen (*Christoph Columbus*, 1991; *Charles Darwin*, 2004), Bücher, die sich mit Erinnerungs- und Erlebnisräumen des Illustrators und seiner Familie beschäftigen (*Tibet*, 2000; *Die Mauer*, 2004) oder aber mit Kindern, die sich Metropolen wie New York souverän aneignen (*Madlenka*, 2000, 2002). Immer wieder setzt er in seinen Erzählungen topographisches Material ein, mit dem er unter Einsatz alter, stilisierter oder or-

namentaler Karten reale oder soziale Räume kennzeichnet, phantastische oder symbolische Landschaften kreiert. Auf diese Weise gelingt es Sís, nicht nur den Ort und die Position des Protagonisten zu definieren, sondern mit der Karte als ‚mental map‘ auch Auskunft über das Verhältnis des Protagonisten zum Ort zu geben. Das Thema in *Die Mauer. Wie es war, hinter dem Eisernen Vorhang aufzuwachsen* (2007) scheint für den Einsatz topographischer Illustration besonders geeignet, denn hier gewährt Sís einen von der Subjektivität eines persönlichen Erzählers geprägten, durch eine zweite dokumentarische Erzählebene ergänzten Einblick in seine autobiographischen Erinnerungen an die Macht des Eisernen Vorhangs und seine Wahrnehmung des spektakulären Falls.

Der westdeutsche Zeichner und Maler Michael Sowa hat sich des Themas Wende nicht nur im Bilderbuch *Esterhazy. Eine Hasengeschichte* (1993) angenommen, sondern auch in einer Reihe freier Arbeiten (*Straße frei!* Acryl auf Papier, 1989 oder *Der Stasischatz*, Acryl auf Papier, 1989), die unmittelbar nach der Wende ebenso zeitnah wie spitzfindig variieren. Der Berliner Künstler besticht durch die ungewohnte Verbindung altmeisterlicher Maltechniken von größter realistischer Anschauung mit sicherem Blick für das Abgründige im Alltag – als verdienter Zeichner des Titanic-Magazins – mit immer überraschenden, häufig satirischen Pointen. Der Laudator Manfred Sack bringt in seiner Würdigung des Künstlers anlässlich der Verleihung des Olaf Gulbransson Preises die Irritation, die von den Tafelbildern ausgeht, auf den Punkt:

„Sind wir nicht dazu erzogen, von einem altmeisterlichen Bild einen altmeisterlichen Inhalt mitgeteilt zu kriegen? [...] So ordentliche Bilder, so unordentliche Botschaften!“ (Sack 1995, 1)

Die vielschichtige Textvorlage zu *Esterhazy* stammt von Hans Magnus Enzensberger und Irene Dische, deren kinderliterarisches Schaffen selbstverständlich nicht von ihrem allgemeinliterarischen Werk zu trennen ist. Gerade der vielseitige Schriftsteller Enzensberger steht für eine poetologisch-politische Reflexion, die sich auch in diesem Text wiederfindet. Die sowohl narrative als auch im Komikverständnis für einen Bilderbuchtext ungewöhnliche Textstruktur erlaubt es Sowa, seine spezifischen Stilmittel im Bilderbuch wirkungsvoll in Szene zu setzen.

Die Konzentration auf die beiden oben genannten Bilderbücher *Die Mauer* und *Esterhazy* erscheint in diesem Kontext deshalb so reizvoll, weil hier zwei Bilderbücher in spannungsvolle Beziehung zueinander gesetzt werden können, die den Fall der Mauer nicht nur mit ganz unterschiedlichen Stilmitteln, sondern vor allem aus verschiedenen Perspektiven beschreiben. Sís schildert das Ereignis aus der Sicht eines in Amerika lebenden Illustrators mit tschechischen Wurzeln, während das westdeutsche Autoren- und Illustratorenteam den Fall von der anderen Seite der Mauer betrachtet. Beide Titel sind zudem mit einem für einen Rückblick gravierenden Zeitunterschied von 14 Jahren entstanden.

Peter Sís: *Die Mauer*

Bereits auf dem Cover fällt der fast ein wenig in Vergessenheit geratene Begriff ‚Eiserner Vorhang‘ im Untertitel von *Die Mauer* auf. Ursprünglich entlehnt aus dem Theaterbau, prägte er in der Politik nach dem Zweiten Weltkrieg, u. a. durch Winston Churchill, eine griffige Metapher, um die unüberwindbar scheinende ideologische, aber mit dem Bau der innerdeutschen Mauer 1961 auch zunehmend materielle Abschottung des Ostblocks gegen die westliche Allianz während des Kalten Kriegs zu beschreiben.

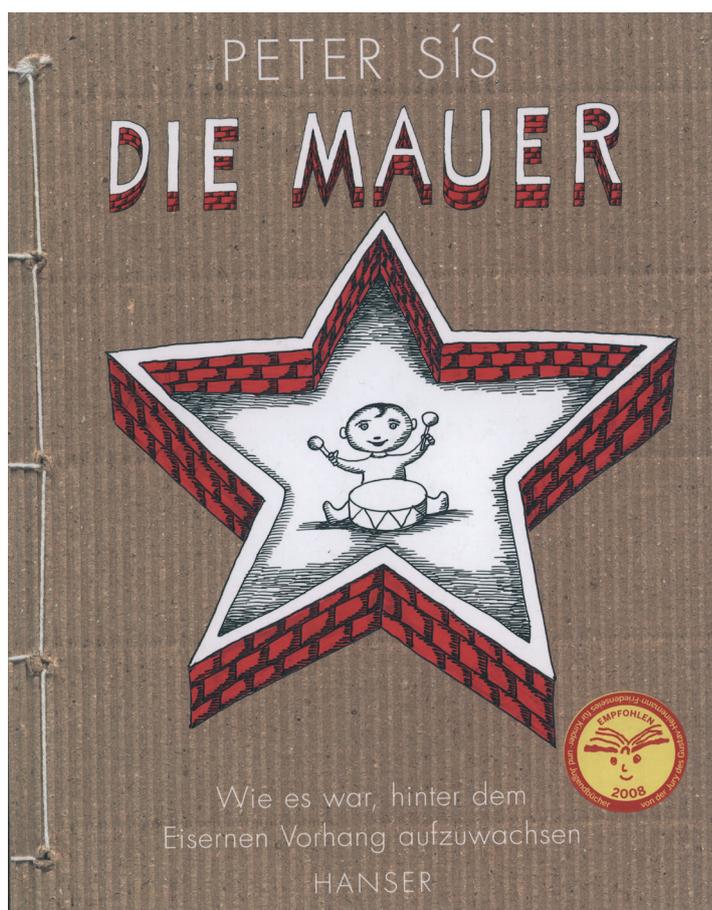


Abb. 148: Sís: *Die Mauer* (2007)

Wie ist es gewesen, hinter dem Eisernen Vorhang zu leben? Das Cover sendet unterschiedliche Signale. Die Mauer als roter Stern spielt in Kombination mit dem Titel ganz offensichtlich mit dem bekannten Symbol für Sozialismus und Kommunismus. Der Stern definiert damit auch, begrenzend wie schützend, einen Raum, in dem das Kind, fröhlich trommelnd in der Mitte des Sterns wie in einem Laufstall dem Blick des Betrachters begegnet.

Die vielschichtige Bildkomposition des Bilderbuchs, mit Comicelementen, multiszenischen Bildkompositionen oder doppelseitigen Illustrationen, reflektiert auf unterschiedlichen Bild- und Textebenen den Handlungsverlauf. Zum einen wird am unteren Bil-

drand in einer als Base-Line fungierenden Textzeile (oder als Textblock) die Entwicklung des trommelnden Cover-Kleinkindes zum erwachsenen Künstler aus der Perspektive des heterodiegetischen Erzählers geschildert. Diese übergeordnete Erzählerposition erlaubt es Sís, die individuelle Entwicklung seines Protagonisten zeitpolitisch und historisch mit unterschiedlichen Stilmitteln zu kontextualisieren: Text- und Bildcollage oder die Visualisierung durch sequentielles Erzählen in Panels lassen eine geschickte Zeitsteuerung des

Erzählverlaufs zu. Diese Erzählebene mit dokumentarischer Funktion übernimmt die Aufgabe, die subjektiven Beschreibungen und Kommentare des Erzählers mit interner Fokalisierung in größere zeitgeschichtliche Zusammenhänge, in Phasen sowohl der Restriktion als auch der Liberalisierung zu stellen. Der Text wird hier, in Abgrenzung zur Base-Line, zumeist kursiv gesetzt und an den Seitenrändern oder als Bildunterschrift angeordnet. Einzelne farbige Doppelseiten stellen immer Höhe- und Wendepunkte dar und verlangsamen den Erzählverlauf für die längere Wahrnehmungszeit einer multiszenischen Doppelseite.

In seinem Nachwort betont Peter Sís die gewollten autobiografischen Parallelen und gibt darüber hinaus Auskunft über den eigentlichen Illustrationsanlass des Buchs: In *Die Mauer* habe er versucht, Antworten auf die Fragen seiner eigenen Kinder nach dem Grund seiner Emigration zu formulieren. Nachdem Sís im Buch die Entwicklung des Kindes zum Künstler ins Zentrum stellt, wundert es nicht, dass er nun mit seinem Selbstverständnis als Künstler argumentiert:

„Es hatte ausschließlich mit dem Zeichnen zu tun. [...] Es fällt mir schwer zu erklären, unter welchen Umständen ich aufgewachsen bin; es ist schwer, die richtigen Worte zu finden. Da ich aber immer gezeichnet habe, habe ich versucht, auch mein Leben – vor Amerika – zu zeichnen. In diesem Buch ist jede Ähnlichkeit beabsichtigt.“

Das Zeichnen ist folgerichtig das ebenso prägende wie strukturierende Erzählmotiv in *Die Mauer* und steht am Anfang und Ende der Erzählung als symbolisch aufgeladener Rahmen. Auf der rechten Seite, die dem (das historische Zeitgeschehen erläuternden) Vorwort gegenüberliegt, sitzt seitenfüllend das bereits auf dem Cover eingeführte Kleinkind mit rotem Zeichenstift und Blatt ausgestattet, auf dem ein kraftvoller, energischer roter Haken gesetzt ist. Wieder blickt es den Betrachter direkt an: „Zeichnen war von Anfang an meine Lieblingsbeschäftigung.“ Nach dem persönlich gehaltenen Nachwort des Illustrators am Ende der Erzählung kehrt das Motiv wieder. Aus dem Kleinkind ist ein älterer Mann geworden, der faltig und nun fast haarlos in gleicher Position Stift und Blatt hält: „Solange er sich an etwas erinnert, wird er weitermalen.“ Das Fragezeichen auf dem Blatt, anstelle des selbstsicheren roten Hakens, lässt vermuten, dass die Suche nach Erkenntnis in Form des Erinnerns und in Bezugsetzens nicht abgeschlossen ist.

Sís beginnt die eigentliche Erzählung seiner Erinnerung mit dem Jahr 1948, ein Jahr vor seiner Geburt und dem Jahr, in dem die Sowjets die Tschechoslowakei besetzen und die Grenzen schließen. Der Protagonist wird geboren und präsentiert sich bereits im Kinderwagen als Zeichner: „Am Anfang zeichnete er Umrisse. Und dann malte er Menschen.“ Mit dem Verlassen der schützenden häuslichen Sphäre zum Schulbeginn endet die auf den ersten Seiten illustrierte Zufriedenheit des kleinen Kindes abrupt. Die staatliche Zensur setzt

mit dem ersten Schultag der künstlerischen Freiheit einschüchternde Grenzen. Politisches Zeitgeschehen und persönliches Erleben nähern sich erstmals an, der Freiraum innerhalb der Mauer wird spürbar kleiner.

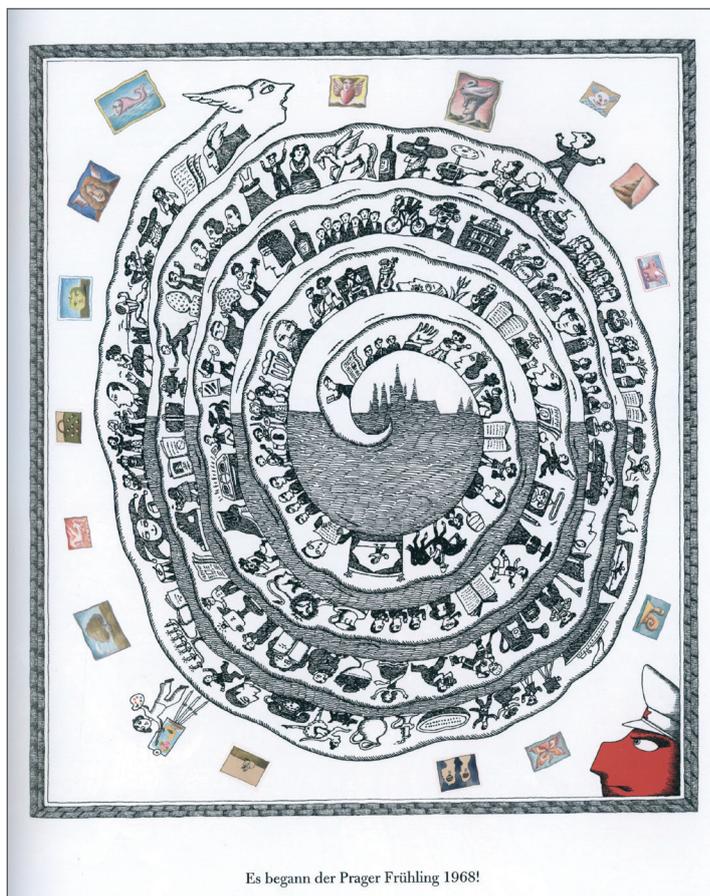


Abb. 149: Sís: Die Mauer (2007)

bremst die Gleichförmigkeit der vorangestellten Panels wie ein Stolperstein: „Aber dann fand er heraus, dass es Dinge gab, über die nicht geredet wurde.“ Eine in mehrfach codiertem Rot einerseits durch ihre Größe dramatisch-bedrohlich wirkende, andererseits durch die bekannte monumentalistische Ikonographie als Farbe des Kommunismus konnotierte riesige Wolke droht den leicht gebeugten Protagonisten zu verschlucken.

Für die Hoffnungen, die mit dem Prager Frühling 1968 verknüpft sind, findet Sís die Form einer unregelmäßigen Spirale. Die Kraft, die vom Geschehen in dieser Stadt ausgeht, lässt die Menschen eine heitere, vitale Vielfalt entfalten, deren Unbegrenztheit sich in dieser kreisenden, endlos scheinenden Form eingängig ausdrückt. Doch in der rechten unteren Bildecke richtet ein rotgesichtiger Polizist, auf dessen Dienstmütze wir wieder dem roten

Schwarz-weiße in ruhigen Folgen angeordnete Bildreihen mit wenigen signalroten Einsprengseln lassen wie Schnappschüsse in einem Fotoalbum anschaulich am Aufwachsen des Protagonisten hinter dem Eisernen Vorhang teilhaben. Der Erzählfluss und die Bild- und Farbkomposition bleiben gleichmäßig, der niedergeschlagene ungarische Aufstand 1956 und der Bau der Berliner Mauer 1961 fügen sich unaufhaltsam in das Schwarz-Weiß dieses ‚Fotoalbums‘. Der Kalte Krieg dient als Motiv für die eigene künstlerische Produktion: „Er zeichnete Panzer. Er zeichnete Kriege.“ Die erste ganzseitige Illustration, die Zensur, Spitzerei und Denunziation darstellt, markiert auch ästhetisch eine Grenzüberschreitung und

Stern begegnen, seinen zornigen Blick bedrohlich auf das Treiben. Diese allein auf bildnerischer Ebene angezeigte Vorausdeutung schiebt die folgende fröhliche Doppelseite allerdings sofort beiseite. Reisen, Theater, die Freiheit der Künste, alles scheint jetzt möglich. Aus dem zeichnenden Kind ist jetzt ein jugendlicher Künstler geworden, der begierig den Ikonen der populären Kultur der Beat-Generation nachstrebt.

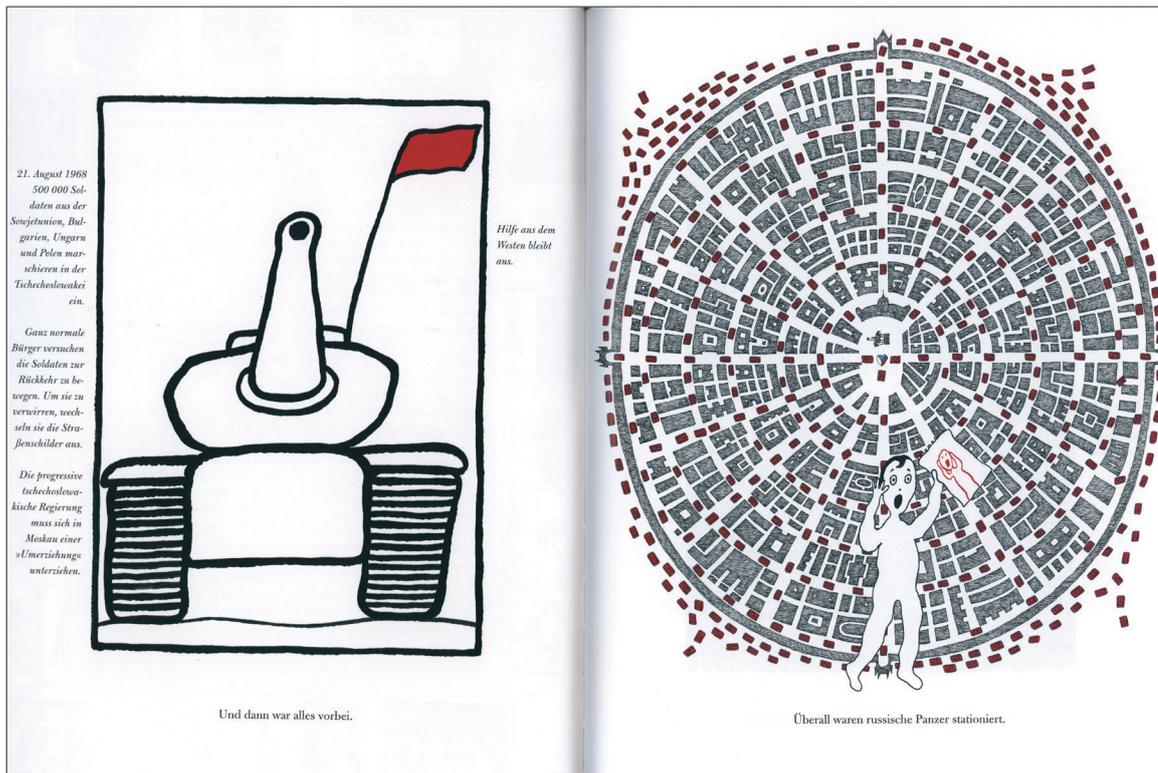


Abb. 150: Sís: Die Mauer (2007)

Der Einzug russischer Panzer am 21. August 1968 markiert einen dramatischen Wendepunkt. Um das existentielle Ausmaß der Verzweiflung und Not darzustellen, greift Sís wieder zu einem Kreismotiv, diesmal in der Anordnung eines von Panzern versperrten Stadtplans, der auch als Zielscheibe gelesen werden kann, und stellt so die Korrespondenz zu der vorangegangenen Spirale des Prager Frühlings kontrastiv her. Sís bedient sich in der Figur des schreienden Protagonisten eines bekannten Kunstzitats des Expressionismus und doppelt es sogar auf derselben Seite als rote Linienzeichnung auf einem Blatt: Munch: *Der Schrei* (1893).

Nicht nur der Zeichner findet ab jetzt in der Kunst wohltuende, doch notwendigerweise heimliche und deshalb auch gefährliche Entlastung. Bunte Graffiti auf Mauern zeugen auch von der kollektiven Sehnsucht nach Ausdruck: „Sie malten ihre Träume auf eine Wand und übermalten sie wieder und wieder.“

Mit dieser Seite führt Sís das Motiv des Künstlers auf dem Fahrrad ein, das sich bis zum Schluss durchzieht. Als Zeichen seines Widerstands rüstet der Illustrator sein radelndes Künstler-Alter Ego erst mit Farbeimern und Pinseln für die Graffiti, später mit bunten Bildern aus, die er in einer Tasche fest unter den Arm geklemmt trägt. Umgehend erregt dies den Unmut der mit Uniformen und Schweinegesichtern gekennzeichneten Staatspolizei. Unser Held – die Sympathie des Rezipienten ist ihm längst sicher – wird nun von Seite zu Seite drängender verfolgt, genau wie die Zeichnungen vom bedrückenden staatlichen Druck auf die Bevölkerung zeugen.



Abb. 151: Sís: Die Mauer (2007)

In die Bilder von Angst und Gewalt mischen sich Visionen von Freiheit, dargestellt durch Motive des Fliegens, bis sich die Bilder in der Tasche zu geschwungenen Flügeln formen und der verfolgte Fahrradfahrer sich mit ihrer Hilfe im Scheinwerferkegel der Polizei wie Ikarus in bedenkliche Höhen schraubt. Für die Beschreibung des traumhaften Grenzüberflugs zitiert Peter Sís Tolkiens Karte von Mittelerde aus *Der Herr der Ringe* (OA 1954, dt. 1969), ein bekanntes Motiv, das bereits der Erzählung des bekannten Fantasyklassikers als probates Mittel der Veranschaulichung dient.

Unser Held schwebt auf seinen kunstvollen Ikarusflügeln über die Grenze zwischen dem finsternen Osten und dem lichten Westen, an dessen äußerstem Rand sich die Skyline New Yorks und die symbolisch hoch aufgeladene Freiheitsstatue verheißungsvoll abzeichnen.

Deutlich wird hier die Funktion der Karte, die einerseits geographische Orientierung (Ost-West) gibt, andererseits aber auch auf eine phantastische Landschaft verweist und so als effektives Stilmittel zur metaphorischen Verdeutlichung der eigenen Position im Handlungsverlauf im Bildraum eingesetzt wird.

Obwohl sich auf der folgenden doppelseitigen Illustration eine dünne Textlinie am Bildrand bemüht, die emotionale Botschaft mit Fakten zu unterfüttern, versucht Sís hier nicht, die historischen Prozesse, die dem Mauerfall am 9. November 1989 vorausgingen, zu vermitteln, sondern löst sich vom Prinzip des doppelten, subjektivierten und dokumentarischen Erzählstrangs und bleibt auf der metaphorischen Ebene von Traum und Phantastik. Mit dem Fall des Eisernen Vorhangs lässt Sís eine Morgenröte als offenkundiges Zeichen eines Neuanfangs aufscheinen. Mittendrin fliegt unser Held sicher und ruhig, ohne abzustürzen: „Manchmal werden Träume wahr.“

Auch die faktuale zweite Textebene endet ohne jede Relativierung fast märchenhaft gut: „Der kalte Krieg ist vorüber.“ Sís setzt hier seinen Schnitt und verzichtet auf die vielen Fragen und Verunsicherungen, die so schnell nach dem Fall der Mauer vor allem jene bedrängten, die hinter dem Eisernen Vorhang aufgewachsen waren und nun Platz und Perspektive auf der Weltkarte neu bestimmen mussten.

Dische/Enzensberger/Sowa: *Esterhazy*

Der Fall der Berliner Mauer markiert auch im Bilderbuch *Esterhazy* den Höhepunkt, doch führt der Mauerfall hier zu vollkommen anderen Bewertungen und Konsequenzen. Dafür ist natürlich in erster Linie die spezielle Erzählperspektive der Hasen auf dem Todesstreifen, aber auch der Blick der beiden westdeutschen Schriftsteller und des Westberliner Illustratoren Michael Sowa verantwortlich.

Sowohl Irene Dische als auch Hans Magnus Enzensberger zeichnen sich als Schriftsteller durch ein bemerkenswert vielseitiges und bekanntes Werk sowohl in der allgemeinen Belletristik als auch in der Kinder- und Jugendliteratur aus. Die 1952 geborene deutsch-amerikanische Schriftstellerin Irene Dische lebt heute in Berlin. Sie hat Autobiographien, Dokumentarfilme, Romane, Krimis und Kinderbücher verfasst (DJLP 1998 für: *Zwei Scheiben Glück*). Hans Magnus Enzensberger gilt als Entdecker und Förderer ihres literarischen Schaffens.

Irene Dische wiederum hat einen Film über Enzensberger gedreht, der vom Fernsehsender Arte 2009 ausgestrahlt wurde (*Hans Magnus Enzensberger – Mein Leben*, 2009).

Enzensberger, Jahrgang 1929, ist mit zahlreichen Gedichtbänden, Essays zu Poetik, Politik und Zeitgeschichte, Dramen und auch Kinder- und Jugendbüchern (*Der Zahlenteufel*, ausgezeichnet mit dem Luchs 1997) bekannt geworden. Immer wieder hat Enzensberger in seinem Bemühen, Politik und Poesie zu verknüpfen, wichtige Impulse in aktuellen Diskursen um Kultur und Politik, auch zu Fragen der deutschen Einheit, gesetzt, die die öffentliche Debatte nachhaltig geprägt haben. In seinem viel beachteten *Katechismus zur deutschen Frage* sah Enzensberger 1966 keine Chance auf schnelle Wiedervereinigung (Enzensberger 1966). Diese Position erreichte in den späten 1960er und 70er Jahren große Popularität, wurde aber durchaus kontrovers diskutiert.

1993, vier Jahre nach dem Fall der Mauer und drei Jahre nach dem Einheitsvertrag, gestalten Enzensberger und Dische dieses Großereignis in einem Bilderbuchtext, für beide eine neues literarisches Betätigungsfeld. Während Umfang und Thema sich vom Mainstream der Bilderbuchpublikationen abheben, steht im Mittelpunkt der Handlung die in der Bilderbuchliteratur überaus beliebt Figur des anthropomorphisierten Hasen.

Der Innentitel greift die Tradition der in der Natur inszenierten anthropomorphen Tierwelt auf, doch das Zitat, typisch Sowa, täuscht. Esterhazy, der Hasenherr mit Mantel inmitten seiner Familie, ist ein in der modernen Großstadt Wien sozialisierter Hase. Bei genauerem Hinsehen verraten die Schattenwürfe vor dunklem Grund die gezielte künstliche Lichtquelle eines Scheinwerfers. Die Naturidylle ist nichts als Theaterkulisse.

Der Prolog, der der Geschichte vorangestellt ist, ist ein weiterer Hinweis auf Schauspiel und hat nicht nur die Funktion, die Adressatenfrage klarzustellen: „An alle Kinder, die lesen können.“ Er gibt darüber hinaus genaue Anweisungen, wie der Name auszusprechen sei. Wie in einem Kasperletheater wird am Ende gemeinsam mit der Figur dreimal laut gerufen: „Esster-Haasie, Esster-Haasie, Esster-Haasie!“ Natürlich erscheint der Gerufene umgehend auf der nächsten Seite. Die Geschichte kann beginnen.

Esterhazy ist auffallend klein, so klein, dass er sich nach einem Absturz nicht mehr aus einem Papierkorb befreien konnte. Sein Kleinwuchs wird allerdings durch einen nicht nur sehr langen, sondern auch ausgesprochen erlesenen Adelstitel komisch kontrastiert:

„Seine Durchlaucht Michael Paul Anton Maria Prinz Esterhazy der 12.792. von Salatina, gefürsteter Graf zu Karottenstein, Graf von Endivienstein, Herr von Petersilienburg, Lauchingen und Rübhofen.“

Der Name des adeligen Helden Esterhazy erinnert nicht zufällig an die bekannte ungarische Fürstenfamilie Esterházy. Nach dem Ende der Donaumonarchien (1920) lagen die Güter der Esterházy in sechs verschiedenen Ländern: in Ungarn, Tschechien, Slowenien, Kroatien, Rumänien und Österreich. Das spiegelt sich ironisiert im Namen des edlen Hasen und auch im folgenden Reiseauftrag, denn nach dem Kletterunfall des jüngsten Sprosses des Hasenclans lässt der Fürst seinen gesamten durch Fehlernährung über Generationen degenerierten kleinwüchsigen Hasennachwuchs von Wien aus ausschwärmen, um das von seiner fortschreitenden Winzigkeit tragisch bedrohte Fürstengeschlecht zu retten: „Ich will alle meine Enkel ins Ausland schicken. Jeder soll in einen anderen Teil der Welt fahren [...]“. Den jüngsten und kleinsten Enkel, Esterhazy eben, verschlägt es mit der Order, sich eine besonders große Frau zur Verbesserung des familiären Genpools zu suchen, ins geteilte Berlin. Verabschiedet wird er auf seine Reise, die durchaus Situationsabfolgen der Queste aufweist, mit dem guten Ratschlag: „Die Berliner Hasen wohnen alle hinter einer großen Mauer, der Himmel weiß, warum.“

Der Text bezieht seine subversive Komik einerseits aus dem tragikomischen Auszug eines Hasen zur Heldenreise, andererseits aus offensichtlichen und absurden Gegensätzen wie den von Größe und Bedeutung, aber immer wieder auch durch sprachspielerische Dopplungen und Lautmalereien:

Esterházy – Esterhazy – Ess-
ter-Haasie – Osterhase – Ost-
berlin – Ostern – Osterei
– Österreich

Der auf mehreren Ebenen funktionierende Text ist geradezu eine Steilvorlage für den Berliner Maler Michael Sowa. Er entscheidet sich für eine traditionelle Trennung von Bild und Text auf je einer Seite oder aber kleinere Bilder, die in den



Abb. 152: Dische/Enzensberger/Sowa: Esterhazy (1993)

Fließtext der Seite gesetzt werden. Die Abschiedsszene zwischen dem fürstlichen Großvater und seinem Enkel kann Sowa deshalb in der Pracht eines traditionellen Tafelbildes inszenieren, in dessen leicht versetzter Bildmitte der Illustrator ein klassisches Adelsporträt als Bild im Bild zitiert. Er trägt die Acrylfarbe pastös und altmeisterlich wie Ölfarbe mit größter Akribie auf. Jedes Detail wird sorgsam ausgeführt, die Farbigkeit und die Lichtführung genau abgestimmt. Die betonte Raumhöhe, die edle, aber sparsame Möblierung, der Stuck an den Wänden und nicht zuletzt das Porträt verweisen auf die die Kunstgeschichte jahrhundertlang bestimmende höfische Malerei.

Gerade diese kunsthistorisch vertraute Kulisse, die der Maler Sowa inszeniert, bietet dem Satiriker Sowa Raum für die Entfaltung des für ihn so typischen Grotesk-Befremdlichen. Manfred Sack sieht die eigentümliche Bildwirkung Sows gerade im Verfremden des Vertrauten begründet. Sowa „entwarf sich seine Szenerien nach seinem Geschmack, nahm ihre Harmlosigkeit, setzte sie aus Geschehenem, Erträumtem und Gewünschtem zusammen. So wurden aus seinen Bildern tief gegliederte räumliche Arrangements, märchenhafte Bühnen, in denen sich nun etwas ereignen könnte oder mußte.“ (Sack 1995, 7)

Gern bedient sich Sowa der alten Strategie der Fabel, lässt Tiere an Menschen Statt agieren, der Wiedererkennungswert ist verblüffend hoch. Sowa hat keine Mühe, der im Text vorgegebenen Anthropomorphisierung des Hasen zu folgen, ohne sie zu demontieren. Er bekleidet den zarten Hasen mit einem lächerlichen himmelblauen Mantel und fordert gleichzeitig vom Betrachter, den smarten Protagonisten in seiner realistischen Darstellung ernst zu nehmen. Esterhazy werden, wie es sich für eine Queste gehört, zahlreiche Prüfungen auferlegt. Er wird von einer Bulldogge bedroht, er wird verkauft und entführt, doch er setzt mutig und unbeirrt seine Suche nach der großen Mimi und der glücksverheißenden Mauer fort.

Das Motiv des Naturschutzgebiets

Frank Thomas Grub hat in seinen Studien herausgearbeitet, dass in der Literatur wiederkehrende Metaphern und Motive zur Darstellung von Mauerfall und deutscher Einheit Einsatz finden (Grub 2003, 592ff.). Auffallend ist unter anderem das Gegensatzpaar Verfall und Aufbruch, etwa am Beispiel von leerstehenden Gebäuden und Industrieanlagen und ihrer Ästhetisierung. Neben dem Motiv des Verschwindens (vgl. Grub 2003, 97) hat sich der Grenzstreifen zu einem wichtigen literarischen (wenn auch keineswegs kinderliterarischen) Motiv entwickelt. Die ungestörte Vitalität des von Flora und Fauna umfassend eroberten Todesstreifens wirkt, angesichts der für Menschen unüberwindbaren Mauer, als Zeichen der unbezwingbaren Freiheit von Natur zutiefst zynisch, zumal wenn man an die insgesamt 899 Menschen denkt, die bei Fluchtversuchen über die innerdeutsche Grenze getötet wurden. Das Motiv des Grenzstreifens reizte unter anderem die nach ihrer Unterzeichnung der

Protesterklärung zur Ausbürgerung Wolf Biermanns 1977 ebenfalls ausgebürgerte Schriftstellerin Sarah Kirsch zu dem Gedicht *Naturschutzgebiet*:

„Die weltstädtischen Kaninchen / Hüpfen sich aus auf dem Potsdamer Platz /
Wie soll ich angesichts dieser Wiesen / Glauben was mir mein Großvater sagte
/ Hier war der Nabel der Welt / Als er in jungen Jahren mit seinem Adler /
Ein schönes Mädchen chauffierte. / Durch das verschwundene Hotel / Fliegen
die Mauersegler / Die Nebel steigen / Aus wunderbaren Wiesen und Sträu-
chern / Kaum sperrt man den Menschen den Zugang / Tut die Natur das ihre
durchwächst / Noch das Pflaster die Straßenschienen.“ (Kirsch 1982, 48)

Auch Enzensberger hat 1987 das Motiv der im Schatten der Mauer friedlich lebenden Wildkaninchen 1987 in einem visionären Epilog aufgegriffen (Enzensberger 1987). Die deutsch-deutsche Zukunft erscheint in diesem Ausblick auf das Jahr 2006 heiter-ironisch. Beide Staaten existieren teilnahmslos nebeneinander, ‚Ossis‘ und ‚Wessis‘ hassen sich, die Berliner Mauer dient als beliebtes Freilichtmuseum und der gefürchtete Todesstreifen wird als Naturschutzgebiet ausgewiesen.

„Ein einzigartiges Biotop! Wo sonst gibt es eine solche Vegetation mitten im
Zentrum einer Metropole? [...] Hier gibt es Wildkaninchen, [...] Igel, Beu-
telratten, sogar Blindschleichen!“ (Enzensberger 1987, 469f.)

Tatsächlich bleiben auch heute die ehemaligen Grenzanlagen als Vegetationsspuren in der Landschaft, wenn auch nicht in der Stadt, sichtbar (u. a. Initiative Grünes Band, vgl. Ullrich 2006, 201ff.).

Heldenreise

Der Leser folgt dem kleinwüchsigen Rammler, wie es die personale Erzählperspektive konsequent vorgibt, nach seinem ‚kick to adventure‘¹ voller Sympathie auf seiner von Abenteuern und Widrigkeiten gespickten Heldenreise durch die Großstadt Berlin. Auf seiner Augenhöhe erscheint die vertraute Großstadtkulisse genauso faszinierend wie fremd und gefährlich. Die menschliche Perspektive kontrastiert dazu immer wieder mit ironisch-irritierenden Zuspitzungen, etwa wenn der glückliche Held im Schaufenster einer Zoohandlung endlich seinen Schatz, eine attraktive große Häsin findet, die Gefährlichkeit des Ortes sich aber lediglich dem Betrachter auf Bildebene und noch dazu sehr subtil vermittelt.

1 Vgl. www.hyperwriting.de.



Abb. 153: Dische/Enzensberger/Sowa: Esterhazy (1993) –ZOO

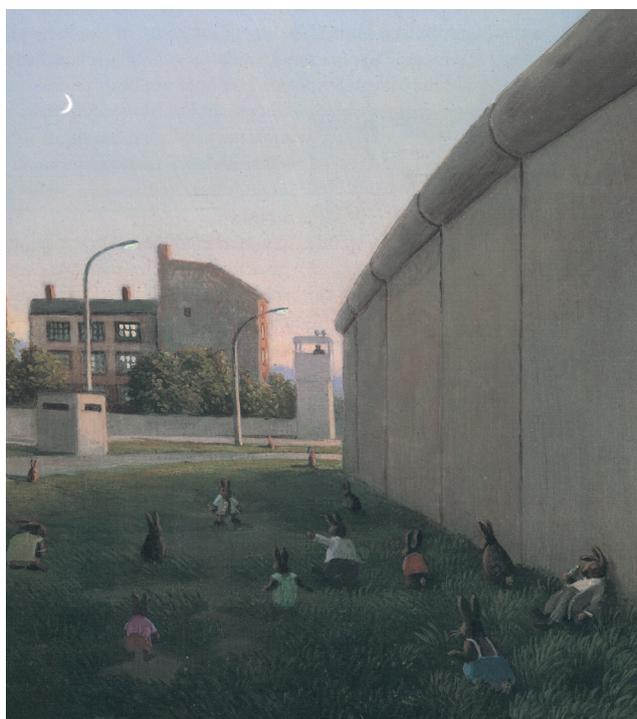


Abb. 154: Dische/Enzensberger/Sowa: Esterhazy (1993)

Die Leserichtung des Bildes gibt eine unheilvolle Trias vor: Der Blick wandert von links, dem Restaurant, zur Mitte, die ein untersetzter Mann in der Sonne mit einem Schal, einer Serviette zum Verwechseln ähnlich, problemlos ausfüllt. Im Vordergrund, unverkennbar auf der Schattenseite des Lebens, steht Esterhazy klein und verloren vor dem Schau- fenster. Gleich wird er das Zoogeschäft betreten.

Der Entdeckung der lange gesuchten Häsin Mimi in der Zoohandlung folgt umgehend eine dramatische Trennung durch den Verkauf von Esterhazy. Zweifellos ist dies die schwerste aller Prüfungen. Esterhazy kann der ersten Familie, die ihn zutiefst demütigt, entkommen. Er übernimmt Aushilfsjobs über Ostern in einem Kaufhaus und schreibt enttäuscht an den Fürsten:

„In Berlin gibt es außer mir, glaube ich, nur einen Hasen, oder besser gesagt: eine Häsin: [...] Aber leider ist sie verschwunden. – Die Mauer, die Sie mir empfohlen haben, habe ich nirgends gefunden. Ich glaube, sie steht nur in der Zeitung.“

Sein Versteck in einem Lieferwagen führt Esterhazy in eine zweite, freundlichere Familie, doch die düsteren Vorahnungen des Lesers angesichts der vorangegangenen Szene vor dem Zoogeschäft bestätigen sich. Erschüttert läuft Esterhazy

von einem gemeinsamen Restaurantbesuch mit seiner neuen Gastfamilie fort, nachdem der Kellner die Speisekarte erläutert hat: „Heute darf ich Ihnen besonders unseren Hasenbraten empfehlen.“ Esterhazy schreibt empört an den Fürsten in Wien: „Ich habe entdeckt, daß es in Berlin Hasenfresser gibt.“ Esterhazy gelingt erneut die Flucht in einem Auto, mit dem er die Grenze zu Ostberlin passiert. Zu seiner größten Überraschung findet er sich direkt im angekündigten Hasenparadies jenseits der Mauer wieder.

Die Idylle gestaltet Sowa ohne Abstriche. Rotgolden wirft die Sonne ihre letzten langen Strahlen gegen die Grenzbefestigungsanlagen und lässt sie freundlich und licht erstrahlen. Im Schatten der Mauer herrscht biedermeierliche Gemütlichkeit. Hier findet Esterhazy seine Mimi und ist endlich am Ziel. Das glückliche Paar lebt in einer kleinen Wohnung in der großen Hasenhöhle. Das Essen sei zwar nicht so gut wie in Wien, stellt Esterhazy fest, aber „die Soldaten waren extra dazu da, um auf sie aufzupassen, damit sie kein Auto überfahren konnte. Wenn sie ein Butterbrot übrig hatten, warfen sie es den Hasen hin, manchmal hatten sie auch ein paar Karotten.“



Abb. 155: Dische/Enzensberger/Sowa: Esterhazy (1993)

Glücklicher hätte dieses Abenteuer nicht enden können, doch das banale Happy End wird jäh zerstört, als Hunderte von Menschen mit Hämmern und Bohrern wie ein Unwetter plötzlich in die Idylle jenseits der Mauer hereinbrechen.

Tatsächlich inszeniert Sowa den Einfall der aufgeregten Meute, der sogenannten Mauerpechte, hochdramatisch vor dunkler, tiefverhangener, stürmischer Wolkenkulisse. „Ohne Mauer“, sagt Mimi, „ist Berlin ziemlich ungemütlich, findest Du nicht? Ich meine natürlich für Hasen.“ Der Mauerfall bedeutet die Vertreibung aus dem Hasenparadies des Todesstreifens. Ängstlich zieht Mimi ihren Esterhazy vom Unglücksort fort. Das junge Glück zieht aufs Land.

So unbedingt Sowa das Ende der Mauer, der Hasensicht folgend, als Höllenspektakel entwirft, scheut er nicht davor zurück, den Schluss romantisch zu überhöhen. Wie bei Caspar David Friedrich folgt der Blick des Betrachters über die beiden Rückenfiguren hinweg in eine weite, unberührte Landschaft, die weder Wege noch Bebauung zeigt. Bei dem bekanntesten deutschen Maler der Romantik agieren die Figuren nie (Abb. 157) und Sowa zeigt auch unser Paar ganz im Einklang, versunken in kontemplativer Betrachtung der überwältigenden Weite und Schönheit der vollkommenen Natur.



Abb. 156: Dische/Enzensberger/Sowa: Esterhazy (1993)



Abb. 157: Caspar David Friedrich: Mann und Frau den Mond betrachtend (um 1830–1835, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie)

Nach sechs Wochen wirft die Häsin Junge, es wird zur Taufe im engsten Familienkreis geladen. Das Glück ohne Mauer ist perfekt. Das Autorengespann steigert das Ende, soweit überhaupt möglich, mit der märchenhaften Formel ins Absolute:

„Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben die Esterhazys vielleicht auch heute noch, ohne Mauer, aber mit vielen schönen großen braun-weiß gescheckten Hasenkindern, irgendwo am Waldrand, wo es keine Autos, keine Kaufhäuser und keine Restaurants gibt, in denen man Hasen isst.“

Vom Schlussbild kann ein Zirkelschlag zur Innenillustration gezogen werden, die die Hasenfamilie in traurem Miteinander zeigt. Die Kulissenhaftigkeit durch das auffallende Scheinwerferlicht lässt allerdings Zweifel an der romantischen Naturidylle aufkommen. Alles Theater?

Fazit

Die Bilderbücher *Die Mauer* und *Esterhazy* machen gerade im Vergleich ihrer Behandlung des Themas Mauerfall deutlich, wie sehr die Wahrnehmung und Bewertung des historischen Ereignisses von der Subjektivität des Standpunkts abhängt. Auch eine Ergänzung

dokumentarischen Materials, wie es Peter Sís heranzieht, führt nicht zu einer Verschiebung seines Blickwinkels. Während Sís seine auf autobiographischen Erfahrungen basierende Geschichte im Erleben eines tschechischen Emigranten als einen euphorischen Akt der Befreiung unter dem fernen Leuchten der Freiheitsstatue schildert, inszenieren das westdeutsche Autorengespann und der Berliner Illustrator das Leben hinter der Mauer als paradiesisch und den Mauerfall, dem biblischen Bild entsprechend, als provokante Vertreibung. Im doppelten Sinn betreibt Sowa malerische Idyllenbildung, die Problemlösung unter vollendeter Verdrängung anbietet. Mit den Hasen verschwindet der Todestreifen ebenso aus dem Blickfeld der Stadt, wie die Stadt aus dem Blickfeld der Tiere gerät.

Die visuellen Kompetenzen haben sich in unserer visuell geprägten Kultur verändert, wie auch die Bedingungen des Aufwachsens sich verändert haben. Kindheit ist unter den Bedingungen der Medialisierung sehr heterogen geworden und mit ihr die Kinder- und Jugendliteratur. Die auffallenden Entgrenzungsprozesse in der Kinder- und Jugendliteratur eröffnen gerade im Bilderbuch spannende thematische und ästhetische Freiräume. Am Beispiel des komplexen Themas Mauerfall und Wende wird die Vielfalt von Bild-Textkonzepten deutlich, die möglich wird, wenn nicht die Adressierung zuallererst auf die angestammte Gruppe des Bilderbuchs fixiert bleibt. Der Exkurs auf die Graphic Novel verdeutlicht die Bedeutung der Visualisierung auch für die Literatur jenseits spezifischer Kinder- und Jugendliteratur. Die Entwicklung der vergangenen 20 Jahre hat gezeigt, dass die innovative Kraft experimenteller literarischer und künstlerischer Positionen in hohem Maß ästhetisch, formal und thematisch impulsstiftend auf die Breite des Bilderbuchangebots wirkt und unverrückbar scheinende Mauern vermeintlicher kindlicher Schonräume zu Fall zu bringen vermag. *Die Mauer* und *Esterhazy* erscheinen deshalb im doppelten Sinne herausragend, weil diese Bilderbücher nicht nur unsere Erwartungen an die Gattung, sondern auch unsere Erfahrungen mit den seit zwei Jahrzehnten medial vermittelten und im kulturellen Gedächtnis verankerten Bildern der Wende wirkungsvoll unterlaufen und überraschend neue Perspektiven eröffnen.

Krieg spielen

ERZÄHLUNGEN VOM ERSTEN WELTKRIEG IM BILDERBUCH

„Heute ist der 1. August 1914. Es ist sehr heiß. Die Roggenernte hat am 25. Juli angefangen, der Roggen ist fast weiß. Als ich abends an einem Feld vorbeiging, hab ich drei Ähren abgepflückt und mit einem Reißnagel über meinem Bett festgemacht. Ab heute befindet sich Deutschland im Krieg. Meine Mutter hat mir geraten, über den Krieg ein Tagebuch zu schreiben; sie meint, es würde mir im Alter interessant sein. Das ist wahr.“ (Mihaly [d. i. Elfriede Kuhr] 1982, 13)

Hier schreibt nicht ein erwachsener Autor, sondern die damals 12jährige Elfriede Kuhr über den Beginn des Ersten Weltkriegs in ihrem Tagebuch. Elfriede wird später als Jo Mihaly als Tänzerin, Schauspielerin und Autorin in der Weimarer Republik Karriere machen. Ihre Aufzeichnungen bearbeitet und publiziert sie erst 1982. Sie sind auch heute noch so interessant, weil die junge Elfriede das Kriegsgeschehen über vier Jahre hindurch sehr genau beobachtet und Irritierendes sorgfältig registriert, selbst wenn sie es nicht immer gleich einordnen kann. Ihre differenzierte Einschätzung steht dabei durchaus im Kontrast zur Darstellung des Ersten Weltkriegs in der Kinder- und Jugendliteratur. Deshalb werden Auszüge aus ihrem Tagebuch im Folgenden als Beobachtungen eines heranwachsenden Kindes, wenn auch nur eines einzelnen und somit keineswegs repräsentativ, die Auseinandersetzung mit den Weltkriegs-Bilderbüchern begleiten.²

Dabei wird Elfriede – wie die meisten anderen Kinder – auf den Kriegsausbruch außerordentlich gut vorbereitet gewesen sein. Die machtpolitischen Interessen Deutschlands werden im Kaiserreich in allen Medien und für alle Altersgruppen unverhohlen und offensiv vertreten:

² Dabei sei angemerkt, dass Bild- und Textkonzepte mit unterschiedlicher Altersgruppenadressierung Gegenstand der Betrachtung sein werden. Ich folge also einem eher weiten Begriff des Bilderbuchs (vgl. Oetken 2013).

„Sedansfeste, Militärparaden, Kaisermanöver, aber auch die nationalistisch-chauvinistischen Pressebeiträge, Schulen und Vereine mit ihren schicksalträchtigen Reden hatten in den Jahren vor 1914 die Bevölkerung auf den Ausbruch des Krieges eingestimmt.“ (Müller 1988, 46)

Bildliterarische Erziehung zum Krieg

An der chauvinistischen Erziehung zum Krieg beteiligt sich auch ein breites adressatenspezifisches kinder- und jugendliterarisches Gattungsspektrum:

„Kriegsbezogene literarische Beiträge für Kleinkinder im Kindergartenalter [...] entstehen ebenso wie umfangreiche Romane oder sogar mehrbändige Romanzyklen mit kriegerischen Themen, die für Jugendliche und junge Erwachsene bestimmt sind.“ (Schmideler 2013, 199)

So zeigt etwa Gertrud Casparis *Lustiges Kleinkindbilderbuch* von 1907 (vgl. Abb. 158), das zu ihren erfolgreichsten Werken zählt, Alltagsszenen aus der Lebenswelt des Kleinkindes, zu der mit betonter Selbstverständlichkeit auch die vorbeiziehenden Soldaten gehören.

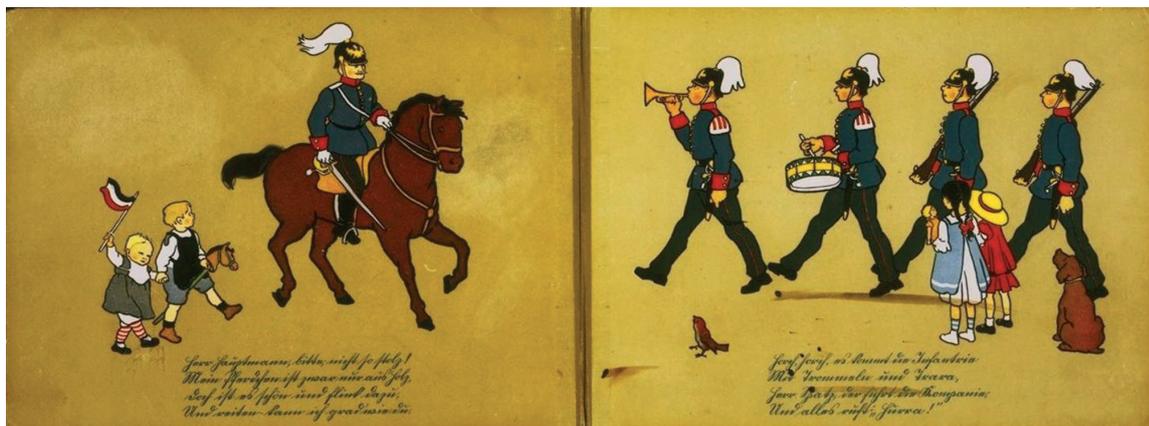


Abb. 158: Caspari: Lustiges Kleinkindbilderbuch (1907)

Die allgemeine Mobilmachung löste in großen Teilen Deutschlands Begeisterung aus. Elfriede sieht zu, wie am 4. August 1914 die Soldaten singend zum Bahnhof in Schneidemühl ziehen und notiert:

„So kamen die Hundertneunundvierziger Schulter an Schulter und überfluteten den Bahnsteig wie eine graue Welle. Alle Soldaten trugen um Hals und Brust lange Gewinde aus Sommerblumen. Selbst in den Gewehrläufen steck-

ten Sträuße von Astern, Levkojen und Rosen, als wollten sie den Feind mit Blumen beschießen. Die Gesichter der Soldaten waren ernst. Ich hatte gedacht, sie würden lachen und jubeln. Aber nur ein Leutnant jubelte.“
(Mihaly 1982, 24)

Vielleicht rührt die leise Enttäuschung, die in dieser Beschreibung mitschwingt, von Elfriedes Orientierung an kinderliterarischen Szenen wie in Abbildung 159.

Wie sehr diese Szenen Standards gesetzt haben, auf die auch heute noch in der Erinnerung an den Krieg, der 1914 noch als *Der große Krieg*, aber 2013 als *Elender Krieg* betitelt wurde, zeigt die Graphic Novel von Jacques Tardi.



Abb. 159: Möller/Anker: Der große Krieg. Ein deutsches Volks- und Kinderbuch (1914)



Abb. 160: Tardi/Verney: Elender Krieg 1914–1919 (2013)

Die Soldaten, die Elfriede bei ihrem Auszug aus Schneidemühl beobachtet, singen laut Tagebucheintrag das Lied *Die Wacht am Rhein*. Die Verse von Max Schneckenburger wurden seit ihrer Entstehung 1840 und bis zum Zweiten Weltkrieg immer wieder im Kontext von Nationalismus und Krieg auch als Lied häufig rezipiert. Eine ganze Reihe von Bilder- und Kinderbuchtiteln der Zeit lehnen sich an diese bekannten Verse an, so auch in der von Nikolaus Hennigsen 1910 zusammengestellten gleichnamigen Anthologie (Jank 1910). Es sind häufig die profiliertesten Illustratoren und Illustratorinnen der Zeit, die sich an der

kriegspropagandistischen Bilderliteratur beteiligt haben. Angelo Jank ist bereits renommierter Kavallerie- und Reitermaler und lehrt ab 1907 auch als Professor an der Akademie der Bildenden Künste in München. Er stellt den patriotischen Gedichten und Liedern militärische Kampfszenen in eher lockerer Verbindung zur Seite. *Die Wacht am Rhein* (1910) ist das erste von einer ganzen Reihe erfolgreicher Bilderbücher Janks im Josef Scholz Verlag Mainz, die explizite Kriegspropaganda betreiben.



Abb. 161: Jank: Die Wacht am Rhein (1910)

In Abbildung 161 illustriert Jank das Gedicht von Detlef von Liliencron³: *Die Musik kommt* (1883). Oscar Straus hat den Text 1901 sehr erfolgreich vertont. Interessanterweise eilen die Bilder dem Text zeitlich voraus. Während Liliencron Grenadiere mit Musik lediglich durch die Straßen ziehen lässt, marschieren die Soldaten im Bild in geschlossenen langen Reihen über Hügel in einer weiten Landschaft. Der Blick wird auf die Gewehre gelenkt, die die durch Untersicht erhöhten Soldaten schussbereit in ihren Händen halten. Die Körperhaltung der Männer ist leicht nach vorne in Marschrichtung gebeugt und zeugt von Spannung und Konzentration. Ein Angriff scheint unmittelbar bevor zu stehen. Die bewegten Falten der Uniformen erzeugen Rhythmus und Dynamik des Marschierens, während die betonte Untersicht die Soldaten erhöht und idealisiert.

Der Grenadier im strammen Tritt,
In Schritt und Tritt und Tritt und Schritt,
Das stampft und dröhnt und klappt und klirrt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
Und dann die kleinen Mädchen.

3 Liliencrons Werk ist heute fast in Vergessenheit geraten, doch inzwischen werden seine Novellen und seine atmosphärisch dichte, manchmal hintergründige Lyrik wieder neu entdeckt. Der weitsichtige Liliencron scheint das geahnt zu haben: „Vielleicht nach hundert Jahren Schicht / Zieht ein Professor dich ans Licht“ hat der 1909 verarmt Gestorbene in *Dichterlos in Kamtschatka* (1889) getextet (in: Liliencron 2009, 68).

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf,
Das Auge blau und blond der Zopf,
Aus Tür und Tor und Hof und Haus,
Schaut Mine, Trine, Stine aus,
vorbei ist die Musike. (Liliencron in Jank 1910, o. S.)

Der Rhythmus der Verse zu *Die Musik kommt* nimmt zwar den zweiteiligen Takt einer Marschmusik auf, zeigt aber verspielte Übersteigerungen, die den Marsch fast konterkarieren. Am Ende löst ein gaukelnder Schmetterling als poetisches Gegenbild endgültig die strenge Form auf und lässt leise ironische Leichtigkeit in den säbelrasselnden Lautmalereien der Zeilen aufkommen.

Ganz leise bumbumbungtsching,
Zog da ein bunter Schmetterling,
Tschingtsching, bum, um die Ecke?

Der Bruch zwischen Text und Bild markiert die angreifenden Soldaten 1910 – noch – als propagandistische Kriegsutopie.

„Gerade nach 1871 haben solche Kriegsbilderbücher anhaltend Konjunktur, werden Heldengeschichten [...] sprich: Szenen aus dem Soldatenleben in allen möglichen Text-Bild-Verbindungen präsentiert und dabei ein breites Spektrum an Emotionalisierung und Identifizierungsstrategien verfolgt.“
(Jürgensen 2011, 336)

Diese besondere Form der Ansprache lässt die Bedeutung der für die spezifische Kinder- und Jugendliteratur konstituierenden Doppeladressierung in einem anderen Licht erscheinen:

„Diese propagandistische Erziehungsarbeit beschränkt sich [...] keineswegs auf die jüngeren und älteren Kinder, sondern zielt darüber hinaus auf deren Eltern ab, die diese Bücher kaufen, vorlesen, erklären und dergestalt selbst indoktriniert werden sollen.“ (Ebd.)

Gegen die weitgehend akzeptierte, verengte Betrachtung der Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit unter dem Aspekt der „literarischen Mobilmachung“ wendet sich allerdings Hans-Heino Ewers. Sie sei nahezu ausschließlich identifiziert mit der „hurrapatriotischen“ bzw. nationalistischen, ja chauvinistischen Geschichtsliteratur“ (Ewers 1994, 7) und vernachlässige andere ästhetisch-literarische Entwicklungen, die lediglich als „Randphänomene“ wahrgenommen würden.

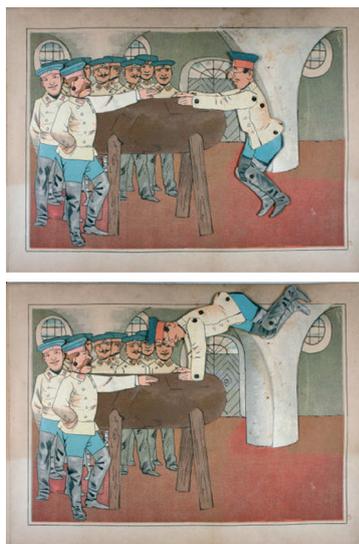


Abb. 162a und 162b: Meggendorfer:
Militärisches Ziehbilderbuch (1890)

Diese „Randlage“ anderer Stimmen in der Kinder- und Jugendliteratur bestätigt auch Christian Schmideler: „Abgesehen von den sozialdemokratisch gesinnten Vorreitern der Hamburger *Jugendschriften-Warte* im Umkreis der Kunsterziehungsbewegung wie Heinrich Wolgast, der hauptsächlich die manipulative Tendenz der kriegsverherrlichenden historischen Kinder- und Jugendliteratur bereits Ende des 19. Jahrhunderts offen anprangerte, sind diese Stimmen jedoch vereinzelte und einsame Mahnrufe, die weitgehend ungehört verhallten. Doch es hat sie gegeben!“ (Schmideler 2014, 19f.) Gerade für das Bilderbuch sind nur wenige Beispiele zu finden. Als herausragendes Beispiel lässt sich hier Lothar Meggendorfers *Militärisches Ziehbilderbuch* (1890) anführen. Während in *Der Militär-Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder von und für Militärs von 10 bis 100 Jahren* (Albert Hopf, 1878)⁴ das subversive Potential der Struwwelpetriaden explizit zur „literarischen Mobilmachung“

(Schmideler 2014, 20) genutzt wird, ist die ausgeprägte deutsche Militärverherrlichung im Kaiserreich Zielscheibe des leisen Spottes des Karikaturisten und Illustrators Lothar Meggendorfer. In seinem *Militärischen Ziehbilderbuch* bringt er Offiziere mit Hilfe ziehbarer Papiermechanismen aus unauffälligen Ausgangssituationen in deutlich weniger vorteilhafte Bewegung, etwa beim Bockspringen.



Abb. 163: Kreidolf: Sommervögel (1908)

Jenseits kriegsverherrlichender und militärthematisierender Bilderbücher zeichnet sich die Bilderbuchillustration Anfang des 20. Jahrhunderts durch unterschiedliche und bis heute wirksame Entwicklungen aus. Hier ist das Motiv der Anthropomorphisierung zu nennen, das im wirksamen Formenkanon des Jugendstils zum Beispiel von Ernst Kreidolf (vgl. Kreidolf 1908) vertreten wird.

Tobias Immerschneller (1909) ist eines der seltenen Bilderbücher, die in den Wiener Werkstätten entstanden sind (vgl. Abb. 164). In der

⁴ Zu Form und Umfang der frühen Struwwelpetriaden vgl.: Von Peter Struwwel bis Kriegsstruwwelpeter. Struwwelpeter-Parodien von 1848 bis zum Ersten Weltkrieg. Eine Ausstellung des Arbeitskreises Bürger gestalten ihr Museum. Frankfurt a. M.: Heinrich Hoffmann Museum 1985.

monochromen Farbigkeit, der betonten Flächigkeit und der starken Stilisierung zeigt sich deutlich Jugendstilästhetik. Richard Teschner, der vor allem als Puppenspieler bekannt wurde, hat die humorvolle Erzählung von Antoinette Kahler vom kleinen Tobias, der sich immer schneller bewegen möchte, in elf handkolorierten Tonplattendrucken gestaltet. Die komisierenden Überzeichnungen parodieren mit betonter Modernität die Faszination der Zeit für Geschwindigkeit durch die rasch vorschreitende Motorisierung in der Luft oder unter Wasser und können deshalb auch als hinter sinnige Gegenbilder zur frenetischen Begeisterung für die neue Kriegstechnik der Zeit verstanden werden.



Abb. 164: Teschner: Tobias Immerschneller (1909)

Veränderte Rede über den Krieg

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 verändern sich nach Andrew Donson vor allem drei Dinge in der Kinder- und Jugendliteratur (Donson 2010, 105):

1. Während Kritik gegen „Schundschriften“ als ideologische „Tendenzliteratur“ vor 1914 etwa von der Jugendschriftenbewegung geübt wurde, geben die Reformpädagogen der Dynamik der Ereignisse und der außerordentlichen Nachfrage nach. Immerhin werden Empfehlungslisten „guter“ Kriegsbücher erstellt, die sich deutlich gegen triviale Serien, Heftchen und Broschüren wenden (vgl. Schmideler 2013, 197–218). Auch Verlage, die vorher keine Kriegspropaganda-Literatur publiziert haben, beteiligen sich nun deutlich unkritischer.
2. Konsequenter erscheint daher das rasche Umschwenken in der Einstellung der Lehrer und Vermittler zu Kriegs- und Gewaltdarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur, die vorher eher als gewaltverherrlichend abgetan wurden. Ausdrücklich werden Kinder und Jugendliche jetzt zur Lektüre von Kriegsliteratur aufgefordert. „Das patriotisch-militaristische Kinder- und Jugendbuch setzte den Krieg an der Heimatfront mit anderen Mitteln durch.“ Müller 1988, 46) Die Erzählstrategien in Bildern und Texten sind ausgesprochen doppeladressiert und bieten nicht nur Kindern, sondern auch erwachsenen Vermittlern Angebote zur Emotionalisierung und Identifizierung.

3. Eine andere markante Entwicklung sieht Donson in der Verlagerung der Thematik. Wurde der Krieg vor 1914 vor allem als großes Abenteuer und aufregendes Kinderspiel und Deutschland als sagenhaft aufstrebende Macht beschrieben, gilt es nun, den Mädchen und Jungen die Akzeptanz von Not, Hunger und Trauer durch Verlust geliebter Menschen nahezubringen (Dettmar 2011, 327).

Außen- und Innenperspektiven des Kriegs



Abb. 165: Telemann: Wie uns're kleinen Hausmütterlein im Kriege müssen fleißig sein (1915)

Traditionell sind Abenteuer- und Kriegserzählungen deutlich an Jungen adressiert. Hans-Christian Pust (2012) unterscheidet in der kinder- und jugendliterarischen Darstellung des Ersten Weltkriegs eine literarische Außenperspektive von einer Innenperspektive. Während die Außenperspektive über die Kriegsfront und Kriegsführung berichtet, das (ferne) Leben der Soldaten, die Waffen und die Begegnung mit den Feinde etc. beschreibt und sich an Jungen (und Väter) richtet, thematisiert eine Innenperspektive das Erleben des Kriegs in der kindlichen vertrauten Lebenswelt. Hier werden explizit Mädchen (und Mütter) angesprochen. Jugendliterarische Titel wie Magda von Trotts *Trotzkopfs Erlebnisse im Weltkriege* (1916) und Bilderbücher wie Paul Telemanns *Wie uns're kleinen Hausmütterlein im Kriege müssen fleißig sein* (1915) stellen entsprechende Angebote bereit, die

gleichwohl die „geschlechter- und generationenübergreifende Einheit von Front und Heimatfront“ (Dettmar 2011, 328) beschwören.

Der Krieg als fernes Abenteuer

Das bereits betrachtete Bilderbuch *Der große Krieg* (s. Abb. 159) greift diese Außenperspektive auf und zählt zu der beachtlichen Zahl besonders zeitnaher, weil sehr früh publizierter Berichte vom gerade begonnenen Krieg. Es schildert in einer Mischung aus Abenteuererzählung und Dokumentation heroisierend und ziemlich martialisch die Schlachten des ersten Kriegsjahres. Blut fließt in diesen Bildern zwar nicht explizit, doch gezeigt werden Men-

schen, selbstverständlich nur Feinde, die schwer verletzt sind, sterben oder auch schon getötet wurden.

Abbildung 166 zeigt einen Angriff des russischen Heeres. Es herrscht ein heillooses Durcheinander, was bildkompositorisch vor allem durch die unterschiedlichen Bewegungslinien erzeugt wird, die den Tod der noch Kämpfenden vorausdeuten. Die Angriffswelle der russischen Armee wird abrupt gebremst (blaue Linie). Tote Soldaten und zwei tote Pferde purzeln in der Bildmitte übereinander. Ein Pferd scheut (rote Linie). Während der linke Rand Blutspuren zeigt, wird die rechte untere Bildecke von einem Pferd beherrscht, das voller Panik die Augen aufreißt, ein anderes Pferd hat Schaum vorm Maul. Die Uniformen sind nachlässig geknöpft, eine Kopfbedeckung fehlt. Die nachrückenden Soldaten verschwinden im Nebel der deutschen Geschütze. Für die russischen Soldaten ist dieser Kampf kaum zu gewinnen.



Abb. 166: Möller/Anker: Der große Krieg. Ein deutsches Volks- und Kinderbuch (1914)

„Und hier begann die Riesenschlacht [gemeint ist die Schlacht von Tannenberg am 26.08.1914, Anm. Oe]! Da kam der Feind bös ins Gedränge, als wir die ganze Russenmenge mit Kolbenhieben in die Masurensümpfe trieben. Da büßten sie den Trotz, den grimmen. Da half kein klettern und kein schwimmen. Weithin hat ihr Geschrei geklungen! Die Sümpfe haben sie verschlungen!“ (Möller/Anker 1914)

Im Schlusswort des Buchs wird ein Ausblick auf die kommende Kriegszeit gewagt:

„Wenn dieses bunte Buch erscheint, ist hoffentlich von uns der Feind in vielen Schlachten noch geschlagen, von denen wir hier noch nichts sagen. – Der Leser wird sich nicht beklagen! Im Gegenteil: er wird sagen: ‚Gottlob schafft Hindenburg und Kluck viel schneller als man es im Druck dem Volk mit Bildern bunt beschert!‘ –Schlimm wäre es, wär’s umgekehrt!“ (ebd.)

Aus heutiger Sicht klingt dieser kleine zaghafte Ton am Ende wie ein gewaltiger Paukenschlag. Und in Tardis Graphic Novel (vgl. Abb. 167a und 167b), die den Kriegsverlauf im Rückblick darstellt, wird zunächst an Szene und Farbigkeit Möllers angeknüpft, um dann aber die Schlacht in einem wahren Inferno eskalieren zu lassen.



Abb. 167a und 167b: Jacques/Verney: Elender Krieg 1914–1919 (2013)

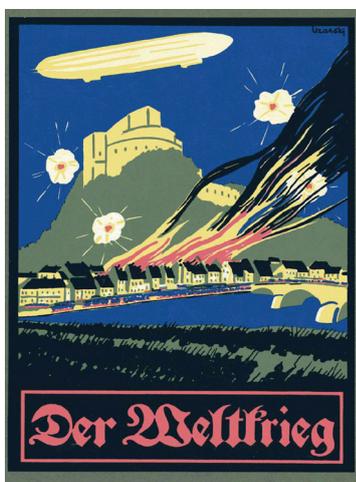


Abb. 168: Arnim/Uzarski: Der Weltkrieg. Für die Jugend erzählt (1914)

Ebenfalls die Außenperspektive vermittelnd und im gleichen Maße den Siegestaumel vorwegnehmend, illustriert Adolf Uzarski 1914, unmittelbar nach Kriegsausbruch, den Text von Franz Arnim für die Jugend: *Der Weltkrieg*.⁵ Die klaren, flächig aufgetragenen Farben und die kraftvollen Kontraste, vermittelt durch gedecktes Grün und helles Gelb, strahlen in Uzarskis Illustrationen (s. Abb. 168) den großen Optimismus des Anfangs aus. Das Feuer, das in dynamischen Diagonalen hoch zum Himmel steigt, steht dabei in merkwürdigem Kontrast zur heiteren Kulisse, die durch die drei Horizontalen Ruhe und Stabilität ausstrahlt. Dieser Angriff wird kontrolliert geführt und über allem schwebt der Zeppelin majestätisch und strahlend hell wie eine Sonne.

5 Uzarski wurde vom Ausbruch des Kriegs in Paris überrascht und eilte sofort nach Düsseldorf. Seine Kriegsbegeisterung legte sich allerdings schnell und die Jugendstilästhetik, die das Cover prägt, weicht mit deutlicher Kritik an Antisemitismus und Militarismus expressionistischer Formsprache.

Der Krieg rückt näher

In späteren Kriegsjahren ist diese Euphorie immer mühsamer herzustellen. Elfriede Kuhr notiert 1916, inzwischen 14jährig, zunehmend nachdenklich:

„Nie kann ich genau unterscheiden, was in diesem Krieg Recht und was Unrecht ist. Ich schreie hurra über unsere Siege und bin außer mir, weil es Tote und Verwundete gibt. Gestern hörte ich, daß es, ganz im Wald versteckt, ein Lazarett geben soll, in dem Soldaten mit weggeschossenen Gesichtern leben. Sie sollen so furchtbar aussehen, daß normale Menschen sie nicht ansehen können. So was bringt mich zur Verzweiflung.“ (Mihaly 1982, 214)

Als Maximilian Valck 1917 die Erzählung *Des deutschen Weihnachtsmannes Reise nach Chile* als Bilderbuch konzipierte, war der Traum eines raschen Kriegsendes längst zerplatzt, und es zeichneten sich die unglaublichen Verluste deutlich ab, die der Erste Weltkrieg fordern würde. Auf dem Innentitel findet sich statt markiger patriotischer Sprüche ein Spendenvermerk: „Ein Teil des Reinverdienstes zu Gunsten der Witwen und Waisen der Zentralmächte.“

Die weite Reise des Weihnachtsmannes dient Valck als Vorwand, die kriegsrelevanten technischen Entwicklungen, die zum Beispiel eine U-Bootflotte ab 1915 und den Kriegseinsatz des Zeppelins ermöglichen, vorzuführen, denn der Weihnachtsmann reist nicht mit zivilen Verkehrsmitteln.

Weder strahlen die Bilder kontrastreich wie 1914 bei Uzarski, noch werden heldenhafte Posen geübt. Obwohl es um eine Reise und also um Fortbewegung und Dynamik geht, überrascht die Statik und Stille der Bilder, die durch eine recht zentrierte Bildkomposition hergestellt wird.

Ach lieber Weihnachtsmann,
Zieh Dir doch schnell den Mantel an
Und reise mal nach Chile hin
Wo doch so viele Kinder sind.
Sie sind von Deutschland doch so fern

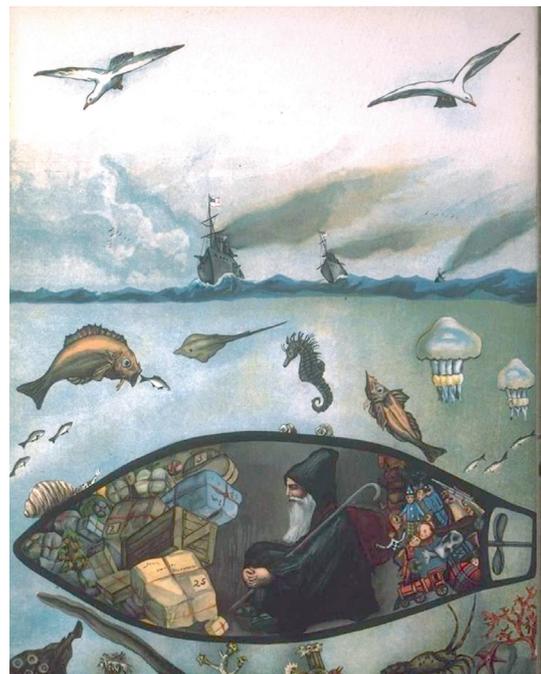


Abb. 169: Valck: Des deutschen Weihnachtsmannes Reise nach Chile (1917)

Und mögen alle Dich so gern.
 [...]

Die Reise die ist schnell geschehen

Und alle Kinder deutsch verstehen.

Weil hier das Deutschtum so gut gedeiht,

War ich zum Reisen gleich bereit.

Trotz der militärischen Beförderungsmittel ist der Weihnachtsmann natürlich in friedlicher Mission unterwegs. In dieser Kombination ist es Maximilian Valck möglich, eine Geschichte zu erzählen, in der der Krieg und auch nationalistische Töne (das Deutschtum) präsent bleiben, aber von einem anderen attraktiven Erzählfaden, nämlich Weihnachten, überlagert werden. Auf Aggressivität wird in dieser Weihnachtsgeschichte verzichtet.

Der Krieg als harmloses Kinderzimmerspiel

Eine Innenperspektive, also die Schilderung der Lebenswelt von Kriegskindern, vermittelt das Bilderbuch für kleinere Kinder *Für unser Kriegskind* von Gertrud Kopp-Römhildt (1916). Eingängige Abzählverse, Reime und auch bekannte Lieder werden von Römhildt in den Kontext des Kriegs gesetzt. Dabei ist das gleichwertige Nebeneinander bemerkenswert. Kriegsspiel und Kriegsalltag, Kampf und Mangel überschneiden sich irritierend.



Abb. 170a und 170b: Kopp-Römhildt: *Für unser Kriegskind* (1916)

Die bereits erwähnten emotionalen und identifikationsstiftenden Strategien kommen dort, wo der Krieg als niedliches und/oder komisches Kinder-spiel inszeniert wird, besonders wirkungsmächtig zum Tragen. „Mit der Verharmlosung [...] wird zudem Kriegskitsch für das erwachsene Publikum produziert, das sich an den scheinbar naiven Szenen putziger Kindersoldaten erbauen kann.“ (Dettmar 2011, 333)

Auch in Arpad Schmidhammers *Lieb Vaterland magst ruhig sein!* (1914) gerät der Krieg zu einem vordergründig harmlosen Kinder(-zimmer)spiel, werden die „Schlachten zu fröhlichen Jungenstreichen verniedlicht“ (Müller 1988, 47). Arpad Schmidhammer hatte sich

bereits als Karikaturist und Märchenillustrator (Rotkäppchen, 1904) profiliert. Die komplizierte Ausweitung des Kriegs zu einem Weltkrieg wird von Schmidhammer sowohl inhaltlich als auch ästhetisch durch den Einsatz nationaler Stereotypen, gängiger Bildanordnung und pointierter Erzählstrategien vereinfacht. Dieses Prinzip findet nicht nur in Schmidhammers wohl bekanntestem Kriegsbilderbuch *Maledetto Katzelmacker* (1916) erfolgreiche Fortsetzung, sondern wird natürlich auch in den Struwwelpetriaden zum Ersten Weltkrieg nicht nur von deutschen Illustratoren genutzt (vgl. Lucas 1914 und Olszewski 1915).

Auf dem Buchumschlag von *Lieb Vaterland magst ruhig sein!* marschieren zwei Jungen in Uniform entgegen der Leserichtung von rechts nach links in Richtung Buchtitel auf der linken oberen Bildseite. Auch hier wird wieder eine direkte Anbindung an das Lied *Die Wacht am Rhein* hergestellt. Die im Untertitel erwähnten Knüttelverse, einfache unregelmäßige Paarreime, finden sich bereits in Bilderbögen seit dem 19. Jahrhundert als humorvolle Unterschriften unter Bildergeschichten und stellen damit eine Verbindung zur Populärliteratur, nicht zur Hochkultur, her. In der Bildkomposition des Covers fällt die Diagonale der zwei deutschen Kaiserreichsfahnenstangen auf, die parallel zu den ausgestreckten Beinen der Kinder gesetzt sind. So werden die Kinder in deutschen und österreichischen Uniformen und die Fahnen in der Bewegung miteinander verbunden.

Die erste Seite zeigt Michl und Seppl, die „friedlich ihren Blumengarten“ gießen. Michl ist (noch) barfuß und in Zivil, seine Pickelhaube hat er auf einen Stock beiseite abgesetzt und seine Militärstiefel ordentlich daneben gestellt. Seppl trägt dagegen bereits seine österreichische Uniform. Die Dominanz der Grautöne, die nur durch wenige kraftvolle rote und harmonisierende dunkelgelbe Farbakzente kontrastiert werden, zeugt davon, dass es in dieser Geschichte nicht ums Gärtnern gehen wird. Schmidhammer setzt in der Figurendarstellung der Gegenspieler seine Fähigkeiten als Karikaturist ein, in dem er die beiden Jungen hinter dem Bretterzaun als serbischen Lausewitsch und russischen Nikolaus in zerlumpten Kleidern und mit verzerrten Gesichtern zeigt. Eine leere Flasche ragt zu Füßen von Nikolaus aus dem kargen Boden, steht im deutlichen Kontrast zum ordentlich bestellten Blumenbeet und lässt so Assoziationen mit Alkoholkonsum und Nachlässigkeit zu. Die vier steigen umgehend in die Kampfhandlung ein.⁶

Arpad Schmidhammer ordnet seine Bildräume ganzseitig in durchgängiger Zentralperspektive an, die ausgesprochen gut mit der übergeordneten heterodiegetischen Erzählinstanz des Textes korrespondiert. Diese Perspektive ermöglicht ihm zudem, Michl und Seppl, die von Feinden von den Seitenrändern aus bedrängt werden, in den Fokus der Betrachtung

⁶ Diffamierende Komik, die den Gegner lächerlich erscheinen lässt, wird sich auch weiterhin im Kriegsbilderbuch – und nicht nur in Deutschland – bewähren, etwa in den beliebten Kriegsstruwwelpetriaden. Vgl. die englische Struwwelpetriade *Swollen-Headed William* (Lucas 1914) und die deutsche Version, die ein Jahr später erscheint: *Der Kriegsstruwwelpeter* (Olszewski 1915).

und damit in eine das Bild und das Geschehen durchgängig dominierende Position zu rücken. Aus dem Zweifrontenkampf an den begrenzenden Bretterzäunen am rechten und linken Bildrand (s. Abb. 171) wird schnell ein unübersichtliches Kampfgetümmel, als der englische und japanische Gegner in der karikierenden Figur von John und einem Affen von hinten ins Bildzentrum einstürmen.



Abb. 171: Schmidhammer: Lieb Vaterland magst ruhig sein! Ein Kriegsbilderbuch in Knüttelversen (1914)

Ausladende, dynamische Diagonalen kennzeichnen jetzt die Komposition, die durch die Gleichzeitigkeit des Geschehens die Anstrengungen des Kampfes von Michl und Seppl gegen ihre sechs Angreifer unterstreichen. Der Bildrahmen setzt dem turbulenten Geschehen zuverlässige Grenzen, der Text bleibt übersichtlich am unteren Bildrand angeordnet. Nach einer ausgesprochen handgreiflichen Prügelei gelingt es Michl und Seppl, die sechs Angreifer in einen Käfig zu sperren, der den Bildhintergrund ausfüllt. Getötet wird in Kriegsbilderbüchern, die mit Verniedlichungen und spielerischen Szenen arbeiten, selbstredend nicht. Die Ruhe ist wieder hergestellt, die Blumen werden sorgfältig gerichtet⁷.

⁷ Ein ganz ähnliches Thema, nämlich den Kriegseintritt Italiens, gestaltet Arpad Schmidhammer dagegen in *Maledetto Katzelmacker* 1916 weit weniger harmlos. Maledetto ereilt, als Stellvertreterfigur Italiens, tatsächlich die Todesstrafe: „Häng ihn im Maronikessel / Ruhig an die Luft! / Wenn es nicht die Raben ekelt / Fressen sie den Schuft!“

Der Krieg veränderte den Lebensalltag für Kinder und Jugendliche innerhalb weniger Jahre radikal. 1918 arbeitet Elfriede, inzwischen 16 Jahre alt, in einem Säuglingsheim in Schneidemühl.

28. Juli 1918: „Oh, diese Babys! Haut und Knochen. Kleine Hungerleichen. Und die Augen so groß! Wenn sie weinen, klingt es wie leises Quäken. Ein kleiner Junge wird bestimmt bald sterben. Er hat ein Gesicht wie eine vertrocknete Mumie; der Arzt spritzt ihm Kochsalzlösung ein. Wenn ich mich über das Bett beuge, guckt mich der Kleine aus riesigen Augen wie ein alter, kluger Mann an; dabei ist er erst sechs Monate alt. Ganz deutlich steht eine Frage in seinen Augen, eigentlich ein Vorwurf.“ (Mihaly 1982, 342)

Eigentlich wollte Elfriede 1915 frustriert aufhören, Kriegstagebuch zu schreiben, doch ein Freund ermutigt sie, weiterzumachen: „,Sie müssen weiterschreiben. Zeugen müssen sein. Wenn ein neuer Krieg kommt, wird man diesen Krieg ganz vergessen.‘ Ich war empört und rief: ‚Nach diesem Krieg kommt nie mehr ein Krieg!‘ ‚Und warum nicht?‘ ‚Weil alle vom Krieg die Nase voll haben,‘ rief ich, ‚besonders die Soldaten!‘“

Wie sehr sie sich irren sollte, hat Elfriede Kuhr im Zweiten Weltkrieg am eigenen Leib erfahren. Als Mitglied der „Roten Gewerkschafts-Opposition“, der „Roten Hilfe“ und des „Freidenkerbundes“ musste sie 1933 in die Schweiz emigrieren.

Ausblick

Wie kann man den Krieg heute illustrieren? Joe Sacco, der sich mit Comicroportagen einen Namen gemacht hat, hat mit *Der Erste Weltkrieg. Die Schlacht an der Somme* (2013) eine ungewöhnliche Bild-Textkonzeption des ersten Tages der Schlacht vorgelegt, die für die verheerenden Ausmaße (allein an diesem Tag wurden ca. 20.000 Soldaten getötet) visuelle und formalästhetische Entsprechungen sucht. Mit dem Anspruch der Reportage greift Sacco auf dokumentarisches Material, zum Beispiel auf Fotografien zurück, um möglichst präzise, differenziert und in den Figurenzeichnungen erstaunlich individualisiert, die anfängliche Begeisterung des frühen Morgens bis zur kaum vorstellbaren Katastrophe des massenhaften Sterbens im Laufe des Tages und bis in den Abend hinein graphisch wiederzugeben. Dafür gestaltete er ein Leporello mit 24 Bildtafeln, das durch seine Länge von sieben Metern sehr direkt und auch sinnlich erfassbar die Unübersichtlichkeit und Dauer des Kampfgeschehens wiedergibt, denn man kann die Tafeln nicht mit einem Blick erfassen; man muss sie tatsächlich, dem Prinzip des 70 m langen Teppichs von Bayeux folgend, der Länge nach abschreiten⁸.

⁸ Zum Hintergrund und Entstehungsprozess von Saccos Reportage: <http://www.editionmoderne.ch/autoren.php?vi=68&va=49>, letzter Zugriff 15.08.2014.

In Illustrationen für Kinder hingegen wird die sinnliche Erfahrbarkeit von Kampf, Schrecken und massenhaftem qualvollem Leid und Sterben, wie Sacco sie sehr unmittelbar anbietet, kaum das Mittel der Wahl sein. Doch Vereinfachungen sind angesichts der Komplexität und Globalisierung von Krieg problematisch, denn selbstverständlich kann ein „lineare[s] und damit ‚konsequente[s]‘ Geschichtsbild“, wie es in den vorgestellten Bilderbüchern des Ersten Weltkrieges und beispielsweise von Angelo Jank oder Arpad Schmidhammer propagiert wurde, „heute kaum mehr Gültigkeit beanspruchen“ (Heller 2000, 289). Bilderbücher stehen in der Auseinandersetzung mit Krieg vor einer neuen Verantwortung, gerade weil das Bilderbuch, wie auch der Comic, über besonders wichtige Nutzungsmöglichkeiten verfügt, die für eine aktuelle Annäherung an das sperrige Thema hilfreich sein können, denn unter allen Medien ist es heute das Einzige, so Jens Thiele, „das keine flüchtigen, sondern stehende Bilder für Kinder produziert.“ (Thiele 2006, 3)

Tatsächlich ist der Krieg auch heute noch Gegenstand im Bilderbuch. Ab den 1980er Jahren sind mit *Guten Tag, lieber Feind!* (Pausewang/Steineke 1986), *Der Krieg und sein Bruder* (Wendt/Boratynski 1991) oder *Der kleine Soldat, der den Krieg wieder finden wollte* (Ramos 2000) allerdings Titel entstanden, die nur scheinbar vom Krieg erzählen, denn in allen Titeln steht die pazifistische Botschaft von der Überwindung von Aggression und Gewalt mit deutlich didaktischer Intention im Vordergrund: als Gleichnis von Kain und Abel (Wendt/Boratynski 1991), als fröhlich-anarchistische Grotteske (Pausewang/Steineke 1986) oder als emanzipatorische Erzählung von Befreiung aus militärischer Kälte und Zwängen (Ramos 2000).

Diese Bücher erfüllen kaum die Forderung Thieles nach Bilderbuchkonzepten, die Kindern „die Sicherheit [geben], sich nicht in Bildern zu verlieren oder in Angst zu erstarren, die sie neugierig machen, betroffen, die sie im positiven Sinn herausfordern.“ (Thiele 2006, 7) Die Vermittlung von Sicherheit und Harmonie überwiegt in diesen Angeboten deutlich die thematischen und ästhetischen Herausforderungen. Zwei aktuelle Bilderbücher versuchen dagegen, dem Komplexen, Irritierenden und auch Widersprüchlichen, das die mediale Berichterstattung über die gegenwärtigen globalen Kriege bestimmt und natürlich auch Kinder erreicht, angemessenen literarisch-bildästhetischen Ausdruck zu geben. Sowohl in *Ein roter Schuh* (Gruß/Krejschi 2012) als auch in *Akim rennt* (Dubois 2014) wird der geschilderte Krieg nicht konkret lokalisiert und terminiert, doch erscheinen die Bilder eines Bombenattentats auf einen Schulbus (Gruß/Krejsch 2012) oder von Flucht und Flüchtlingslager (Dubois 2014) so vertraut, dass sie bruchlos an mediale und kollektive Bilderfahrungen aktueller Kriegsberichterstattung aus dem Nahen und Fernen Osten anknüpfen. Allerdings betonen beide Bilderbücher die Subjektivität der Erzählungen durch individuelle, mit Namen gekennzeichnete Figuren. Das schließt eine Allgemeingültigkeit der Aussage nicht aus, überlässt es aber, anders als ein Gleichnis, den Rezipienten, diese Schlüsse zu ziehen.

Gruß/Krejschi erläutern die Hintergründe des Bombenattentats auf einen Schulbus nicht, auch die Figur des schwerverletzten Jungen in der Notaufnahme des Krankenhauses bleibt mit den wenigen Angaben zu Vornamen und Alter schemenhaft. Nur der rote Schuh am linken Fuß des Kindes leuchtet aus den an Schwarz-Weiß-Fotografien angelehnten Bildern entgegen. Die persönliche Betroffenheit des Fotografen vermittelt sich durch die interne Fokalisierung und homodiegetische Erzählperspektive auf Textebene. Er wird durch diesen roten Schuh aus der Alltäglichkeit solcher Angriffe in seinem (vom Krieg bestimmten) Umfeld und auch aus seiner professionellen Distanz als Berichterstatter jäh herauskatapultiert. Die Nähe, die der Text zum Geschehen sucht, wird durch die Bilder relativiert. Zunächst bemühen sich auch die Illustrationen um zunehmende Nähe: von der Panoramaeinstellung der Notaufnahme über den Over-Shoulder-Blick bis zum Zoom auf den verletzten Jungen auf der Trage rückt das Geschehen näher. Den schockierenden Moment der unmittelbaren Betroffenheit des Fotografen, der seine Distanz eben gerade nicht mehr aufrecht erhalten kann, setzt das Bild dagegen durch eine Traumsequenz um, die durch einen Einstellungswechsel markiert wird. Das Bild zeigt den Jungen, plötzlich aufrecht stehend, in der amerikanischen Einstellung, also in einem größeren Bildausschnitt. Am Ende des Buchs wird der Fotograf in Vogelperspektive selbst ins Bild gerückt, nachdenklich und in sich gekehrt. Dann ist das Ereignis bereits zur Meldung auf der Titelseite der Zeitung auf dem Schreibtisch geronnen.



Abb. 172: Dubois: Akim rennt (2014)

Akim rennt (Dubois 2014) thematisiert Angriff, Flucht und Flüchtlingslager aus der Wahrnehmung eines nach der Zerstörung seines Dorfes plötzlich auf sich ganz allein gestellten Jungen. Während der Text die Geschichte mit wenigen einfachen und kurzen Sätzen, zudem aus heterodiegetischer Perspektive erzählt, wählt Dubois für die Bilder einen epischen Verlauf, der nicht das Vorantreiben der Handlung fokussiert. Dadurch differiert der Umgang mit Erzählzeit in Text und Bild: Während der Text Ereignisse sehr verknüpft bereits geschildert hat, werden sie im Bild erst im Anschluss an die Schilderung entwickelt. So wird die Neugier auf die Darstellung linearer Handlung umgangen, denn den Handlungsverlauf hat der Text ja bereits geschildert. Dubois nutzt die dadurch entstehende Differenz,

indem sie angesichts der Dramatik mit Mut zum Innehalten im Augenblick über mehrere Bildseiten hinweg und mit bedachtsamen Einstellungsänderungen illustriert: „Mir war es wichtiger, dass das Ergreifende durch die Zeichnung, die Körperhaltungen, den Ausdruck der Gesichter kommt, die für alle Völker, zu allen Zeiten die gleichen sind.“ (Dubois 2014)

Dubois arbeitet mit sehr reduzierten zeichnerischen Mitteln: mit Bleistift, sepiafarbener Tusche und schwarzem Kuli. Das Skizzenhafte, Flüchtige der Zeichnung versucht, nicht das realistische Detail, sondern Emotionalität und Atmosphäre zu transportieren, ohne zu pointieren oder gar zu überzeichnen. Der Kuli setzt deutliche Akzente, wirkt aber auch als bewusster ästhetischer Bruch, der die Weichheit der Tusche und die Transparenz des Bleistiftstrichs kraftvoll kontrastiert.

„Die Geschichte von Akim ist leider zeitlos, sie spielte gestern, spielt heute und wird, leider, auch morgen spielen.“ (Dubois 2014) Weil Krieg im Lebensalltag von Kindern nach wie vor präsent ist – und durch die Medienberichterstattung nicht nur in vom Krieg betroffenen Gegenden –, sollte auch in den Medien, die Kinder rezipieren, Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit diesem unbegreiflichen, unüberschaubaren und deshalb leicht beängstigenden Thema gegeben werden. Da einfache Erklärungen nicht zu haben sind, wäre hier eine literarische und ästhetische Vielfalt besonders wichtig. Die jüngeren Publikationen haben hier eine sinnvolle Entwicklung eingeleitet.

Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

AAKESON, Kim Fupz/Slocinska, Kamila (Ill.): Radieschen von unten. Aus dem Dänischen von Maike Dörries. München: Mixtvision 2012

ANDERSEN, Hans Christian: Des Kaisers neue Kleider. In: Ders.: Des Kaisers neue Kleider. Sieben Märchen, mit Illustrationen von Theodor Hosemann, Graf Pocci, Otto Speckter. Übersetzung von Heinrich Denhardt. Reclam: Stuttgart 1987, S. 35–41

ANDERSEN, Hans Christian: Des Kaisers neue Kleider. Maßgeschneidert, geheftet und genäht von John Rowe. Deutscher Text von Karl Rühmann. Kiel: Michael Neugebauer Edition 2004

ANDERSEN, Hans Christian/Heidelbach, Nikolaus (Ill.): Märchen. Aus dem Dänischen von Albrecht Leonhardt. Weinheim: Beltz & Gelberg 2004

ANDERSEN, Hans Christian/Zwerger, Lisbeth: Des Kaisers neue Kleider. Salzburg: Neugebauer 1991. Neue veränderte Auflage Bargtheide: Minedition 2009

ARNIM, Franz/Uzarski, Adolf (Ill.): Der Weltkrieg. Für die Jugend erzählt. Düsseldorf: Ernst Ohle 1914

BACHELET, Gilles: Die irrste Katze der Welt. Aus dem Französischen von Edmund Jacoby. Hildesheim: Gerstenberg 2007

BAGIEU, Bouelt und Pénélope: Wie ein leeres Blatt. Aus dem Französischen von Ulrich Pröföck. Hamburg: Carlsen 2013

BANYAI, Istvan: Zoom. Aarau, Salzburg, Frankfurt a. M.: Sauerländer 1995

BAUER, Jutta: Schreimutter. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2000

BAUER, Jutta: Opas Engel. Hamburg: Carlsen 2001

- BAUMANN, Stephan: Das große Wimmelbilderbuch. Durch Stadt und Land. Würzburg: Edition Bücherbär 2000
- BERNER, Rotraut Susanne: Rotraut Susannes Märchenstunde. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1998
- BERNER, Rotraut Susanne: Rotraut Susanne Berners Winter-Wimmelbuch. Hildesheim: Gerstenberg 2003
- BERNER, Rotraut Susanne: Rotraut Susanne Berners Frühlings-Wimmelbuch. Hildesheim: Gerstenberg 2004
- BERNER, Rotraut Susanne: Rotraut Susanne Berners Sommer-Wimmelbuch. Hildesheim: Gerstenberg 2005
- BERNER, Rotraut Susanne: Rotraut Susanne Berners Herbst-Wimmelbuch. Hildesheim: Gerstenberg 2005
- BLATT für Blatt. Eine zweite Sammlung acht farbiger Bilder mit Text nach Original-Zeichnungen von Oskar Pletsch. Lithographiert von Heinrich Stelzner. 2. Auflage Eßlingen [u. a.]: Schreiber [1870]
- BOHN, Maja: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege. Rostock: Hinstorff 2006
- BOIE, Kirsten/Bauer, Jutta (Ill.): Juli tut Gutes. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1994
- BRANT, Sebastian: Das narren schyff (1494). Auf der Textgrundlage von Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Hrsg. v. Manfred Lemmers. Tübingen: 1962. http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Brant/bra_n072.html, letzter Zugriff 17.01.2012
- BROWNE, Anthony: Mein Papi, nur meiner. Frankfurt: Ali Baba 1984
- BROWNE, Anthony: Der Tunnel. Oldenburg: Lappan 1989
- BROWNE, Anthony: Stimmen im Park. Oldenburg: Lappan 1998
- BUDDE, Nadia: Eins Zwei Drei Tier. Wuppertal: Hammer 1999
- BUDDE, Nadia: Such Dir was aus, aber beeil Dich! Kindsein in zehn Kapiteln. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2009
- BYDLINSKI, Georg/Rassmus, Jens (Ill.): Der Zapperdockel und der Wock. Wien: Dachs Verlag 2008
- CARLAIN, Noé/Cantone, Anna Laura (Ill.): Pups macht das Mammut. Hildesheim: Gerstenberg 2008
- CASPARI, Gertrud: Lustiges Kleinkindbilderbuch. Hamburg: Hahn 1907

- COLE, Babette: Prinzessin Pfiffigunde. Aus dem Englischen von Ute Eichler [OA London 1986]. Reinbek: Carlsen 1987
- COMENIUS, Johann Amos: Orbis sensualium pictus – Faksimile-Druck der Ausgabe Noribergae. Mit Nachwort von Hellmut Rosenfeld unter Beifügung eines vollständigen Faksimileabdrucks des Lucidarium-Probedrucks von 1657. Osnabrück: Zeller 1964 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/comenius1698/0001?sid=95eb8244079f216d3b-505ce06ef0d3ec>, letzter Zugriff 04.08.2013
- COUPRIE, Katy/Louchard, Antonin: Die ganze Welt [OA 1999]. Hildesheim: Gerstenberg 2001
- COUPRIE, Katy/Louchard, Antonin: Guten Appetit! Hildesheim: Gerstenberg 2003
- COTTIN, Menena/ Fariá, Rosana (Ill.): Das schwarze Buch der Farben. Frankfurt a. M.: Fischer Schatzinsel 2008
- CROWTHER, Kitty: Annie. Aus dem Französischen von Bernadette Ott. Hamburg: Carlsen 2009
- DAMM, Antje: Frag mich! 108 Fragen an Kinder, um mit ihnen ins Gespräch zu kommen. Frankfurt a. M.: Moritz 2002
- DAMM, Antje: RäuberKinder. Hildesheim: Gerstenberg 2008
- DEDEKIND, Friedrich: Grobianus: de morum simplicitate. Dt. Fassung von Caspar Scheidt [EA 1551]. Reprograf. Nachdruck d. lat. u. d. dt. Textes der Ausgabe Berlin 1903, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979
- DEMAEYER, Gregie/Vanmechelen, Koen: Juul [OA 1996]. Weinheim: Beltz & Gelberg 1997
- DISCHE, Irene/Enzensberger, Hans Magnus/Sowa, Michael (Ill.): Esterhazy. Eine Hasengeschichte. Aarau u. a.: Sauerländer 1993
- DRVENKAR, Zoran/Baltscheit, Martin (Ill.): Zarah. Du hast doch keine Angst, oder? Berlin: Berlin Verlag, Bloomsbury Kinder- und Jugendbücher 2007
- DUBOIS, Claude K.: Akim rennt. Aus dem Französischen von Tobias Scheffel. Frankfurt a. M.: Moritz 2014
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Epilog: Böhmen am Meer. In: Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern mit einem Epilog aus dem Jahre 2006. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987
- ERLBRUCH, Wolf: Nachts. Wuppertal: Hammer 1999
- ERLBRUCH, Wolf: Die große Frage. Wuppertal: Hammer 2004

- ERLBRUCH, Wolf: Ente, Tod und Tulpe. München: Kunstmann 2007
- ERLBRUCH, Wolf: Die Ratten. Mit dem Gedicht „Schöne Jugend“ von Gottfried Benn. Berlin: Jacoby & Stuart 2009 [OA München: Die tollen Hefte 1993]
- FASAN, Inge/Wolfsgruber, Linda (Ill.): Das Meer ist riesengroß. Hrsg. von Richard Pils. Weitra: Verlag Publikation P No. 1 Bibliothek der Provinz 2004
- FÄHRMANN, Willi/Ruegenberg, Lukas (Ill.): Karl-Heinz vom Bilderstöckchen. Köln, Zürich: Middelhaue 1990
- FLEMING, Virginia/Cooper, Floyd (Ill.): Sei nett zu Eddie. Aus dem Englischen von Andrea Grotelüsch. Oldenburg: Lappan 1993
- GAETZI, Claudine: Als ich klein war. Aus dem Französischen von Gerda Wurzenberger. Zürich: Pro Juventute 1999
- GAIMAN, Neil/McKean, Dave (Ill.): Die Wölfe in den Wänden. Aus dem Englischen von Zoran Drvenkar. Hamburg: Carlsen 2005
- GAIMAN, Neil: Coraline. Adapted and illustrated by P. Craig Russel. New York: Harper Collins 2008
- GAIMAN, Neil: Coraline. Aus dem Amerikanischen von Cornelia Krutz-Arnold. [OA 2002]. 2. Auflage Würzburg: Arena 2009
- GIPI: Aufzeichnungen für eine Kriegsgeschichte [Coconino EA 2004]. Berlin: avant 2006
- GOETHE, Johann Wolfgang von: Faust. Eine Tragödie [OA 1808]. Stuttgart: Reclam 1971
- GOETHE, Johann Wolfgang von/Erlbruch, Wolf (Ill.): Das Hexen-Einmal-Eins. München: Hanser 1998
- GOETHE, Johann Wolfgang von/Schössow, Peter: Meeres Stille und Glückliche Fahrt. München, Wien: Hanser 2004
- GOETHE, Johann Wolfgang von/Ensikat, Klaus (Ill.): Der Osterspaziergang. Berlin: Kindermann 2012
- GRIMM, Jacob und Wilhelm: Vorrede zu den Kinder- und Haus-Märchen Band 1 (1857). Göttingen 1857, Seite IX. Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource: http://de.wikisource.org/Kinder_und_Hausmärchen, letzter Zugriff 10.07.2013
- GRIMM, Jacob und Wilhelm/Janssen, Susanne (Ill.): Rotkäppchen. München, Wien: Hanser 2001
- GRIMM, Jacob und Wilhelm/Janssen, Susanne (Ill.): Hänsel und Gretel. München, Wien: Hanser 2007

- GRIMM, Jacob und Wilhelm/Lacombe, Benjamin (Ill.): Schneewittchen [frz. OA 2010]. Berlin: Jacoby & Stuart 2011
- GRIMM, Jacob und Wilhelm/Mattotti, Lorenzo (Ill.): Hänsel und Gretel. Hamburg: Carlsen 2011
- GRUNDMANN, Harriet/Vogt, Susanne/Baus, Lars (Ill.): Das Wende-Bilderbuch. Die Geschichte von Janosch aus West-Berlin/Die Geschichte von Anni aus Ost-Berlin. Münster: Copenrath 2009
- GRUSS, Karin/Krejttschi, Tobias (Ill.): Ein roter Schuh. Köln: Boje 2012
- HAGE, Anke: Die Wolke. Nach einem Roman von Gudrun Pausewang. Hamburg: Tokyo-pop 2010 [EA Ravensburg 2008]
- HEIDELBACH, Nikolaus (1982): Das Elefantentreffen oder 5 dicke Angeber. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg
- HEIDELBACH, Nikolaus: Was machen die Mädchen? Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1993
- HEIDELBACH, Nikolaus: Was machen die Jungs? Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1999
- HEIDELBACH, Nikolaus: Die dreizehnte Fee. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2002
- HEIDELBACH, Nikolaus: Königin Gisela. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2006
- HEITZ, Bruno: Was ist da passiert? Aus dem Französischen von Edmund Jacoby. Hildesheim: Gerstenberg 2008
- HERGÉ: Tim und Struppi. Reiseziel Mond [OA Paris: Casterman 1953]. Hamburg: Carlsen Comics 2008
- HERGÉ: Tim und Struppi. Schritte auf dem Mond [OA Paris: Casterman 1954]. Hamburg: Carlsen Comics 2008
- HOHLER, Franz/Schubiger, Jürg/Bauer, Jutta (Ill.): Aller Anfang: Geschichten. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2006
- HUAINIGG, Franz-Joseph/Ritter, Annegret (Ill.): Meine Füße sind der Rollstuhl. München: Ellermann 1992
- HUAINIGG, Franz-Joseph/Ballhaus, Verena (Ill.): Meine Füße sind der Rollstuhl. München, Wien: Annette Betz 2003
- HUGHES, David: Macker. Aus dem Englischen von Abraham Teuter. Frankfurt a. M.: Alibaba 1993
- IRVING, John: Witwe für ein Jahr. Aus dem Amerikanischen von Irene Rumler [OA 1999]. Zürich: Diogenes 2000

- IRVING, John/Hauptmann, Tatjana: Ein Geräusch, wie wenn einer versucht, kein Geräusch zu machen. Aus dem Amerikanischen von Irene Rumler. Zürich: Diogenes 2003
- ISHIYAMA, Kei: Grimms Manga. Hamburg: Tokyopop 2012 [2 Bde.]
- ISOL: Nocturne. Dream Recipes. Berkely: Greenwood 2012
- ITALIAANDER, Rolf/Janssen, Horst (Ill.): Seid ihr alle da? Kasperle-Bilder von Horst Janssen mit Versen von Rolf Italiaander. Hamburg: Hermann Laatzten Verlag 1948. Nachdruck: Hamburg: Verlag Galerie Brockstedt 1983 (nicht paginiert)
- JANDL, Ernst/Dietl, Erhard (Ill.): Ottos Mops hopst. München: cbj 2008
- JANDL, Ernst/Junge, Norman (Ill.): Ottos Mops. Weinheim: Beltz & Gelberg 2001
- JANDL, Ernst/Spohn, Jürgen (Ill.): Falamaleikum. Gedichte und Bilder. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1983
- JANISCH, Heinz/Bansch, Helga (Ill.): Zack bumm! Wien: Jungbrunnen 2000
- JANISCH, Heinz/Artem (Ill.): Schatten. Zürich: Bajazzo 2007
- JANK, Angelo: Die Wacht am Rhein. Soldatenbilderbuch. Gedichte ausgewählt von Nikolaus Hennigsen. Mainz: Scholz 1910 [Scholz Künstlerbilderbücher: das Deutsche Bilderbuch]
- JÖRG, Sabine/Kellner, Ingrid (Ill.): Der Ernst des Lebens. Stuttgart: Thienemann 1996
- JOYCE, James/Erlbruch, Wolf (Ill.): Die Katzen von Kopenhagen. Aus dem Englischen von Harry Rowohlt. München: Hanser 2013
- JÜLIGER, Lukas: Vakuum. Berlin: Reprodukt 2012
- KAMM, Katja: Unsichtbar. Wuppertal: Hammer 2002
- KAMM, Katja: Das rote Rund. Zürich: Bajazzo 2003
- KEHR, Karoline: Der Schwi-Schwa-Schweinehund. Berlin u. a.: Altberliner 2001
- KIM, Heekyoung/Lipka-Sztarballo, Krystyna (Ill.): Wo geht's lang? Karten erklären die Welt. Aus dem Koreanischen von Hans-Jürgen Zaborowski. Hildesheim: Gerstenberg 2011
- KINDERILLUSTRATORENKOLLEKTIV (Därr, Laura/Ebert, Christopher/Hahn, Konrad/Knoch, Elisabeth/Loose, Hanna/Winkler, Max): Das Buch des schwarzen Schwarzes. Leipzig: Bleilau 1999
- KINDERMANN, Barbara/Ensikat, Klaus (Ill.): Faust. Nach Johann Wolfgang von Goethe. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2002
- KINDERMANN, Barbara/Unzner, Christa (Ill.): Romeo und Julia. Nach William Shakespeare. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2003

- KINDERMANN, Barbara/Ensikat, Klaus (Ill.): Wilhelm Tell. Nach Friedrich Schiller. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2004
- KINDERMANN, Barbara/Kunert, Almud (Ill.): Ein Sommernachtstraum. Nach William Shakespeare. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2005
- KINDERMANN, Barbara/Kunerd, Almud (Ill.): Viel Lärm um Nichts. Nach William Shakespeare. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2009
- KINDERMANN, Barbara/Ensikat Klaus (Ill.): Die Räuber. Nach Friedrich Schiller. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2010
- KINDERMANN, Barbara/Glasauer, Willi (Ill.): Hamlet. Nach William Shakespeare. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2010
- KINDERMANN, Barbara/Nüsch, Julia (Ill.): Der Kaufmann von Venedig. Nach William Shakespeare. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2012
- KIRSCH, Sarah: Naturschutzgebiet. In: Erdreich. Gedichte. Stuttgart: DVA 1982
- KOPP-RÖMHILDT, Gertrud: Für unser Kriegskind. Verse aus unserer Zeit mit Bildern von Gertrud Römhildt. Eßlingen, München: J. F. Schreiber 1916
- KREIDOLF, Ernst: Sommervögel. Schaffstein: Köln 1908
- KREITZ, Isabel: Der 35. Mai. Hamburg: Dressler 2006
- KREITZ, Isabel: Pünktchen und Anton. Hamburg: Dressler 2009
- KREITZ, Isabel: Emil und die Detektive. Hamburg: Dressler 2012
- KUHL, Anke: Cowboy will nicht reiten. Hamburg: Carlsen 2003
- KUHL, Anke (Ill.)/Schmitz-Kuhl, Martin: Alle Kinder. Ein ABC der Schadenfreude. Leipzig: Klett Kinderbuch 2011
- KUSHNER,TONY/SENDAK, Maurice (Ill.): Brundibar. Aus dem Amerikanischen von Mirjam Pressler. Hildesheim: Gerstenberg 2004
- LAFFON, Caroline und Martine/Hüe, Geneviève (Ill.): Kinder in fernen Ländern – für uns erzählt. Aus dem Französischen von Hannelore Leck-Frommknecht. München: Knesebeck 2005
- LANGEN, Annette/Droop, Constanze: Mein erster Felix-Atlas. Münster: Coppentrath 2006
- LARRONDO, Valerie/Desmarteau, Claudine (Ill.): Als Mama noch ein braves Mädchen war [OA Edition du Seuil, 1999]. Aus dem Französischen von Thomas Minssen. Zürich: Bajazzo Verlag, 4. Auflage 2001

- LEMBCKE, Marjaleena/Ellermann, Heike (Ill.): Der Gänsegeneral. Rostock: Hinstorff 2008
- LEMIEUX, Michèle: Gewitternacht. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1996
- LENAIN, THIERRY/POULIN, Stéphane (Ill.): Kleiner Zizi [OA Petit Zizi 1989]. Aus dem Französischen von Michaela Kolodziejok. Berlin, München: Altberliner Verlag 1999
- LENKOVA, Claire: Grenzgebiete. Hildesheim: Gerstenberg, 2009
- LE Roy, Maximilien: Die Mauer. Bericht aus Palästina. Zürich: Edition Moderne 2012
- LÉVY, Didier/Roussel, Matthieu: Angelman. Aus dem Französischen von Edmund Jacoby. Hildesheim: Gerstenberg 2005
- LILIENCRON, Detlef von: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Walter Hettche. Neumünster: Wachholtz 2009
- LINDGREN, Astrid/Riwkin-Brick, Anna (Ill.): Sia wohnt am Kilimandscharo. Hamburg: Oetinger 1958
- LINDGREN, Astrid/Wikland, Ilon (Ill.): Lustiges Bullerbü. Aus dem Schwedischen von Silke von Hacht. Hamburg: Oetinger 1965
- LINDGREN, Astrid/Wikland, Ilon (Ill.): Die Kinder aus Bullerbü. Aus dem Schwedischen von Else von Hollander-Lossow und Karl Kurt Peters [OA 1954]. Hamburg: Oetinger 1970
- LINDGREN, Astrid/Wikland, Ilon (Ill.): Karlsson vom Dach [OA Stockholm: Rabén & Sjörgren Bokförlag 1955]. Aus dem Schwedischen von Thyra Dohrenberg. Hamburg: Oetinger 1973
- LUCAS, E. V.: Swollen-Headed William. Methuen: London 1914
- MAAR, Paul: Am Samstag kam das Sams zurück. Hamburg: Oetinger 1980
- MARSDEN, John/Tan, Shaun: The Rabbits [EA 1998]. Sydney: Lothian 2009
- MAWIL: Kinderland. Berlin: Reprodukt 2014
- MEGGENDORFER, Lothar: Militärisches Ziehbilderbuch. München: Braun und Schneider 1890
- MEISSNER-JOHANNKNECHT, Doris/Kemmler, Melanie (Ill.): Ein Geburtstag. Zürich: Bajazzo 2007
- MIHALY, Jo: ... da gibt's ein Wiedersehen. Kriegstagebuch eines Mädchens 1914–1918. Freiburg, Heidelberg: Kerle 1982
- MITGUTSCH, Ali: Rundherum in meiner Stadt. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1968

- MITGUTSCH, Ali: Auf dem Lande. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1996
- MIZIELIŃSKA, Aleksandra und Daniel: Alle Welt. Aus dem Polnischen von Thomas Weiler. Frankfurt a. M.: Moritz 2013
- MOEYAERT, Bart/Erlbruch, Wolf (Ill.): Am Anfang. Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Wuppertal: Hammer 2003
- MOEYAERT, Bart/Matthys, Katrien (Ill.): Wer ist hier der Chef? Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler [OA 2007]. München: Carl Hanser 2011
- MÖLLER, Marx/Anker, Hanns (Ill.): Der große Krieg. Ein deutsches Volks- und Kinderbuch. Hannover: Molling 1914
- MORITZ, Karl Philipp/Erlbruch, Wolf (Ill.): Neues ABC-Buch. München: Kunstmann 2000
- MÜLLER, Birte: Planet Willi. Leipzig: Klett Kinderbuch 2012
- MÜLLER, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. Aarau: Sauerländer 1973
- MÜLLER, Jörg: Hier fällt ein Haus, dort steht ein Kran und ewig droht der Baggerzahn oder Die Veränderung der Stadt. Aarau: Sauerländer 1976
- MURNER, Thomas: Narrenbeschwörung und Schelmenzunft [EA 1512]. [Reprint Lit. Kritische Gesamtausgaben elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformzeit.] Hrsg. von M. Spanier, Nachdruck der Ausg. Berlin u. a.: de Gruyter 1926. Karben: Wald 1997.
- NEBEHAY, Renée/Schmögner, Walter (Ill.): Mrs. Beestons Tierklinik. St. Pölten, Wien, Linz: NP 2002
- NEGRIN, Fabian: SMS Märchen. Grimm & Co. in 160 Zeichen. München: Mixtvision 2011
- NELL, Werner/Hendel, Steffen (Ill.): Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mitteleerde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mannheim: Meyers 2012
- NEUHAUS, Julia/Penzek, Till: Was ist denn hier passiert? München: Tulipan 2015
- NORAC, Carl/Poulin, Stéphane: Im Land der verlorenen Erinnerungen. Berlin: Jacoby & Stuart 2011
- NÖSTLINGER, Christine/Heine, Helme (Ill.): Das Leben der Tomanis. Velber u. a.: Middelhaue 1976
- OLSZEWSKI, Karl Ewald: Der Kriegs-Struwelpeter. Lustige Bilder und Verse. München: Hohlbein 1915
- PAUSEWANG, Gudrun/Steineke, Inge (Ill.): Guten Tag, lieber Feind! Köln: Middelhaue 1986

- PEREZ, Sébastien/Lacombe, Benjamin: Hexenalmanach. In: Lisbeth und das Erbe der Hexen [frz. OA 2008]. Berlin: Jacoby & Stuart 2009
- PIN, Isabel: Wenn ich groß bin, werde ich Nobelpreisträger. München, Wien: Hanser 2005
- PLACE, François: Phantastische Reisen. Bd. 1: Vom Land der Amazonasen zu den Indigo-Inseln; Bd. 2: Vom Jadeland zu den Quinookta-Inseln; Bd. 3: Vom roten Fluß zum Land der Zizotls. München: Bertelsmann 2000
- POZNANSKI, Ursula/Hein, Sybille (Ill.): Die allerbeste Prinzessin. Wien: Dachs-Verlag 2005
- POMMAUX, Yvan: Detektiv John Chatterton. Aus dem Französischen von Anima Kröger. Frankfurt a. M.: Moritz Verlag 1994
- RAAB, Ann Cathrin: Zeckengeflüster. Rostock: Hinstorff 2008
- RECHEIS, Käthe/Bydlinski, Georg/Sancha, Alicia (Ill.): Das Entchen und der große Gungatz. Wien: Wiener Dom Verlag 2010
- REINHARD, Carl: Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken. Münchner Bilderbogen, Nr. 106 (1852)
http://rzbl04.biblio.etc.tubs.de:8080/docportal/servlets/MCRFileNodeServlet/DocPortal_derivate_00004975/1007-8271.pdf, letzter Zugriff 17.03.2015
- REYNOLDS, Michael (Hrsg.)/Wagenbreth, Henning (Ill.): Mauern. Zehn Geschichten, um sie zu überwinden. Berlin: Jacoby & Stuart 2009
- ROSEN, Michael/Blake, Quentin (Ill.): Mein trauriges Buch. Aus dem Englischen von Richard Rosenstein. Stuttgart: Freies Geistesleben 2006
- ROSENLÖCHER, Thomas/Bohn, Maja (Ill.): Der Mann, der noch an den Klapperstorch glaubte. Rostock: Hinstorff 2007
- ROWE, John A.: Die erstaunlichen Abenteuer von Tommy DoLittle. Aus dem Englischen von Peter Baumann. Gossau (Zürich), Hamburg: Michael Neugebauer Verlag 2002
- ROWE, John A.: Aber ich will. Aus dem Englischen von Karl Rühmann. Gossau (Zürich), Hamburg: Michael Neugebauer Verlag 2002
- RUILLIER, Jerome: Einfach farbig. Nach einer afrikanischen Geschichte. Aus dem Französischen von Danielle Heufemann. Zürich: bohem press 2000
- SABUDA, Robert: Alice's Adventures in Wonderland. A Pop-up Adaption of Lewis Carroll's Original Tale. London: Littler Simon 2003
- SACCO, Joe: Der Erste Weltkrieg. Die Schlacht an der Somme. Zürich: Edition Moderne 2013
- SATRAPI, Marjane: Persepolis. Eine Kindheit im Iran. Aus dem Französischen von Stephan Pörtner. Zürich: Edition Moderne 2005

- SCHÄR, Brigitte/Gleich, Jacky (Ill.): Mama ist groß wie ein Turm. München, Wien: Hanser Verlag 2001
- SCHÄR, Brigitte/Müller Jörg (Ill.): Die Weihnachtsshow. Düsseldorf: Sauerländer 2005
- SCHEIDL, Gerda Maria/Fromm, Lilo (Ill.): Mondgesicht. München: Obpacher Verlag 1960
- SCHLICHTEGROLL, C. F. von/Baumgarten, Fritz (Ill.): Die Waldschule. Ein lustiges Bilderbuch für kleine Leute [EA 1935]. Stuttgart: Titania Verlag 14. Aufl.
- SCHMIDHAMMER, Arpad: Lieb Vaterland, magst ruhig sein! Ein Kriegsbilderbuch in Knüttelversen. Mainz: Josef Scholz 1914
- SCHNEE, Silke/Sistig, Heie (Ill.): Die Geschichte von Prinz Seltsam. Wie gut, dass jeder anders ist! Schwarzenfeld: Neufeld 2011
- SCHÖSSOW, Peter: Gehört das so?!! Die Geschichte von Elvis. München, Wien: Hanser 2005
- SCHUPELIUS, Magdalena und Günther: Als die Mauer stand. Berlin: Story Verlag 2010
- SCHWARTZ, Simon: drüben! Berlin: avant-verlag 2009
- SCIESZKA, Jon/Smith, Lane (Ill.): Kwatsch (Julius P.) [OA Baleney, Henry P., 2001]. Hamburg: Carlsen Verlag 2003
- SELZNICK, Brian: Die Entdeckung des Hugo Cabret. Ein Roman in Worten und Bildern. Aus dem Amerikanischen von Uwe-Michael Gutzschahn [OA 2007]. München: cbj 2010
- SENDAK, Maurice: Wo die Wilden Kerle wohnen [OA 1963]. Zürich: Diogenes 1967
- SENDAK, Maurice: In der Nachtküche [OA 1970]. Zürich: Diogenes 1972
- SENDAK, Maurice: Als Papa fort war [1981]. Zürich: Diogenes 1984
- SENDAK, Maurice/Yorinks, Arthur (Szenario)/Reinhart, Matthew (Paper Engineering): Mummy? London: MDC Books Scholastic 2007
- SENDAK, Maurice/Spiegelman, Art: Im Müll. Lettering: Dirk Rehm. In: Strapazin 87 (2007)
- SERRA, Adolfo: Rotkäppchen. Baar: Aracari Verlag 2012
- SFAR, Joann: Der kleine Prinz. Nach der Erzählung von Antoine de Saint-Exupéry. Aus dem Französischen von Kai Wilkensen. Hamburg: Carlsen 2009
- SHAKESPEARE, William: Hamlet. Aus dem Englischen von August Wilhelm Schlegel. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5600/4>, letzter Zugriff 20.03.2015
- SÍS, Peter: Madlenka. Aus dem Englischen von Uwe-Michael Gutschhahn. München: Hanser 2000

- SÍŠ, Peter: Tibet. Das Geheimnis der roten Schachtel. Aus dem Englischen von Michael Krüger. München: Hanser 2000
- SÍŠ, Peter: Die Mauer. Wie es war, hinter dem Eisernen Vorhang aufzuwachsen. Aus dem Englischen von Michael Krüger. München: Hanser 2007
- SÍŠ, Peter: Die Geschichte des Christoph Kolumbus. Aus dem Englischen von Michael Krüger. München: Hanser 2007
- SIXTUS, Albert/Koch-Gotha, Fritz (Ill.): Die Häschenschule [EA 1924]. Esslingen: Verlag J. F. Schreiber 2008, ohne Angabe der Auflage
- SIXTUS, Albert/Heinrich Richard: Der Häschen-Schulsausflug [EA 1930]. Esslingen: Verlag J. F. Schreiber 2004
- SPOHN, Jürgen: Das Riesenross. Reime & Bilder. Gütersloh: Bertelsmann Jugendbuchverlag 1968
- STALFELT, Pernilla: Und was kommt dann? Das Kinderbuch vom Tod. Aus dem Schwedischen von Brigitta Kicherer. Frankfurt a. M.: Moritz 2000
- STAMM, Peter/Bauer, Jutta (Ill.): Warum wir vor der Stadt wohnen. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2005
- STEINER, Jörg/Müller, Jörg (Ill.): Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau: Sauerländer 1989
- STEWART, Joel (Ill.)/Caroll, Lewis: Der Brabbelback [OA Massachusetts: Candlewick 2003]. Aus dem Englischen von Lieselotte und Martin Remane. Düsseldorf: Sauerländer 2003
- STEWART, Joel: Dexter Bexley und der große blaue Grobian [OA London: Doubleday Childrens 2007]. Aus dem Englischen von Leena Flegler. Hildesheim: Gerstenberg 2007
- STORM, Theodor/Hänel, Wolfram/Mizdalski, Beate (Ill.): Der kleine Häwelmann. Eine Geschichte von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm. Mit Bildern von Beate Mizdalski. Gossau (Zürich), Hamburg: Nord-Süd 2002
- STORM, Theodor/Sauvant, Henriette (Ill.): Der kleine Häwelmann. Berlin: Aufbau 2006
- STORM, Theodor/Wenz-Viëtor, Else (Ill.): Der kleine Häwelmann [EA 1926]. Oldenburg: Lappan 2004
- STORM, Theodor/Zwerger, Lisbeth (Ill.): Der kleine Häwelmann [EA 1995]. Gossau (Zürich), Neugebauer 2001
- TAN, Shaun: Geschichten aus der Vorstadt des Universums. Aus dem Englischen von Eike Schönfeld. Hamburg: Carlsen 2008

- TAN, Shaun: Ein neues Land. Hamburg: Carlsen 2008
- TAN, Shaun: Die Fundsache [OA Sydney 2000]. Aus dem Englischen von Eike Schönfeld. Hamburg: Carlsen 2009
- TAN, Shaun: Die Regeln des Sommers. Aus dem Englischen von Eike Schönfeld. Hamburg: Aladin 2013
- TARDI, Jacques/Verney: Elender Krieg 1914–1919. Zürich: Edition Moderne 2013
- TELEMANN, Paul: Wie uns're kleinen Hausmütterlein im Kriege müssen fleißig sein: ein lustiges Bilderbuch für unsere Jugend. Berlin: Michel 1915
- TESCHNER, Richard: Tobias Immerschneller. Wien: Georg W. Dietrich 1909
- THOMPSON, Craig: Blankets. Aus dem Amerikanischen von Hartmut Klotzbücher. Hamburg: Carlsen 2009
- TJONG-KHING, Thé: Die Torte ist weg. Eine spannende Verfolgungsjagd [niederländ. OA 2004]. Frankfurt a. M.: Moritz Verlag 2006
- TOLKIEN, J. R. R./Ensikat, Klaus (Ill.): Der kleine Hobbit. Aus dem Englischen von Walter Scherf. Berlin: Kinderbuchverlag 1971
- TURKOWSKI, Einar: Es war finster und merkwürdig still. Eine Küstengeschichte. Zürich: Atlantis 2005
- TURKOWSKI, Einar: Der rauhe Berg. Zürich: Atlantis 2012
- TWAIN, Mark/Ensikat, Klaus (Ill.): Leben auf dem Mississippi. Aus dem Amerikanischen von Otto Wilk. Berlin: Verlag Neues Leben 1969
- TWAIN, Mark/Ensikat, Klaus (Ill.): Huckelberry Finns Abenteuer. Aus dem Amerikanischen von Lore Krüger. Berlin: Verlag Neues Leben 1978
- UNGERER, Tomi: Flix. Deutsch von Anna Kramer-Klett. Zürich: Diogenes 1997
- VALCK, Maximilian: Des deutschen Weihnachtsmannes Reise nach Chile. Eine Erzählung für Kinder in Versen, o. O. 1917
- VAN de Vendel, Edward/Godon, Ingrid: Anna Maria Sophia und der kleine Wim. Hamburg: Carlsen 2004
- WAECHTER, Karl Friedrich: Wir können noch viel zusammen machen. München: Pabel 1974
- WAECHTER, Friedrich Karl: Der rote Wolf. Zürich: Diogenes 1998

WAECHTER, Friedrich Karl: Prinz Hamlet. Frei nach William Shakespeare. Zürich: Diogenes 2005

WAECHTER, Philip: Ich! Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2004

WENDT, Irmela/Boratynski, Antoni (Ill.): Der Krieg und sein Bruder. Düsseldorf: Patmos 1991

WENGOBORSKI, Brigitte: Fünf Finger sind eine Faust. Berlin: Selbstverlag 1970

WENINGER, Brigitte/Yonezu, Yusuke: Fang mich doch, wenn du kannst! Bargteheide: minedition 2009

WIESMÜLLER, Dieter: Augenblick. Hamburg: Carlsen 2002

WILLIS, Jane/Ross, Tony (Ill.): Susi lacht. Aus dem Englischen von Peter Baumann. Oldenburg: Lappan 2000

YOUNG, Ed: 7 Blinde Mäuse. Aus dem Englischen von Katrin Schulz. Berlin, München: Altberliner 1995

SEKUNDÄRLITERATUR

ABRAHAM, Ulf/Knopf, Julia (Hrsg.): BilderBuch. Theoretische Grundlagen und Implikationen für die Praxis. 2 Bände. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014

ADAM, Regina: Qualitätskriterien für Kindersachbücher. Aspekte und Hinweise aus der Psychologie. BA Thesis vom 17.12.2009, HAW Hamburg.
<http://edoc.sub.uni-hamburg.de/haw/volltexte/2009/902/>, letzter Zugriff 05.08.2013

AL-YAQOUT, Ghada/Nikolajeva, Maria: Re-conceptualising picturebook theory in the digital age. In: Nordic Journal of ChildLit Aesthetic 6 (2015).
<http://dx.doi.org.10.3402/blft.v6.26971>, letzter Zugriff 26.03.2015

ARBEITSGEMEINSCHAFT Jugendbuchverlagen e. V. (avj), Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Kinder- und Jugendbücher III. Marktentwicklung, Kaufverhalten, Konsumentenstrukturen und -einstellungen. Frankfurt a. M., 09.10.2013

ASSMAN, Aleida/Assmann, Jan: Kanon und Zensur, in: Dies. (Hrsg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink 1987, S. 7–27

ASSMANN, Aleida: Geschichte findet Stadt. In: Csáky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hrsg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften. Bielefeld: transcript 2009, S. 13–28

- ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 5. durchgesehene Auflage München: Beck 2010
- BACHMANN-MEDICK, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverordnungen in literarischen Beispielen. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 257–280
- BACHORSKY, Hans-Jürgen: Grobianismus. In: Weimar, Klaus: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft [EA 1997]. Unter Mitarbeit von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller. Bearbeitete Neuauflage Berlin u. a.: Walter de Gruyter 2007, S. 743–745
- BACHTIN, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen von Alexander Kämpfe. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1985 [Bd. 35218]
- BACKOFEN, Ulrike: „Musterkrüppel, Tyrann, Held ... Musterkrüppel, Tyrann, Held ...“ und andere „Strickmuster“. In: Klattenhoff, Klaus/Amman, Wiebke: Sorgenkinder – Kindersorgen. Behindert-Werden und Behindert-Sein als Thema in Kinder- und Jugendbüchern. Oldenburg 1987, S. 18–23.
<http://oops.uni-oldenburg.de/id/eprint/490>, letzter Zugriff 06.02.2014
- BANNASCH, Bettina: Offensive Gegenentwürfe und subversive Durchquerungen. Perspektiven der Geschlechterforschung. In: Thiele, Jens (Hrsg.): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 107–128
- BARTH, Cornelia: „... weil die Märchen Ideen zu Bildern geben ...“ Die Märchenillustrationen. In: Koszinowski, Ingrid/Leuschner, Vera (Hrsg.): Ludwig Emil Grimm 1790–1863. Maler, Zeichner, Radierer. Ausstellungskatalog. Kassel: Weber & Weidemeyer 1985, S. 201–233
- BAUM, Michael: Blickwechsel und Denkspiel. Das Bilderbuch medienphilosophisch betrachtet. In: Kruse, Iris/Sabisch, Andrea (Hrsg.): Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel, Denkspiele, Bildungspotenziale. München: kopaed 2013, S. 23–34
- BENEDICT, Daniel: Darf man behindert sagen? Wie Sprache Menschen mit Downsyndrom ausgrenzt. Eine Antwort auf Leserbriefe zur Trisomie-Debatte. In: Neue Osnabrücker Zeitung v. 16.07.2012.
<http://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/298718/wie-sprache-menschen-mit-downsyndrom-ausgrenzt-eine-antwort-auf-leserbriefe-zur-trisomie-debatte>, letzter Zugriff 13.02.2014
- BEHINDERUNG. In: Neuntes Buch Sozialgesetzbuch §2, Absatz 1.
http://dejure.org/gesetze/SGB_IX/2.html, letzter Zugriff 06.02.2014

- BISCHOFF, Björn: Ein Schelmenstreich von Begriff. Die Etablierung der Graphic Novel. In: Reddition 60 (2014), Beitrag 2009 (ohne Seitenangaben)
- BLAICH, Ute: Werbefuzzis Wunderwelt. In: Die Zeit 32 v. 04.08.1989, S. 40
- BLUME, Bruno: Meine Sachen schwirren im Raum umher – Interview mit Wolf Erlbruch. In: Eselsohr 5 (2004), S. 18–19
- BOEHM, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink 1994 [Bild+Text]
- BÖRSENBLATT-PLAKAT Buch und Buchhandel in Zahlen 2012.
<http://www.boersenblatt.net/626131/>, letzter Zugriff 18.07.2013
- BRANDSTÄTTER, Ursula: Bildende Kunst und Musik im Dialog. Augsburg: Wißner Verlag 2004 [Forum Musikpädagogik; Bd. 60]
- BRECHT, Bertolt: Der Dreigroschenprozess. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst. 1920–1939. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1966, S. 151–260 [Bd.1]
- BRÜGGEMANN, Theodor/Brunken, Otto (Hrsg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570. Stuttgart: Metzler 1987
- BÜKER, Petra/Kammler, Clemens: Das Fremde und das Andere in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Büker, Petra/Kammler, Clemens (Hrsg.): Das Fremde und das Andere. Interpretationen und didaktische Analysen zeitgenössischer Kinder- und Jugendbücher. Weinheim u. a.: Juventa 2003, S. 7–27
- CHRISTEN, Viktor (Hrsg.): Ein Künstler für Kinder. Jubiläumsschrift aus Anlaß des 60. Geburtstags von Eric Carle und des 20. Geburtstags der „Kleinen Raupe Nimmersatt“. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1989
- CRASEMANN, Leena: Die Metamorphosen des Raums. In: Gaßner, Hubertus/Görgen, Annabelle/Schulz, Christoph Benjamin: Alice im Wunderland der Kunst. Hamburger Kunsthalle. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 150–157
- CZECH, Gabriele: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 862–889
- DANIEL, Noel: Die Märchen der Brüder Grimm. Aus dem Englischen von Harald Hellmann. Köln: Taschen 2011
- DETTMAR, Ute: Kriegsszenarien in der historischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Wolfgang Wangerlin (Hrsg.): Der rote Wunderschirm. Kinderliteratur der Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen: Wallstein 2011, S. 331–336

DIELMANN, Karl: Märchenillustrationen von Ludwig Emil Grimm. Mit 30 Abbildungen und 16 Tafeln. Hanauer Geschichtsblätter Nr. 19. Hanau: Brüder Grimm-Gesellschaft 1962

DITSCHKE, Stefan: Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003. In: Ditschke, Stefan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hrsg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript 2009, S. 265–280

DITTMAR, Jakob F.: Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2011

DOLLE-WEINKAUFF, Bernd: Studentenbewegung, Germanistik und Kinderliteratur. Neue Positionen der Kritik nach 1968. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/ Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim, München: Juventa Verlag 1996, S. 211–233

DOLLE-WEINKAUFF, Bernd: Comics für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2000, S. 495–524 [Bd. 1]

DOLLE-WEINKAUFF, Bernd: Phänomen Comic-Roman. Zur Entstehung der Graphic Novel. In: kjl&m 09/3 Thema Comic. München: kopaed 2009, S. 15–28

DOLLE-WEINKAUFF, Bernd: Comic, Manga und Graphic Novel für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2011, S. 307–332

DONSON, Andrew: Youth in the Fatherless Land. War Pedagogy, Nationalism and Authority in Germany, 1914–1918. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press 2010

DRUMM, Marcela: Angeregt oder App-gelenkt? Immer mehr Kinder-Lese-Apps strömen auf den Markt. Sendung vom 03.12.2012.

http://www.deutschlandfunk.de/angeregt-oder-app-gelenkt.807.de.html?dram:article_id=229761, letzter Zugriff 11.01.2015

DUBOIS, Claude K.: Dankworte von Claude K. Dubois, Preisträgerin 2014, anlässlich der 25. Preisverleihung des Katholischen Kinder- und Jugendbuchpreises 2014 am 7. Mai 2014 in Bonn.

http://www.dbk.de/fileadmin/redaktion/diverse_downloads/presse_2014/2014-071b-Verleihung-Kinderbuchpreis_Dankworte-Dubois.pdf, letzter Zugriff 29.08.2014

ECKERMANN, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1981.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1912/271>, letzter Zugriff 20.03.2015

EHGARTNER, Reinhard: Der Held und sein Schauplatz. Zum Verhältnis von Raum und Figur. In: 1000+1 Buch 2 (2009), S. 4–6

EHMIG, Simone/Reuter, Timo: Vorlesen im Kinderalltag. Bedeutung des Vorlesens für die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen und Vorlesepraxis in den Familien. Zusammenfassung und Einordnung zentraler Befunde der Vorlestudien von Stiftung Lesen, Die Zeit und Deutsche Bahn 2007–2012. Mainz: Stiftung Lesen 2013.
<http://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=951>, letzter Zugriff 15.02.2015

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Ach Europa! Wahrnehmungen aus 7 Ländern, mit einem Epilog aus dem Jahr 2006. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Katechismus zur deutschen Frage. In: Kursbuch Nr. 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966

ERLBRUCH, Wolf: Interview in Eselsohr 5 (2004), S. 19

ERLBRUCH, Wolf im Gespräch mit Silke Schnettler. In: Die Welt v. 20.09.2006
http://www.welt.de/print-welt/article153954/Die_meisten_Kinderbuecher_sind_mislungen.html, letzter Zugriff 09.02.2009

EWERS, Hans-Heino: Romantik. In: Wild, Reiner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Metzler 1990, S. 99–138

EWERS, Hans Heino: Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim, München: Juventa Verlag 1992 [Jugendliteratur – Theorie und Praxis]

EWERS, Hans-Heino (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg. In Zusammenarbeit mit Myriam Mieles. Stuttgart: Reclam 1994 [Universal-Bibliothek; Bd. 9328]

EWERS, Hans-Heino: Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. In: Zeitschrift für Germanistik 5 (1995) H. 2, S. 257–278

EWERS, Hans Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. München: Fink Verlag 2000 [UTB für Wissenschaft; Bd. 2124]

EWERS, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur. Neue Medien und Pop-Kultur. Kinder- und jugendliterarischer Wandel an der Wende zum 21. Jahrhundert. In: Ders. (Hrsg.): Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim, München: Juventa 2002, S. 11–32

EWERS, Hans-Heino: In die eigene Kindheit zurücksinken. Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: Wilkending, Gisela/ von Glasenapp, Gabriele (Hrsg.): Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt a. M. u. a. 2005: Peter Lang, S. 129–142 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; Bd. 41], gekürzte und geringfügig überarbeitete Fassung

EWERS, Hans-Heino (2011): Von der Zielgruppe zur All-Age-Literatur. Kinder- und Jugendliteratur im Sog der Crossover-Vermarktung.
<http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/word-dl/Crossover%203.pdf>, letzter Zugriff 14.05.2012

EWERS, Hans-Heino: Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang Edition 2013 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; Bd. 85]

FAHRER, Sigrid: Bilderbuch und digitale Medien: E-Book, Apps & Co. In: Abraham, Ulf/ Knopf, Julia (Hrsg.): BilderBuch. Theoretische Grundlagen und Implikationen für die Praxis. 2 Bände. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014, S. 117–124

FLEISCHER, Sandra: Medien in der Frühen Kindheit. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 303–312

FRAHM, Ole: Mehr als Graphische Romane: Comics! Anmerkungen zu einem Missverständnis. In: Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur 49/59 (2009), S. 64–67

FRANK, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel (Hrsg.), unter Mitwirkung von Andreas Kraß: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002

FRANZ, Kurt: Was ist ein Sachbuch? Gedanken zu einer aktuellen Kinder- und Jugendbuchgattung. In: *kj&m* 11/2 (2011), S. 3–15

FREYBERGER, Regina: Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst. Oberhausen: Athena Verlag 2009

GADAMER, Hans-Georg: Bildkunst und Wortkunst. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink 1994 [Bild und Text], S. 90–104

GANSEL, Carsten: Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung. Zur aktuellen Entwicklung in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012

- GELBERG, Hans Joachim: Laudatio zur Verleihung des Sonderpreises des DJLP 2006 an Rotraut Susanne Berner für ihr Gesamtwerk 2006. http://jugendliteratur.org/archiv/2006/innen_start3.htm, letzter Zugriff 15.08.2008
- GIACCHI, Arianna: Die Ära nach 1945. In: Doderer, Klaus/Müller, H. (Hrsg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung. Weinheim, Basel 1973, S. 357–387
- GIESA, Felix: Große Bandbreite. Comics und Graphic Novels für Kinder. In: JuLit 1 (2012), S. 15–22
- GIRVEAU, Bruno: Jenseits des Spiegels: Literatur und Film bei Walt Disney. In: Robin, Allan/Girveau, Bruno (Hrsg.): Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst. München: Hirmer Verlag 2009, S. 53–62
- GLASENAPP, Gabriele von/Weinkauff, Gina: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010
- GÖRTZ, Franz-Josef: Erich Kästner. Werke Bd. VIII. München: Hanser 1998
- GROENSTEEN, Thierry: Die Rhythmen des Comics. Aus dem Französischen von Stephan Packard. Medienobservationen Sonderausgabe 4 (2012). http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics_pdf/groenstein_comfor.pdf, letzter Zugriff 01.03.2015
- GRUB, Frank Thomas: ‚Wende‘ und ‚Einheit‘ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Bd. 1. Berlin u. a.: de Gruyter 2003
- GRUBERT, Renate: Wissensangebote ab dem Buggyalter. In: Buch und Maus 4 (2006), S. 6–9. <http://www.sikjm.ch/medias/sikjm/publikationen/buchundmaus/archiv/artikel/bm06-4-sachbuecher-grubert.pdf>, letzter Zugriff 13.08.2013
- GRUBERT, Renate: Surfen auf der Sachbuchwelle – Leser und Verlage werden immer klüger. Vortrag vom 13.01.2009, LMU München. http://www.buchwissenschaft.uni-muenchen.de/studium_lehre/lehrveranst/archiv/lehrveranst_ws08/protokolle/090113_blumen.pdf, letzter Zugriff 13.08.2013
- GRUBERT, Renate: Auf eigenen Beinen steht sich's gut! Ein Blick auf den aktuellen Sachbuchmarkt. In: Bulletin Jugend & Literatur 4 (2011), S. 18–21
- HALLET, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009
- HANN, Ulrich: Das Kriegsbilderbuch. Die Entwicklungsgeschichte des deutschsprachigen Bilderbuchs im 20. Jahrhundert. Eine Untersuchung der Konstitution der Welt im Bilderbuch und der Versuch ihrer kunst- und sozialgeschichtlichen Einordnung. Dissertation. Göttingen 1977, 439–448

- HÄTZSCHEL, Günter: Idylle. In: Braungart, Georg u. a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin 2007, S. 122–125
- HAUPT, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WTV 2004 [WTV Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6]
- HAUPTQUELL DER KOMIK IST DAS LEIDEN. F. K. Waechter ist tot.
http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=5982&key=standard_document_10398432, letzter Zugriff 10.09.2009
- HEIDENREICH, Elke: Wer nicht liest ist doof. In: Kursbuch 133. Das Buch. Berlin 1998.
<http://bibliomaniac.de/fab/prim2/heidrei.htm>, letzter Zugriff 13.07.2008
- HEIDENREICH, Elke: Besprechung der Häschenschule in: Lesen! v. 09.03.2007.
<http://lesen.zdf.de/ZDFde/inhalt/16/0,1872,5247376,00.html?dr=1>, letzter Zugriff 13.07.2008
- HEIDKAMP, Konrad: Luchs 176. In: Die Zeit 37 v. 06.09.2001
- HEIN, Jakob: Wie man es anstellen soll, weiß ich auch nicht. Eine Hommage an Maurice Sendaks Wo die Wilden Kerle wohnen. In: Strapazin 87 (2007)
- HELLER, Friedrich C.: Die Inszenierung der Geschichte in Bilderbüchern 1900–1930. In: Pohlmann, Carola/Steinlein, Rüdiger (Hrsg.): GeschichtsBilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin 2000, S. 288–300
- HELLER, Friedrich C.: Neue Fachliteratur. Buchkritik. In: 1000+1 Buch 3 (2014), S. 78
- HENGST, Heinz: Kinderwelten im Wandel. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden, Springer VS 2014, S. 17–30
- HOFFMANN, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Stuttgart: Metzler 1978
http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/KiJuBu_Presseversion_2013.pdf, letzter Zugriff 13.01.2015
- HOHMEISTER, Elisabeth: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Bildgedächtnisses am Beispiel Bilderbuch. Instituts-Tagung 2000.
<http://www.jugendliteratur.net/download/hohmeister.pdf>, letzter Zugriff 13.07.2008
- HUAINIGG, Franz-Joseph: Österreich barrierefrei denken. Beitrag v. 05.11.2005 in:
<http://franzhuainigg.at/categorie/kommentare/>

- HUMBERT, Regina: „Heile Welt“ für kleine Kinder. In: Klattenhoff, Klaus/Ammann, Wiebke (Hrsg.): Sorgenkinder – Kindersorgen. Behindert-Werden und Behindert-Sein als Thema in Kinder- und Jugendbüchern. Oldenburg 1987, S. 74–92.
<http://oops.uni-oldenburg.de/id/eprint/490>, letzter Zugriff 06.02.2014
- HURRELMANN, Bettina: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1995
- HURRELMANN, Bettina: Was heißt hier ‚klassisch‘? In: Dies. (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 9–20
- HURRELMANN, Bettina/Becker, Susanne/Nickel-Baron, Irmgard: Lesekindheiten. Familie und Lesesozialisation im historischen Wandel. München, Weinheim: Juventa 2006
- ICF (International Classification of Function, Disability and Health). In: Antidiskriminierungsstelle des Bundes: Selbstbestimmt. Immer Dabei. Themenjahr 2013.
http://www.antidiskriminierungsstelle.de/DE/ThemenUndForschung/Behinderung_und_chronische_Krankheiten/Themenjahr_2013/fragen_antworten/faq_node.html, letzter Zugriff 10.02.2014
- JANTZEN, Christoph/Klenz, Stefanie (Hrsg.): Text und Bild – Bild und Text, Bilderbücher im Deutschunterricht. Stuttgart: Fillibach bei Klett 2013
- JEFFRIES, Stuart: A free hand. Interview mit Quentin Blake. In: The Guardian v. 28.09.2007
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/sep/28/art.booksforchildrenandteenagers>, letzter Zugriff 30.08.2012
- JONES, Gerard: Kinder brauchen Monster. Vom Umgang mit Gewaltphantasien [engl. OA New York: Basic Books 2002]. Aus dem Englischen von Barbara Schaden. München: Ullstein 2005 [Ullstein Taschenbuch; Bd. 36825]
- JOSTING, Petra: Medienkonvergenz im aktuellen Handlungssystem der Kinder- und Jugendliteratur. In: Weinkauff, Gina/Dettmar, Ute/Möbius, Thomas/Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur in Medienkontexten. Adaption – Hybridisierung – Intermedialität – Konvergenz. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014 [Bd. 89], S. 233–252
- JÜRGENSEN, Christian: Szenen aus dem Soldatenleben. Kriegsbilderbücher. In: Wolfgang Wangerin (Hrsg.): Der rote Wunderschirm. Kinderliteratur der Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen: Wallstein 2011, S. 336–338
- KAULEN, Heinrich: Kanonisierungsprozess statt Kanon. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 12 (2006/2007), S. 109–113
- KIRCHHOFF, Ursula: Die Achtziger Jahre. In: Wild, Rainer (Hrsg.): Die Geschichte der Deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Metzler 1990, S. 354–371

- KINDER- und Jugendbücher. Marktpotenzial, Käuferstrukturen und Präferenzen unterschiedlicher Lebenswelten. Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e. V.: Frankfurt 2007 [Studienreihe Marktforschung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e. V.]
- KLINGER, Kerrin: Illustriertes Wissen. Zum Arbeitsprozess von Illustratoren. In: Oetken, Mareile/Oldenburg, Ines (Hrsg.): Erzählen. Darstellen. Berichten. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Sachbuch in der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014, S. 59–68
- KOERBER, Susanne: Welche Rolle spielt das Bildersehen des Kindes aus Sicht der Entwicklungspsychologie? In: Thiele, Jens (Hrsg.): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 31–47
- KOSCHORKE, Albrecht: Narr, Narrenfreiheit. In: Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel (Hrsg.), unter Mitwirkung von Andreas Kraß: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002
- KRAUSE, Gerhard/Müller, Gerhard: Grobianismus. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 14: Gottesdienst – Heimat. New York: de Gruyter 1985, S. 256–259
- KREIDT, Ulrich: Bilder in Kinder- und Jugendbüchern 1800–1850. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur, begr. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Otto Brunken. Bd. 4: Von 1800–1859. Stuttgart: Metzler 1991, S. 116–166
- KRISTEVA, Julia: Fremde sind wir uns selbst [franz. OA Paris 1988]. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 [edition Suhrkamp; Bd. 604]
- KRUSE, Iris: „Bei KiKA sind die so welche, die wollen die Zeit stehlen.“ – Literarisches und medienästhetisches Lernen mit intermedialen Lektüren. In: Brinkmann, Erika/Valtin, Renate (Hrsg.): Lesen- und Schreibenlernen mit neuen Medien. Berlin: DGLS 2012, S. 31–54
- KRUSE, Iris: Märchenbilder im Medienverbund. Zugänge zu komplexen Märchenbilderbüchern durch intermediale Lernumgebungen. In: Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Kongressband. Hrsg. von C. Brinker-von der Heyde, H. Ehrhardt, H.-H. Ewers, A. Inder. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang Verlag (im Erscheinen)
- KRUSE, Iris/Sabisch, Andrea (Hrsg.): Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel, Denkspiele, Bildungspotenziale. München: kopaed 2013
- KÜNNEMANN, Horst: Sir Ali und die Unzerreißbaren. In: Die Zeit 21 v. 16.05.2007, S. 71
- KURWINKEL, Tobias/Schmerheim, Philipp: Kinder- und Jugendfilmanalyse. Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft [UTB; Bd. 3885]

- KUSHNER, Tony: *The Art of Maurice Sendak. 1980 to the Present*. New York: Abrams 2003
- LANES, Selma: *The Art of Maurice Sendak*, New York: Abradale Press 2003
- LEXE, Heidi: *Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*. Wien: Edition Praesens 2003
- LEXE, Heidi: *Ohne Barrieren*. In: 1000+1 Buch 1 (2004), S. 41
- LIEBER, Gabriele (Hrsg.): *Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik. 2. grundlegend überarbeitete und ergänzte Neuauflage*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2013
- LIN, Mei-Chin: *Familienkonflikt in der Kinder- und Jugendliteratur. Literatur als Spiegel der gesellschaftlichen Realität*. Marburg: Tectum 2002
- LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte* [OA 1972]. München: Fink 1993 [UTB 103]
- LÜDEMANN, Susanne: *Beobachtungsverhältnisse*. In: Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel (Hrsg.), unter Mitwirkung von Andreas Kraß: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, S. 85–94
- LUKASCH, Peter: *Der muss haben ein Gewehr. Krieg, Militarismus und patriotische Erziehung in Kindermedien vom 18. Jhdt. bis in die Gegenwart*. Norderstedt: Books on Demand 2012
- LÜTHI, Max: *Märchen*. 10. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004
- LÜTHI, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen, Basel: Francke 2005
- LÜTHI, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008
- LYPP, Maria: *Einfachheit als Kategorie in der Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.: dipa-Verlag 1984 [Jugend und Medien 9]
- LYPP, Maria: *Der Blick ins Innere*. In: *Grundschule* (1989), H. 1, S. 24–27
- LYPP, Maria: *Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur* (1986). In: Lypp, Maria: *Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000, S. 87–100
- LYPP, Maria: *Tiere und Narren. Komische Masken der Kinderliteratur* (1992). In: Lypp, Maria: *Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000, S. 101–110

- MARTINEZ, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 3. Auflage, München: C. H. Beck 2002
- MATTENKLOTT, Gundel: Leg dich zu mir, Rotkäppchen. FAZ v. 05.01.2002. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-leg-dich-zu-mir-rotkaeppchen-152496.html>, letzter Zugriff 29.03.2014
- MCDONALD, Paul in: Ältester Witz der Welt dreht sich um Darmwinde. http://www.n.24.de/newsitem_1196310.html, letzter Zugriff 03.12.2008
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard: Affektpoetik: eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005
- MINGES, Britta: Patchworkfamilien in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2010
- MÖBIUS, Thomas: Adaption – Verbund – Prodisage: Implikationen des Begriffs Medienkonvergenz. In: Weinkauff, Gina/Dettmar, Ute/Möbius, Thomas/Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur in Medienkontexten. Adaption – Hybridisierung – Intermedialität – Konvergenz. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014 [Bd. 89], S. 219–231
- MPFS: miniKIM-Studie 2012. <http://www.mpfs.de/553.html>, letzter Zugriff 05.08.2013
- MÜLLER, Helmut: „Bedrohten je das Vaterland die Feinde mit dem Schwert, Dann hat der liebe Gott uns stets 'nen Helden auch beschert.“ Der erste Weltkrieg im Kinder- und Jugendbuch. In: Üb immer Treu und Redlichkeit: Kinder- und Jugendbücher der Kaiserzeit (1871–1918). Hrsg. v. d. Stadt- u. Univ.-Bibliothek, Frankfurt am Main. Ausstellung u. Begleitheft.: Helmut Müller. Unter Mitarb. von Elke u. Sabine Herrmann. Frankfurt a. M.: Stadt- u. Univ.-Bibliothek 1988
- MÜNKLER, Herfried: Die neuen Kriege. Kriege haben ihre Gestalt fundamental geändert. In: Der Bürger im Staat. Hrsg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg, Redaktion Siegfried Frech. Heft 4/2004, S. 179–184. <http://www.friedenspaedagogik.org/content/download/1813/8771>, letzter Zugriff 20.02.2012
- NICKEL, Sven: Gesellschaftliche Einstellungen zu Menschen mit Behinderung und deren Widerspiegelung in der Kinder- und Jugendliteratur. bidok: 1999. <http://bidok.uibk.ac.at/library/nickel-einstellungen.html>, letzter Zugriff 11.02.2014
- NIKOLAJEVA, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Stockholm: Almquist & Wiksell International 1988
- NIKOLAJEVA, Maria/Scott, Carol: How Picturebooks Work. New York, London: Routledge 2001

NODELMAN, Perry: Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books. Athen: Georgia 1988

NÜNNING, Vera/Nünning Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WTV 2002 [WTV-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 5]

OETKEN, Mareile: Kostümprobe. Visuelle Botschaften veränderten Selbstverständnisses im Bilderbuch. In: Becker, Christian (Hrsg.): Perspektiven textiler Bildung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 225–232

OETKEN, Mareile: Bilderbücher der 1990er Jahre: Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption (2008).

<http://oops.uni-oldenburg.de/volltexte/2008/783/>, letzter Zugriff 20.04.2012

OETKEN, Mareile (2008a): Entgrenzung und Varianz. Kontinuität und Diskontinuität in der aktuellen Bilderbuchillustration. In: Lieber, Gabriele (Hrsg.): Handbuch Bilddidaktik. Lehren und Lernen mit Bildern. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008, S. 81–91

OETKEN, Mareile: Was gibt es hier zu lachen? Inszenierungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern. In: Josting, Petra (Hrsg.): Witz komm raus ... Komik und Humor als Thema der KJL. München: kopaed 2009, S. 23–31 [kjl&m 09.2]

OETKEN, Mareile: Klassiker im Bilderbuch. Überlegungen zu Werktreue und Adressierung. In: Katalog zur Ausstellung Troisdorfer Bilderbuchpreis 2011. Hrsg. von Maria Linsmann. Troisdorf: Museum Burg Wissem 2011, S. 5–14

OETKEN, Mareile: Schrecklich komisch. Manifestationen des Komischen und Monströsen im Bilderbuch. In: Ide. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule 2 (2011), S. 65–72.

OETKEN, Mareile: Bilder der De-Maskierung. Dekonstruktionen von Machtinszenierungen im Bilderbuch. In: Dettmar, Ute/Glasenapp, Gabriele von/Roeder, Caroline/Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.): Krieg und politische Konflikte in Kinder- und Jugendliteratur und -medien. Zürich: Chronos Verlag 2013, S. 83–104 [Beiträge zur Kinder- und Jugendmedienforschung; Bd. 2]

OETKEN, Mareile: Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kindheit und Medien. Heidelberg, New York: Springer VS 2013, S. 199–209

OETKEN, Mareile: Achtung! Bildwechsel! Bilderbücher im Kontext angrenzender Wissenschaften, Künste und Medien. In: Abraham, Ulf/Knopf, Julia (Hrsg.): BilderBuch. Theoretische Grundlagen und Implikationen für die Praxis. 2 Bände. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014, S. 24–33

- OLDENBOURG, Albrecht: Den Suchmaschinen im Netz fehlt der Filter. Interview mit Arena-Geschäftsführer Albrecht Oldenbourg.
<http://www.boersenblatt.net/593346>, letzter Zugriff 10.08.2013
- OLDENBURG, Ines: Das (unterschätzte) didaktische Potential des erzählenden Kinder-sachbuchs: Sozialwissenschaftliche Perspektiven im Sachunterricht erschließen. In: Oetken, Mareile/Oldenbourg, Ines (Hrsg.): Erzählen. Darstellen. Berichten. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Sachbuch in der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2014, S. 117–143
- ORTH, Dominik: Mediale Zukunft. Die Erreichbarkeit des (Anti-)Utopischen. 2008
http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/orth_zukunft.pdf, letzter Zugriff 20.02.2012
- O’SULLIVAN, Emer: Klassiker und Kanon. In: JuLit 3 (2000), S. 16–26
- PANTOS, Regina: Trendbericht Kinder- und Jugendbuch 2008.
http://www.jugendliteratur.org/downloads/PM_Trendbericht2008.pdf, letzter Zugriff 05.07.2008
- PAUS-HASEBRINK, Ingrid: Wie ‚anachronistisch‘ ist das Bilderbuch in der Medienkommunikation? In: Thiele, Jens (Hrsg.): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007, S. 89–106
- PAUS-HASEBRINK, Ingrid: Medien, Marken, Merchandising. Zum Umgang von Kindern mit multimedialen Angeboten im Alltag. 2009
http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/22_2009_2/paus-hasebrink.pdf, letzter Zugriff 24.08.2012
- PAUS-HASEBRINK, Ingrid/Kulterer, Jasmin: Kommerzialisierung von Kindheit. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 47–58
- PAUS-HASEBRINK, Ingrid/Neumann-Braun, Klaus/Hasebrink, Uwe/Aufenanger, Stefan: Medienkinheit – Markenkindheit. Untersuchungen zur multimedialen Verwertung von Markenzeichen für Kinder. München: Kopaed 2004 [Schriftenreihe der LPR Hessen; Bd. 18]
- PEETZ, Heide/Liesenhoff, Dorothea: Deutscher Jugendliteraturpreis 1956–1996. Eine Dokumentation über 40 Jahre. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur 1996
- PENKE, Niels: Vater ist im Kriege. Der Erste Weltkrieg in Kinder- und Jugendbüchern. In: Wolfgang Wangerin (Hrsg.): Der rote Wunderschirm. Kinderliteratur der Sammlung Seifert zwischen Frühaufklärung und Nationalsozialismus. Göttingen: Wallstein 2011, S. 338–340

PLAGA, Friederike: Bilderreich & Wortgewandt. Kindliches Bildverstehen und Frühpädagogik. München: kopaed 2012

PLATTTHAUS, Andreas: Sieben dunkle Jahre überstanden. FAZ v. 20.06.2014

PÖGE-ALDER, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. 2. überarb. Aufl. Tübingen: Narr Verlag 2011

PORDZIK, Ralph: Utopischer und post-utopischer Diskurs in den neuen englischsprachigen Literaturen. In: Pordzik, Ralph/Seeber, Hans Ulrich (Hrsg.): Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen. Heidelberg: Winter 2002, S. 9–26

PUST, Hans-Christian: Kinderbücher des Ersten Weltkriegs aus den Beständen der Bibliothek für Zeitgeschichte. In: WLBforum 2 (2012), S. 28–36.

http://www.wlb-stuttgart.de/fileadmin/user_upload/die_wlb/WLB-Forum/WLBforum_2012_2.pdf, letzter Zugriff 25.10.2014

RABUS, Silke: Landschaften à la carte. Die Durchmessung der Welt in der Kinder- und Jugendliteratur. In: In die weite Welt hinein. Reisen in der Kinder- und Jugendliteratur, hrsg. vom Institut für Jugendliteratur. STUBE: Wien 2007, S. 42–54

RADTKE, Peter: Zum Bild behinderter Menschen in den Medien.

<http://www.bpb.de/apuz/27790/zum-bild-behinderter-menschen-in-den-medien>, letzter Zugriff 06.02.2014

RAJEWSKI, Irina: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002

REESE, Ingeborg: Strickmuster und Stereotypen. Die Darstellung von Behindert-Werden und Behindert-Sein, von Integration und Inklusion im Kinder- und Jugendbuch – ein Spiegel der Zeitepochen? In: JuLit 1/10. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur 2010, S. 3–8

REPRÄSENTATIVE VORLESESTUDIE 2013. Pressemitteilung: Mainz: Stiftung Lesen 2013.

<http://www.stiftunglesen.de/pdf.php?type=pressrelease&id=547>, letzter Zugriff 13.01.2015

OH HERR, LASS HIRN REGNEN. In: Rhein-Zeitung online.

<http://archiv.rhein-zeitung.de/on/07/07/14/news/r/pimmel.html?a>, letzter Zugriff 04.09.2008

RICHTER, Karin/Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Kinderliteratur im Unterricht. Theorien und Modelle zur Kinder- und Jugendliteratur im pädagogisch-didaktischen Kontext. Weinheim, München: Juventa 1998

RIEMER, Friedrich Wilhelm (Hrsg.): Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796–1832. Berlin 1833

- RITTER, Alexandra/Ritter, Michael: Sichtungen im ‚Schnipselgestrüpp‘. Einblicke in ein Forschungsprojekt zur (Re-)Konstruktion von (literarischen) Sinnstrukturen bei der Rezeption von Bilderbüchern in pädagogischen Kontexten. In: Kruse, Iris/Sabisch, Andrea (Hrsg.): Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel, Denkspiele, Bildungspotenziale. München: kopaed 2013, S. 125–135
- ROBIN, Allan/Girveau, Bruno: Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Malerei. Ausstellungskatalog u. a. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München: Hirmer 2008
- ROEDER, Caroline (Hrsg.): Topographie der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014
- RÖLLEKE, Heinz: Wo das Wünschen noch geholfen hat. Gesammelte Aufsätze zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bonn: Bouvier 1985
- RUPPRICH, Hans: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Bd. 2: Das Zeitalter der Reformation 1520–1570. München: Beck 1973
- SABISCH, Andrea: Visuelle Narration. Vom bildbasierten ‚Erzählen‘ im Bilderbuch von Barbara Yelin. In: Kruse, Iris/Sabisch, Andrea (Hrsg.): Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel, Denkspiele, Bildungspotenziale. München: kopaed 2013, S. 77–94
- SACK, Manfred: Virtuose Malerei, listiger Humor, satirischer Gedankenwitz. Über den Maler Michael Sowa. Mit einem Geleitwort von Manfred Sack. Berlin: Edition Inkognito 1995, S. 1–9
- SANDER, Daniel: Aus Shakespeares ‚Hamlet‘ soll ein Kino-Musical werden. In 3-D. In: KulturSPIEGEL 9 (2009), S. 8
- SCHÄR, Brigitte: Interview zum 226. Luchs v. 30.07.2007. <http://www.radiobremen.de/magazin/kultur/luchs/luchs226.html>, letzter Zugriff: 02.08.2007
- SCHARIOTH, Barbara: Die Bilderbuchwelt des Peter Sís. In: Fundevogel 117 (1995), S. 43–52
- ULLRICH, Maren: Geteilte Ansichten. Erinnerungslandschaften. Deutsch-Deutsche Grenze. Mit einem Vorwort von Ralph Giordano. Berlin: Aufbau Verlag 2006
- SCHENDA, Rudolf: Schundliteratur und Kriegsliteratur. Ein kritischer Forschungsbericht zur Sozialgeschichte der Jugendlesestoffe im Wilhelminischen Zeitalter. In: Maier, Karl E. (Hrsg.): Historische Aspekte zur Jugendliteratur. Stuttgart: Thienemann 1974
- SCHERER, Gabriela/Volz, Steffen/Wiprächtiger-Geppert, Maja (Hrsg.): Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven. Unter redaktioneller Mitarbeit von Andrea Wetterau. Trier: WTV 2014 [Koblenz-Landauer Studien zu Geistes-, Kultur- und Bildungswissenschaften; Bd. 12]

SCHEUERMANN, Barbara: Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli – Erzählen im fotografischen Einzelbild. In: Blunck, Lars (Hrsg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung. Narration. Bielefeld: transcript 2010.

<http://barbarajscheuermann.de/Stimuli2010.html>, letzter Zugriff 14.06.2014

SCHILCHER, Anita: Visualisierungsstrategien für Sachtexte. In: *kj&m* 11/2 (2011), S. 25–33

SCHMETKAMP, Susanne: Wimmelbilderbücher. Ali Mitgutsch wird 70.

<http://www.wortgestoerber.de/Printarticle.php?article=/000481.php>, letzter Zugriff 11.08.2008

SCHMIDELER, Sebastian: Mit Herz und Hand für's Vaterland! Der Erste Weltkrieg in zeitgenössischen propagandistischen Serien, Heftchen, Erzählungen und Broschüren für Kinder und Jugendliche. In: Tomkowiak, Ingrid, u. a. (Hrsg.): An allen Fronten. Kriege und Konflikte in Kinder- und Jugendmedien. Zürich: Chronos 2013, S. 197–218

SCHMIDELER, Christian: Die Kinder- und Jugendliteratur des Ersten Weltkriegs. In: Pohlmann, Carola/Heller, Friedrich C. (Hrsg.): Das Kinderbuch erklärt den Krieg. Der Erste Weltkrieg in Kinder- und Jugendbüchern. Eine Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 2014

SCHMITZ, Christoph: Was macht ein Buch preiswürdig? Literaturkritikerinnen und Literaturkritiker kommen zu Wort. In: Daubert, Hannelore/Lentge, Julia (Hrsg.): Momo trifft Marsmädchen. Fünfzig Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur 2005, S. 81

SCHMITZ-EMANS, Monika: Literatur-Comics zwischen Adaption und kreativer Transformation. In: Ditschke, Stefan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hrsg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript 2009, S. 281–308

SCHMITZ-EMANS, Monika: Literatur-Comics. Berlin, New York: De Gruyter 2012

SCHNEIDER, Ute: Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute. Darmstadt: Primus 2012

SCHNETTLER, Silke: Interview mit Jutta Bauer. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 27/28.10.2001

SCHOLTER, Judith: Tippen, wischen, Knoten lösen. In: *Die Zeit* v. 14.03.2013 <http://www.zeit.de/2013/12/Kinderbuch-eBook-App-Louise-Carleton-Gertsch/seite-2>, letzter Zugriff 11.01.2015

SCHOLZ, Gerold: Die Konstruktion des Kindes. Über Kinder und Kindheit. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994

- SCHORB, Bernd: Zwischen Reformpädagogik und Technozentrik. Über Kinoreformer und die ‚Keilhacker-Schule‘ zu einer handlungsorientierten Medienpädagogik. In: Hiegemann, Susanne/Swoboda, Wolfgang H. (Hrsg.): Handbuch der Medienpädagogik. Theorieansätze – Traditionen – Praxisfelder – Forschungsperspektiven. Opladen: Leske u. Budrich 1994, S. 149–166
- SCHUEGRAF, Martina: Medienkonvergenz und Celebritys im Kindesalter. In: Tillmann, Angela/ Fleischer, Sandra/ Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden, Springer VS 2014, S. 337–350
- SCHULZ, Gerhard/Doering, Sabine: Klassik. Geschichte und Begriff. München: C. H. Beck 2003
- SCHÜWER, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: WTV 2008 [WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft; Bd. 1]
- SCHWAB, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin: LIT Verlag 2006
- SCHWEIKART, Ralf: Menschen, die große Pausen brauchen. Eine Typologie der LehrerInnen in der Literatur. In: 1000 und 1 Buch 3 (2003), S. 3–8
- SEIDLER, Miriam: Vivat Kasperl, der den Tod bezwungen. Kasper und Tod im Puppentheater des 19. Jahrhunderts. In: Narren-Masken-Karneval. Meisterwerke von Dürer bis Kubin aus der Düsseldorfer Graphiksammlung ‚Mensch und Tod‘. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 2009, S. 45–52
- SENDAK, Maurice: Caldecott & Co. Gedanken zu Büchern und Bildern. Aus dem Amerikanischen von Anne Hamilton, Hildegard Krahé, Renate Raecke. Frankfurt a. M.: Fischer 1999
- SHAVIT, Zohar: Systemzwänge der Kinderliteratur. In: Grenz, Dagmar (Hrsg.): Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Fink Verlag 1990, S. 25–34
- SPAHR, Angela: Vom Ende der Zukunft. Literarische Dystopien zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Deutschlandradio Kultur: 19.01.2010.
<http://www.dradio.de/download/114913/>, letzter Zugriff: 18.02.2012
- SPRECKELSEN, Tilmann: Feindliche Übernahme. Warum die Kinder- und Jugendliteratur sich endlich von ihren erwachsenen Lesern emanzipieren muss. Ein Befreiungsschlag. FAZ v. 07.08.2009.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kinderliteratur-feindliche-uebernahme-1840004.html>, letzter Zugriff 09.01.2015

STAIGER, Michael: Zur Komplexität des Erzählens im Bilderbuch. Narratologische Desiderate und Ansatzpunkte. In: Kruse, Iris/Sabisch, Andrea (Hrsg.): *Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel, Denkspiele, Bildungspotenziale*. München: kopaed 2013, S. 65–76

STAIGER, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Abraham, Ulf/Knopf, Julia (Hrsg.): *BilderBuch. Theoretische Grundlagen und Implikationen für die Praxis*. 2 Bände. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014, S. 12–23

STEINLEIN, Rüdiger: Kinderliteratur und Lachkultur. Literaturhistorische und theoretische Anmerkungen zu Komik und Lachen im Kinderbuch. In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): *Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung: Komik im Kinderbuch: Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim, München: Juventa Verlag 1992, S. 11–32

STEITZ-KALLENBACH, Jörg: Sachbuch. In: Kliewer, Heinz-Jürgen/Pohl, Inge (Hrsg.): *Lexikon Deutschdidaktik. Bd. 2: M-Z*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2006, S. 646–649

STOCKAR, Denise von: Wie kommt das Ich im Bilderbuch daher. Psychologische Aspekte und narratologischer Standpunkt. In: Roeder, Caroline (Hrsg.): *Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur*. München: kopaed 2009, S. 58–67 [kjl&m 0.9 extra]

STÖCKL, Hartmut: Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Verknüpfungen von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte – Theorien – Analysemethoden. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2004 [Linguistik – Impulse und Tendenzen; Bd. 3]

STRÖKER, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt: Klostermann 1965

SÜSS, Daniel: Bilderbuchpräferenzen: Methoden zum Vergleich der Qualitätsansprüche von Kindern und Erwachsenen. In: Paus-Hasebrinck, Ingrid/Schorb, Bernd (Hrsg.): *Qualitative Kinder- und Jugendmedienforschung. Theorie und Methoden: ein Arbeitshandbuch*. München: kopaed 2000, S. 101–114

TABBERT, Reinbert: *Kinderliteratur kreativ. Analysen und Unterrichtsvorschläge*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2004

TEN Doornkaat, Hans: PR-TV Exit: Vom Leben aus zweiter Hand und vom Fliehen auf eigene Faust. In: Thiele, Jens (Hrsg.): *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*. Oldenburg: Isensee 1991, S. 50–75

THIELE, Jens: Das Bilderbuch verläßt das Kinderzimmer. Ein Märchen mit Variationen. In: *Das Börsenblatt* 70/3.9.1991, S. 2834–2843

- THIELE, Jens (1991a): Bilderbücher verstehen. Neue Überlegungen zu einem alten Anspruch. In: ders. (Hrsg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee 1991
- THIELE, Jens: Verläßt das Bild das Bilderbuch? Künstlerisch-mediale Entwicklungen der Kinderbuchillustration zwischen 1955 und 1995. In: Zwischen Bullerbü und Schewwemborn. Auf Spurensuche in 40 Jahren deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. vom Arbeitskreis für Jugendliteratur. München 1995, S. 47–60
- THIELE, Jens: Theoretische Positionen zum Bilderbuch der Nachkriegszeit und Gegenwart. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans Heino (Hrsg.): Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim, München: Juventa 1996, S. 263–284
- THIELE Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1. Grundlagen – Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 228–245
- THIELE, Jens (2000a): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. Oldenburg: Isensee 2000
- THIELE, Jens (2000b): Kiss kiss bang bang. William Shakespeare's Romeo und Julia (Luhmann, USA 1999). In: Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Erich Schmidt: Berlin 2000, S. 195–238
- THIELE, Jens: Wenn Ottos Mops trotzt.
http://www.zeit.de/2001/17/Wenn_Ottos_Mops_trotzt, letzter Zugriff 04.12.2008
- THIELE, Jens: Das Bilderbuch entdeckt die Erwachsenen – und vergisst die Kinder? In: Eselsohr 8 (2002), S. 19
- THIELE, Jens: Die Sache mit dem Sachbild. Neun Spotlights auf das Illustrieren einer Sache. In: Josting, Petra/Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Wieso, weshalb, warum? Weinheim: Juventa 2004, S. 44–56 [Beiträge Jugendliteratur und Medien, 15. Beiheft]
- THIELE, Jens: Luchs 215. Ich hasse Kinder, diese Plagen. In: Die Zeit 52 v. 16.12.2004.
<http://www.zeit.de/2004/52/KJ-Brundibar>, letzter Zugriff 30.08.2012
- THIELE, Jens: Filmische Spuren im Bilderbuch. In: Gethmann, Daniel/Barmann, Stefan (Hrsg.): Daumenkino – The Flip Book Show. Köln: Snoek 2005, S. 230–235
- THIELE, Jens: Kann man den Krieg für Kinder illustrieren? In: IJB Report 2 (2006), S. 2–7

- THIELE, Jens: Kinder vertragen jede Form von Kunst. 2007
<http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=703>, letzter Zugriff 15.04.2012
- THIELE, Jens (2007a): Wenn die Bilder dunkel werden. Zur Inszenierung des ‚Dunklen‘ im Bilderbuch. In: Thiele, Jens/Wallach, Sabine (Hrsg.): Verborgene Kindheiten. Soziale und emotionale Probleme in der Kinderliteratur. Oldenburg 2007, S. 39–56
- THIELE, Jens (2007b): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2007
- THIELE, Jens: Zwischen Bilderbuch und Adoleszenzroman. Zu den Chancen eines neuen Bilderbuchtyps in der Jugendliteratur. In: Der Deutschunterricht 4 (2012), S. 46–57
- THIMM, Walter: Seid nett zu Behinderten. Soziologische Anmerkungen. In: Klattenhoff, Klaus/Ammann, Wiebke: Sorgenkinder – Kindersorgen. Behindert-Werden und Behindert-Sein als Thema in Kinder- und Jugendbüchern. Oldenburg 1987, S. 9–12.
<http://oops.uni-oldenburg.de/id/eprint/490>, letzter Zugriff 06.02.2014
- THOLEN, Toni: Gender-Dystopien. Beobachtungen zu Adoleszenz und Pop-Figurationen in der Gegenwartsliteratur. In: Roeder, Caroline (Hrsg.): Topographie der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014, S. 381–392
- TILLMANN, Angela/Hugger, Kai-Uwe: Mediatisierte Kindheit – Aufwachsen in mediatisierten Kinderwelten. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 31–46
- TURKOWSKI, Einar: Zwielficht in Bleistifträumen. Der Illustrator Einar Turkowski über seinen Erstling „Es war finster und merkwürdig still“. In: Neue Zürcher Zeitung (NZZ) v. 03.05.2006
- UHLIG, Bettina: Kunstrezeption in der Grundschule. Zu einer grundschulspezifischen Rezeptionsmethodik. München: kopaed 2005
- UHLIG, Bettina: Welche Bilder interessieren Kinder? Eine Revision angeblich kindgemäßer Bilder. In: Impulse. Kunstdidaktik 4 (2008), S. 3–13
- ULM, Christina: Es ist dieser Ort. Man muss so früh wie möglich einen Ausgang finden. Über Adoleszenz in der Graphic Novel. In: 1000+1 Buch 3 (2014), S. 45–47
- UTHER, Hans-Jörg: Kaisers neue Kleider. In: Enzyklopädie des Märchens 7 (1993), Sp. 852–857

- VOGEL, Elke: Stirbt das Kinderbuch aus? 2010
<http://www.news.de/medien/855048898/stirbt-das-kinderbuch-aus/1/>, letzter Zugriff
20.04.2012
- VORLESESTUDIE 2012. Mainz: Stiftung Lesen
<http://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=752>, letzter Zugriff
13.01.2015
- WAECHTER, F. K. im Gespräch mit Katja Preissner. <http://www.hinternet.de/comic/interview/waechter.php>, letzter Zugriff 10.09.2009
- WAGNER, Annette: Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart. Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa Hennig von Lange. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007
- WALDENFELS, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006
- WEBER, Jochen: Bewertung und Kritik an Sachbüchern für Kinder und Jugendliche. In: Josting; Petra/Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Wieso, weshalb, warum? Weinheim: Juventa 2004, S. 75–81 [Beiträge Jugendliteratur und Medien, 15. Beiheft]
- WEINGARTEN, Sibylle: Ich lebe, was ich zeichne. ALMA-Preisträgerin Kitty Crowther zu Gast in der Internationalen Jugendbibliothek. In: Das Bücherschloss. München: Internationale Jugendbibliothek 2010, S. 34–35
- WEINKAUFF, Gina: Kasperl, Kobold, Zäpfel Kern – lustige Figuren in der epischen Kinderliteratur. In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung. Weinheim, München: Juventa 1992, S. 105–126
- WEINKAUFF, Gina/Dolle-Weinkauff, Bernd: Heinrich Hoffmanns Struwelpeter und das Bilderbuch im 19. Jahrhundert. In: Institut für Jugendbuchforschung (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/09. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2009, S. 21–40.
- WENZEL, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WTV 2004 [WTV Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6]
- WOLF, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zur intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WTV 2002 [WTV-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 5], S. 23–104

LITERATURVERZEICHNIS

WOLGAST, Heinrich: Über Bilderbuch und Illustration. In: Wolgast, Heinrich: Vom Kinderbuch. Gesammelte Aufsätze. Leipzig, Berlin 1906, S. 120–140

WORLD Health Organization. International classification of impairments, disabilities and handicaps. Geneva: WHO 1980. http://whqlibdoc.who.int/publications/1980/9241541261_eng.pdf, letzter Zugriff 06.02.2014

WOZILKA, Jenny: Komik und Gefühl in der Kinderkultur. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2005

FILMOGRAPHIE

HANS-MAGNUS ENZENSBERGER – Mein Leben. Ein Film von Irene Dische, 2009. Ausgestrahlt bei Arte, 07.11.2009

ROMEO UND JULIA. Regie: George Cukor. USA 1936

HUGO CABRET. Regie: Martin Scorsese. Nach dem Roman von Brian Selznick. Paramount Pictures: Großbritannien/USA 2011 (DVD)

SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE. Regie: Walt Disney. USA 1937. Disney DVD, Buena Vista Home Entertainment

SNOW WHITE. Stummfilm. Regie: James Searle Dawley. USA 1916

INTERNET

ALBERT-SIXTUS-ARCHIV:

<http://www.albert-sixtus.de/haeschenschule.php?aktiv=haeschenschule&PHPSESSID=emj9v5a4k8eofcff7hkcf74nd5&PHPSESSID=emj9v5a4k8eofcff7hkcf74nd5>, letzter Zugriff 05.07.2008

ALI MITGUTSCH und seine Wimmelbilderbücher.

<http://www.kinder-hamburg.de/buecher/alimitgutsch.htm>, letzter Zugriff 11.08.2008

HAUPTQUELL DER KOMIK IST DAS LEIDEN. K.F. Waechter ist tot.

http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=5982&key=standard_document_10398432, letzter Zugriff 10.09.2009

<http://www.hyperwriting.de/loader.php?pid=255>, letzter Zugriff 20.05.2010

KINDERMANN Verlag:

<http://www.kindermannverlag.de/wirueberuns.htm>, letzter Zugriff 04.03.2015

PRINZESSIN SCHNEEWITTCHEN.

<http://www.disney.de/prinzessinnen/prinzessinnen/Schneewittchen.jsp>, letzter Zugriff 10.07.2013

PROMETHEUS Bildarchiv:

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/search>

ROWE, John Alfred:

<http://www.johnarowe.com/>, letzter Zugriff 15.05.2011

TAN, Shaun:

<http://www.shauntan.net/>, letzter Zugriff 22.02.2012

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Blatt für Blatt. Eine zweite Sammlung acht farbiger Bilder mit Text nach Original-Zeichnungen von Oskar Pletsch. Lithographiert von Heinrich Stelzner. 2. Auflage Eßlingen [u. a.]: Schreiber [1870]

Abb. 2: Grimm, Jacob und Wilhelm/Janssen, Susanne (Ill.): Rotkäppchen. München, Wien: Hanser 2001

Abb. 3: Waechter, Friedrich Karl: Prinz Hamlet. Zürich: Diogenes 2005

Abb. 4–7: Erlbruch, Wolf: Ente, Tod und Tulpe. München: Kunstmann 2007

Abb. 8–9: Gaiman, Neil/Russel, Craig P.: Coraline. New York: Harper Collins 2008

Abb. 10: Kreitz, Isabel: Pünktchen und Anton. Hamburg: Dressler 2009

Abb. 11: Cover zu Medienprodukten von Coraline

Abb. 12: Selznick, Brian: Die Entdeckung des Hugo Cabret. Ein Roman in Worten und Bildern. München: cbj 2010

Abb. 13–15: Tan: Die Regeln des Sommers. Hamburg: Aladin 2013

Abb. 16: Erzählstrategien. Grafik von Mareile Oetken

Abb. 17; 19: Moeyaert, Bart/Matthys, Katrien (Ill.): Wer ist hier der Chef? München: Carl Hanser 2011

Abb. 18: Disney: Fantasia 1:48:26 (2000, OA 1940)

Abb. 20–21: Aakeson, Kim Fupz/Slocinska, Kamila (Ill.): Radieschen von unten. München: Mixtvision 2012

Abb. 22: Lindgren, Astrid/Wikland, Ilon (Ill.): Die Kinder aus Bullerbü. Hamburg: Oetinger 1970

Abb. 23: Lindgren, Astrid/Wikland, Ilon (Ill.): Lustiges Bullerbü. Hamburg: Oetinger 1965

Abb. 24–25: Bagieu, Bouelt u. Pénélope: Wie ein leeres Blatt. Aus dem Französischen von Ulrich Pröföck. Hamburg: Carlsen 2013

Abb. 26–27: Mawil: Kinderland. Berlin: Reprodukt 2014

Abb. 28–29: Norac, Carl/Poulin, Stéphane: Im Land der verlorenen Erinnerungen. Berlin: Jacoby & Stuart 2011

Abb. 30–31; 33: Gaiman, Neil/McKean, Dave (Ill.): Die Wölfe in den Wänden. Hamburg: Carlsen 2005

Abb. 32: Irving, John/Hauptmann, Tatjana: Ein Geräusch, wie wenn einer versucht, kein Geräusch zu machen. Zürich: Diogenes 2003

Abb. 34–37: Serra, Adolfo: Rotkäppchen. Baar: Aracari Verlag 2012

Abb. 38: Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zur intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WTV 2002 [WTV-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 5], Grafik S. 96

Abb. 39: Kamm, Katja: Das rote Rund. Zürich: Bajazzo 2003

Abb. 40: Couprie, Katy/Louchard, Antonin: Guten Appetit! Hildesheim: Gerstenberg 2003

Abb. 41: Bohn, Maja: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege. Rostock: Hinstorff 2006

Abb. 42: Raab, Ann Cathrin: Zeckengeflüster. Rostock: Hinstorff 2008

Abb. 43: Jandl, Ernst/Dietl, Erhard (Ill.): Ottos Mops hopst. München: cbj 2008

Abb. 44: Bachelet, Gilles: Die irrste Katze der Welt. Aus dem Französischen von Edmund Jacoby. Hildesheim: Gerstenberg 2007

Abb. 45: Rosenlöcher, Thomas/Bohn, Maja (Ill.): Der Mann, der noch an den Klapperstorch glaubte. Rostock: Hinstorff 2007

Abb. 46: Kuhl, Anke: Cowboy will nicht reiten. Hamburg: Carlsen 2003

Abb. 47: Drvenkar, Zoran/Baltscheit, Martin (Ill.): Zarah. Du hast doch keine Angst, oder? Berlin: Berlin Verlag, Bloomsbury Kinder- und Jugendbücher 2007

Abb. 48: Sendak, Maurice/Yorinks, Arthur (Szenario)/Reinhart, Matthew (Paper Engineering): Mummy? London: MDC Books Scholastic 2007

Abb. 49 und 51: Brant, Sebastian: Das narren schyff (1494). Auf der Textgrundlage von Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Hrsg. v. Manfred Lemmers. Tübingen: 1962. http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Brant/bra_n072.html, letzter Zugriff 17.01.2012

Abb. 50: Murner, Thomas: Narrenbeschwörung und Schelmenzunft [EA 1512]. [Reprint Lit. Kritische Gesamtausgaben elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformzeit.] Hrsg. von M. Spanier, Nachdruck der Ausg. Berlin u. a.: de Gruyter 1926. Karben: Wald 1997.

Abb. 52: Recheis, Käthe/Bydlinski, Georg/Sancha, Alicia (Ill.): Das Entchen und der Große Gungatz. Wien: Wiener Dom Verlag 2010

Abb. 53 und 56: Kehr, Karoline: Der Schwi-Schwa-Schweinehund. Berlin u. a.: Altberliner 2001

Abb. 54 und 59 rechts oben: Bohn, Maja: Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege. Rostock: Hinstorff 2006

Abb. 55: Nöstlinger, Christine/Heine, Helme (Ill.): Das Leben der Tomanis. Velber u. a.: Middelhauve 1976

Abb. 57–58 und 59 rechts unten: Stewart, Joel: Dexter Bexley und der große blaue Grobian [OA London: Doubleday Childrens 2007]. Aus dem Englischen von Leena Flegler. Hildesheim: Gerstenberg 2007

Abb. 59 links oben: Lindgren, Astrid/Wikland, Ilon (Ill.): Karlsson vom Dach [OA Stockholm: Rabén & Sjörgren Bokförlag 1955]. Aus dem Schwedischen von Thyra Dohrenberg. Hamburg: Oetinger 1973

Abb. 59 links unten: Bydlinski, Georg/Rassmus, Jens (Ill.): Der Zapperdockel und der Wock. Wien: Dachs Verlag 2008

Abb. 60: Tan, Shaun: Die Fundsache. Hamburg: Carlsen 2009

Abb. 61: Hopper, Edward: Early Sunday Morning. Quelle: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/search?v\[\]=Hopper+Early+Sunday+morning&commit=Daten+absenden](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/search?v[]=Hopper+Early+Sunday+morning&commit=Daten+absenden)

Abb. 62: Brack, John: Collins St. 5 p.m. Quelle: <http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fartblart.files.wordpress.com%2F2009%2F07%2Fcollins-st-5p-m-1955.jpg%253Fw%253D655%2526h%253D459&imgrefurl=http%3A%2F%2Fartblart.com%2Ftag%2Fjohn-brack-retrospective%2F&h=459&w=655&tbnid=u61IGQPbYmSTC-M%3A&zoom=1&docid=Tj3f47Vb2-P-ZM&ei=2UmIVboIwcGyAfK7gOgN&tbnm=i-sch&iact=rc&uact=3&dur=550&page=1&start=0&ndsp=41&ved=0CDwQrQMwCQ>

Abb. 63: Ludwig Grimm: Hänsel und Gretel. Aus: Dielmann, Karl: Märchenillustrationen von Ludwig Emil Grimm. Mit 30 Abbildungen und 16 Tafeln. Hanauer Geschichtsblätter Nr. 19. Hanau: Brüder Grimm-Gesellschaft 1962

Abb. 64: Ludwig Grimm: Hänsel und Gretel. Aus: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte

Abb. 65: Grimm, Jacob und Wilhelm/Mattotti, Lorenzo (Ill.): Hänsel und Gretel. Hamburg: Carlsen 2011

Abb. 66: Grimm, Jacob und Wilhelm/Janssen, Susanne (Ill.): Hänsel und Gretel. München, Wien: Hanser 2007

Abb. 67: Crowther, Kitty: Annie. Aus dem Französischen von Bernadette Ott. Hamburg: Carlsen 2009

Abb. 68a und 68b: Kinderillustratorenkollektiv (Därr, Laura/Ebert, Christopher/Hahn, Konrad/Knoch, Elisabeth/Loose, Hanna/Winkler, Max): Das Buch des schwarzen Schwarzes. Leipzig: Bleilau 1999

Abb. 69: Janisch, Heinz/Artem (Ill.): Schatten. Zürich: Bajazzo 2007

Abb. 70: Rosen, Michael/Blake, Quentin (Ill.): Mein trauriges Buch. Aus dem Englischen von Richard Rosenstein. Stuttgart: Freies Geistesleben 2006

Abb. 71: Sendak, Maurice: Skizze zu Brundibar. Aus: Kushner, Tony: The Art of Maurice Sendak. 1980 to the Present. New York: Abrams 2003, S. 210

Abb. 72: Comenius, Johann Amos: Orbis Sensualim Pictus, S. 88: Die Seele des Menschen. Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/comenius1698/0090>, letzter Zugriff 17.05.2015

Abb. 73: Nell, Werner/Hendel, Steffen (Ill.): Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittel Erde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mannheim: Meyers 2012, 100

Abb. 74: Karte der verschiedenen zusammenhängenden Länder. Erste Weltkarte aus Korea (1402). Aus: Kim, Heekyoung/Lipka-Sztarballo, Krystyna (Ill.): Wo geht's lang? Karten erklären die Welt. Aus dem Koreanischen von Hans-Jürgen Zaborowski. Hildesheim: Gers-tenberg 2011

Abb. 75: Mizielińska, Aleksandra und Daniel: Deutschland. Aus: Dies.: Alle Welt. Aus dem Polnischen von Thomas Weiler. Frankfurt a. M.: Moritz 2013

Abb. 76a: Tan, Shaun: Ein neues Land. Hamburg: Carlsen 2008, Vorsatzblätter

Abb. 76b: Laffon, Caroline und Martine/Hüe, Geneviève (Ill.): Kinder in fernen Ländern – für uns erzählt. Aus dem Französischen von Hannelore Leck-Frommknecht. München: Knesebeck 2005, Vorsatzblatt

Abb. 76c: Ruillier, Jerome: Einfach farbig. Nach einer afrikanischen Geschichte. Aus dem Französischen von Danielle Heufemann. Zürich: bohem press 2000, Cover

- Abb. 77: Le Roy, Maximilien: Die Mauer. Bericht aus Palästina. Zürich: Edition Moderne 2012, 17
- Abb. 78: Stalfelt, Pernilla: Wiedergeburt. Aus: Dies.: Und was kommt dann? Das Kinderbuch vom Tod. Aus dem Schwedischen von Brigitta Kicherer. Frankfurt a. M.: Moritz 2000
- Abb. 79: Boie, Kirsten/Bauer, Jutta (Ill.): Juli tut Gutes. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1994
- Abb. 80: Kehr, Karoline: Der Schwi-Schwa-Schweinehund. Berlin u. a.: Altberliner 2001
- Abb. 81: Rowe, John A.: Die erstaunlichen Abenteuer von Tommy DoLittle. Aus dem Englischen von Peter Baumann. Gossau (Zürich), Hamburg: Michael Neugebauer Verlag 2002
- Abb. 82: Rowe, John A.: Aber ich will. Aus dem Englischen von Karl Rühmann. Gossau (Zürich), Hamburg: Michael Neugebauer Verlag 2002
- Abb. 83: Larrondo, Valerie/Desmarteau, Claudine (Ill.): Als Mama noch ein braves Mädchen war [OA Edition du Seuil, 1999]. Aus dem Französischen von Thomas Minssen. Zürich: Bajazzo Verlag, 4. Auflage 2001
- Abb. 84: Damm, Antje: Räuberkinder. Hildesheim: Gerstenberg 2008
- Abb. 85: Heidelbach, Nikolaus: Königin Gisela. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2006
- Abb. 86: Hughes, David: Macker. Aus dem Englischen von Abraham Teuter. Frankfurt a. M.: Alibaba 1993
- Abb. 87: Sendak, Maurice/Yorinks, Arthur (Szenario)/Reinhart, Matthew (Paper Engineering): Mummy? London: MDC Books Scholastic 2007
- Abb. 88 und 90–94: Grimm, Jacob und Wilhelm/Lacombe, Benjamin (Ill.): Schneewittchen [frz. OA 2010]. Berlin: Jacoby & Stuart 2011
- Abb. 89: Filmstill aus: Romeo und Julia. Regie: Leslie Howard. USA 1936
- Abb. 95: Filmstill aus: Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1960
- Abb. 96: Filmstill aus: Snow White. Regie: J. Searle Dawley. USA 1916
- Abb. 97–98: Kindermann, Barbara/Unzner, Christa (Ill.): Romeo und Julia. Nach William Shakespeare. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann 2003
- Abb. 99–103: Waechter, Friedrich Karl: Prinz Hamlet. Frei nach William Shakespeare. Zürich: Diogenes 2005
- Abb. 104: Kuhl, Anke (Ill.)/Schmitz-Kuhl, Martin: Alle Kinder. Ein ABC der Schadenfreude. Leipzig: Klett Kinderbuch 2011

Abb. 105: Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Jungs? Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1999

Abb. 106: Gaiman, Neil/McKean, Dave (Ill.): Die Wölfe in den Wänden. Aus dem Englischen von Zoran Drvenkar. Hamburg: Carlsen 2005

Abb. 107: Moritz, Karl Philipp/Erlbruch, Wolf (Ill.): Neues ABC-Buch. München: Kunstmann 2000

Abb. 108: Erlbruch, Wolf: Nachts. Wuppertal: Hammer 1999

Abb. 109: Sixtus, Albert/Koch-Gotha, Fritz (Ill.): Die Häschenschule [EA 1924]. Esslingen: Verlag J. F. Schreiber 2008, ohne Angabe der Auflage

Abb. 110: Gaetzi, Claudine: Als ich klein war. Aus dem Französischen von Gerda Wurzenberger. Zürich: Pro Juventute 1999

Abb. 111: Jörg, Sabine/Kellner, Ingrid (Ill.): Der Ernst des Lebens. Stuttgart: Thienemann 1996

Abb. 112: Scieszka, Jon/Smith, Lane (Ill.): Kwatsch (Julius P.) [OA Baleney, Henry P., 2001]. Hamburg: Carlsen Verlag 2003

Abb. 113: Schär, Brigitte/Gleich, Jacky (Ill.): Mama ist groß wie ein Turm. München, Wien: Hanser Verlag 2001

Abb. 114: Lenain, Thierry/Poulin, Stéphane (Ill.): Kleiner Zizi [OA Petit Zizi 1989]. Aus dem Französischen von Michaela Kolodziejcok. Berlin, München: Altberliner Verlag 1999

Abb. 115: Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Mädchen? Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1993

Abb. 116: Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Jungs? Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 1999

Abb. 117–118: Heidelberg, Nikolaus: Die dreizehnte Fee. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2002

Abb. 119: Nebhay, Renée/Schmögner, Walter (Ill.): Mrs. Beestons Tierklinik. St. Pölten, Wien, Linz: NP 2002

Abb. 120: Willis, Jane/Ross, Tony (Ill.): Susi lacht. Aus dem Englischen von Peter Baumann. Oldenburg: Lappan 2000

Abb. 121: Huainigg, Franz-Joseph/Ballhaus, Verena (Ill.): Meine Füße sind der Rollstuhl. München, Wien: Annette Betz 2003

Abb. 122: Schnee, Silke/Sistig, Heie (Ill.): Die Geschichte von Prinz Seltsam. Wie gut, dass jeder anders ist! Schwarzenfeld: Neufeld 2011

Abb. 123: Müller, Birte: Planet Willi. Leipzig: Klett Kinderbuch 2012

Abb. 124: Storm, Theodor/Wenz-Viëtor, Else (Ill.): Der kleine Häwermann [EA 1926]. Oldenburg: Lappan 2004

Abb. 125: Storm, Theodor/Zwerger, Lisbeth (Ill.): Der kleine Häwermann [EA 1995]. Gossau (Zürich), Neugebauer 2001

Abb. 126: Storm, Theodor/Hänel, Wolfram/Mizdalski, Beate (Ill.): Der kleine Häwermann. Eine Geschichte von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm. Mit Bildern von Beate Mizdalski. Gossau (Zürich), Hamburg: Nord-Süd 2002

Abb. 127: Storm, Theodor/Sauvant, Henriette (Ill.): Der kleine Häwermann. Berlin: Aufbau 2006

Abb. 128: Mitgutsch, Ali: Rundherum in meiner Stadt. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1968

Abb. 129: Mitgutsch, Ali: Auf dem Lande. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1996

Abb. 130: Flugblatt, Augsburg 1591 bei Georg Kress. Aus: Münster-Schröer, Erika: Hexenverfolgungen in Jülich-Berg und der Einfluß Johann Weyers, in: Spee-Jahrbuch 7 (2000), S. 75

Abb. 131: Breugel d. Ä.: Die niederländischen Sprichwörter (1559).
Quelle: <http://www.prometheus-bildarchiv.de/>, letzter Zugriff 17.05.2015

Abb. 132: Wengoborski, Brigitte: Fünf Finger sind eine Faust. Berlin: Selbstverlag 1970

Abb. 133: Scheidl, Gerda Maria/Fromm, Lilo (Ill.): Mondgesicht. München: Obpacher Verlag 1960

Abb. 134: Baumann, Stephan: Das große Wimmelbilderbuch. Durch Stadt und Land. Würzburg: Edition Bücherbär 2000

Abb. 135: Tjong-Khing, Thé: Die Torte ist weg. Eine spannende Verfolgungsjagd [niederländ. OA 2004]. Frankfurt a. M.: Moritz Verlag 2006

Abb. 136: Berner, Rotraut Susanne: Rotraut Susanne Berners Winter-Wimmelbuch. Hildesheim: Gerstenberg 2003

Abb. 137: Berner, Rotraut Susanne: Rotraut Susanne Berners Frühlings-Wimmelbuch. Hildesheim: Gerstenberg 2004

Abb. 138: Reinhardt, Carl: Kasperl und der Tod. Aus: Ders.: Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken. Münchner Bilderbogen, Nr. 106 (1852)

http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de:8080/docportal/servlets/MCRFileNodeServlet/DocPortal_derivate_00004975/1007-8271.pdf;jsessionid=3D434F19140DC7F5679D478C1B110B68, letzter Zugriff 17.06.2015 (1852)

Abb. 139–140: Italiaander, Rolf/Janssen, Horst (Ill.): Seid ihr alle da? Kasperle-Bilder von Horst Janssen mit Versen von Rolf Italiaander. Hamburg: Hermann Laatzten Verlag 1948. Nachdruck: Hamburg: Verlag Galerie Brockstedt 1983 (nicht paginiert)

Abb. 141: Andersen, Hans Christian/Heidelbach, Nikolaus (Ill.): Märchen. Aus dem Dänischen von Albrecht Leonhardt. Weinheim: Beltz & Gelberg 2004

Abb. 142–147: Andersen, Hans Christian: Des Kaisers neue Kleider. Maßgeschneidert, geheftet und genäht von John Rowe. Deutscher Text von Karl Rühmann. Kiel: Michael Neugebauer Edition 2004

Abb. 148–151: Sís, Peter: Die Mauer. Wie es war, hinter dem Eisernen Vorhang aufzuwachsen. Aus dem Englischen von Michael Krüger. München: Hanser 2007

Abb. 152–156: Dische, Irene/Enzensberger, Hans Magnus/Sowa, Michael (Ill.): Esterhazy. Eine Hasengeschichte. Aarau u. a.: Sauerländer 1993

Abb. 157: Caspar David Friedrich: Mann und Frau den Mond betrachtend (um 1830–1835, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie). Aus: bpk - Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 158: Caspari, Gertrud: Lustiges Kleinkindbilderbuch. Hamburg: Hahn 1907

Abb. 159 und 166: Möller, Marx/Anker, Hanns (Ill.): Der große Krieg. Ein deutsches Volks- und Kinderbuch. Hannover: Molling 1914

Abb. 160 und 167a-b: Tardi, Jacques/Verney: Elender Krieg 1914–1919. Zürich: Edition Moderne 2013

Abb. 161: Jank, Angelo: Die Wacht am Rhein. Soldatenbilderbuch. Gedichte ausgewählt von Nikolaus Hennigsen. Mainz: Scholz 1910, o. S.

Abb. 162a und 162b: Megendorfer, Lothar: Militärisches Ziehbilderbuch. München: Braun und Schneider 1890

Abb. 163: Kreidolf, Ernst: Sommervögel. Schaffstein: Köln a. Rhein 1908

Abb. 164: Teschner, Richard: Tobias Immerschneller. Wien: Georg W. Dietrich 1909

Abb. 165: Telemann, Paul: Wie uns're kleinen Hausmütterlein im Kriege müssen fleißig sein: ein lustiges Bilderbuch für unsere Jugend. Berlin: Michel 1915

Abb. 168: Arnim, Franz/Uzarski, Adolf: Der Weltkrieg. Für die Jugend erzählt. Düsseldorf: Ernst Ohle 1914

Abb. 169: Valck, Maximilian: Des deutschen Weihnachtsmannes Reise nach Chile. Eine Erzählung für Kinder in Versen. Valparaiso, Santiago, Concepción: Grimm & Kern 1917

Abb. 170a und 170b: Kopp-Römhildt, Gertrud: Für unser Kriegskind. Eßlingen, München 1916

Abb. 171: Schmidhammer, Arpad: Lieb Vaterland magst ruhig sein! Ein Kriegsbilderbuch in Knüttelversen. Mainz: Josef Scholz 1914

Abb. 172: Dubois, Claude K.: Akim rennt. Aus dem Französischen von Tobias Scheffel. Frankfurt: Moritz 2014

Nachweis der Erstveröffentlichung

Was gibt es hier zu lachen? Inszenierungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern. In: *kj&m* 2/2009, S. 23–32

Monströs, maßlos und komisch. Der Grobian als fantastische Figur in Kinderliteratur und Bilderbuch. In: *Schwellengänge. Zur Poetik, Topik und Optik des Fantastischen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien*. Hg. v. Ute Dettmar, Mareile Oetken, Uwe Schwagmeier. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 2012, S. 215–230;

Online verfügbar unter der DOI [10.3726/978-3-653-01789-2](https://doi.org/10.3726/978-3-653-01789-2)

Unmöglich. Anti-utopische Welten im Bilderbuch. In: *Kein Ort. Niemals. Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur*. *kj&m* 3/2012, S. 18–24

Es war finster. Über das Dunkle im Bilderbuch. In: *kj&m* 1/2013, S. 11–18

Wo geht's lang? Erzählungen, Bilder und Berichte vom Fremden im Bilderbuch. In: *Erzählen. Darstellen. Berichten. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Sachbuch in der Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. v. Mareile Oetken, Ines Oldenburg. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014, S. 27–42

Podest oder Protest? Struwwelpetriaden in aktuellen Bilderbüchern. In: *Struwwelpeters Nachfahren – starke Kinder im Bilderbuch der Gegenwart*. Petersberg bei Fulda: Michael Imhof Verlag 2009, S. 52–67

Schneewittchen schrecklich schön. Benjamin Lacombes bildkünstlerische Märchenbearbeitung. In: *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hg. v. Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers, Annkatrin Inder. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 2015, S. 379–387;

Online verfügbar unter der DOI [10.3726/978-3-653-03174-4](https://doi.org/10.3726/978-3-653-03174-4)

Klassiker im Bilderbuch. Überlegungen zu Werktreue und Adressierung. In: *Katalog zur Ausstellung Troisdorfer Bilderbuchpreis 2011*. Hg. von Maria Linsmann. Troisdorf: Burg Wissem Bilderbuchmuseum 2011, S. 5–14

- Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch. In: Kinder und Medien. Ein Handbuch. Hg. v. Angela Tillmann, Sandra Fleischer, Kai-Uwe Hugger. VS-Verlag 2013, S. 351–364
- Hoheitsgebiet Schule. Grenzziehungen und -überschreitungen in Text und Bild. In: Schule in der neueren Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Thomas Zabka unter Mitarbeit von Ina Cappelmann. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2008, S. 81–94
- b-b-barrierefrei? Inszenierungen von Behinderung im Bilderbuch. In: *kjlm* 3/2014, S. 34–44
- Entgrenzung und Varianz. Kontinuität und Diskontinuität in der aktuellen Bilderbuchillustration. In: Handbuch Bilddidaktik. Lehren und Lernen mit Bildern. Hg. v. Gabriele Lieber. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2008, S. 81–91. 2. grundlegend überarbeitete und ergänzte Neuauflage 2013
- Bildgestöber. Wimmelbilderbücher erzählen sich selbst. In: *kjlm* 4/2008, S. 58–65
- Bilder der De-Maskierung. Dekonstruktionen von Machtinszenierungen im Bilderbuch. In: Krieg und politische Konflikte in Kinder- und Jugendliteratur und -medien. Hg. v. Ute Dettmar, Gabriele von Glasenapp, Caroline Roeder, Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos Verlag 2013, S. 83–104 [Beiträge zur Kinder- und Jugendmedienforschung; Bd. 2]
- Mauer und andere Fälle. Erzählungen von der Wende im Bilderbuch. In: Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien. Hg. v. Ute Dettmar, Mareile Oetken. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010, S. 225–250
- Krieg spielen – Erzählungen vom Ersten Weltkrieg im Bilderbuch. In: Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung. Hg. v. Gabriela Scherer, Steffen Volz, Maja Wiprächtiger-Geppert. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2014, S. 307–322 [Koblenzer-Landauer Studien; Bd. 12]

Dr. phil. Mareile Oetken
Lindenstr. 67
26123 Oldenburg

ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, Mareile Oetken, dass ich die vorliegende Habilitationsschrift selbstständig verfasst und keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe.

Außerdem versichere ich, dass ich die allgemeinen Prinzipien wissenschaftlichen Arbeitens und Veröffentlichens, wie sie in den Leitlinien guter wissenschaftlicher Praxis der Carl von Ossietzky Universität festgelegt sind, bei der ganzen Habilitationsschrift verfolgt habe.

Hiermit erkläre ich, dass ich bisher weder an der Carl von Ossietzky Universität noch an einer anderen Hochschule einen Antrag auf Zulassung zur Habilitation gestellt habe.

Oldenburg,

Dr. phil. Mareile Oetken

WIE BILDERBÜCHER ERZÄHLEN

ANALYSEN MULTIMODALER STRUKTUREN UND BIMEDIALEN ERZÄHLENS IM BILDERBUCH

Habilitationsschrift, vorgelegt von Dr. phil. Mareile Oetken

ZUSAMMENFASSUNG DER EINGEREICHTEN ARBEITEN

Meine Habilitationsschrift beschäftigt sich mit Erzählverfahren in Bilderbüchern. Mein Blick richtet sich dabei insbesondere auf die Analyse multimodaler Strukturen, die die unterschiedlichen narrativen und ästhetischen Dimensionen des Erzählens bestimmen. Sie ergeben sich einerseits aus der für das Bilderbuch konstitutiven bimedialen Spannung von Text und Bild und andererseits aus den zunehmend engeren Bezügen des Bilderbuchs zu angrenzenden Medien. In der Habilitationsschrift verorte ich diese Erzählverfahren im Kontext der gegenwärtigen Prozesse der Medienkonvergenz und einer zunehmenden Durchlässigkeit des Mediums Bilderbuch zu den Künsten.

Michael Staiger (2014) versteht das Bilderbuch als ein multimodales Erzählmedium, das er in verschiedenen Dimensionen (narrativ, bildlich, verbal, intermodal, paratextuell) zu erfassen sucht. Dieses Modell wirft jedoch Fragen zur Darstellung und analytischen Erfassung der Wechselwirkung mit anderen Medien und Künsten auf.

Jens Thiele (2000) fokussiert, seinem Verständnis vom Bilderbuch als Medium, als Kunst und als Literatur folgend, auf die künstlerischen und medialen Quellen, aus denen sich das Bilderbuch erzählerisch und ästhetisch speist.

Die technischen Entwicklungen der Medien und ihre Verbreitung, insbesondere der digitalen Medien, haben allerdings, mit einer großen Dynamik in den vergangenen Jahren, zu neuen Formen von Medienkonvergenz und des Erzählens und in der Folge auch zu einer notwendigen Erweiterung der Analysemethoden geführt (Habilitationsschrift, 19-45). Beispielhaft kann für die Erweiterung der Erzählformen der Einfluss der Comicästhetik (Habilitationsschrift, 27-33) oder auch die Entwicklung neuer Medien wie Apps angeführt werden (Habilitationsschrift, 38-44).

In der vorliegenden Habilitationsschrift wird, bezugnehmend sowohl auf Thieles grundlegende Ausführungen zur Bimedialität des Bilderbuchs und seiner literarischen, künstlerischen und medialen Bezüge als auch auf das multimodale Analysemodell von Staiger versucht, einen aktuellen Überblick über die narrativen und ästhetischen Interdependenzen in Bilderbüchern in einem von Veränderung geprägten komplexen, künstlerischen und medialen Umfeld zu geben (Habilitationsschrift, 45).

Meine methodischen Überlegungen führen zu dem Ergebnis, dass Erzählverfahren im Bilderbuch nicht als formal-ästhetische narratologische Regeln im Sinne eines Schemas oder einer ‚Grammatik‘, wie sie Dolle-Weinkauff (2002) für den Comic formuliert hat, erschlossen werden können. Vielmehr erscheint die Einsicht in die Notwendigkeit eines Methodenpluralismus, der den zunehmenden bildkünstlerischen und literarischen Entgrenzungen, der dynamischen Medienkonvergenz und den damit einhergehenden vielfältigen Strukturen des Erzählens, auch nicht nur in ihren multimodalen Strukturen sondern auch in ihren medialen und künstlerischen Bezügen Rechnung trägt, angemessener.

Unter dem Titel NARRATIVE STRATEGIEN versammelt der erste Teil des Kumulus insgesamt acht Beiträge zu Bilderbüchern, in denen die im einführenden Teil aufgeworfenen Fragen zu medialen und narratologischen Grenzüberschreitungen und -verwischungen exemplarisch vertieft werden.

Die beiden Beiträge *Was gibt es hier zu lachen? Inszenierungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern* (Habilitationsschrift, 75-86) und *Monströs, maßlos und komisch. Der Grobian als fantastische Figur in Kinderliteratur und Bilderbuch* (Habilitationsschrift, 87-104) zeigen Möglichkeiten der narrativen Produktion von Komik auf. Während der Beitrag *Was gibt es hier zu lachen? Inszenierungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern* die Ausprägungen von Komik in aktuellen Bilderbüchern in den Blick nimmt, zielt der Beitrag *Monströs, maßlos und komisch. Der Grobian als fantastische Figur in Kinderliteratur und Bilderbuch* spezifischer auf Wechselwirkungen von Fremdheit und Komik am Beispiel der fantastischen Figur des Grobians. Diese Figur geht bis in die als Negativdidaxe angelegte Grobianische Dichtung des 15. Jahrhunderts zurück. Als Ergebnis der Analyse grobianischer Figuren in aktuellen Bilderbüchern kann in der vorliegenden Habilitationsschrift festgehalten werden, dass sie sich formal zwar weiterhin durch Komik und das Moment der Irritation auszeichnen, doch ihrer narrativen Funktion neue Bedeutung zukommt. Die Komik basiert weiter, der Tradition der

Grobianischen Dichtung folgend, auf dem unbekümmerten und bewussten Tabubruch; da jedoch die historische negativdidaktische Intention des Verlachens heute kaum mehr umsetzbar erscheint, nimmt die aktuelle Kinderliteratur notwendige Anpassungen vor. Zwar wird der Grobian nicht aus seiner didaktischen Funktion entlassen, doch kommt der Irritation und Komik nun vielmehr eine entlastende und emanzipatorische Funktion als Komik der Befreiung (Lypp 2000) zu. Auffallend ist die Nähe zu comic-, foto- und filmästhetischen Konventionen im Einsatz komisierender Mittel der Illustrationsgestaltung. Insbesondere bei den hier angeführten Bilderbüchern kommt deshalb der Verschränkung der Zeichensysteme eine besondere Funktion in der Konstruktion befreiender Komik zu.

Eine weitere Bedeutungsebene erschließt sich im Bilderbuch der Gegenwart in der Betrachtung grobianischer Figuren als Figuration des Fremden. Mit ihrem kraftvollen und kategorischen Auftreten zwingen sie zu einer Auseinandersetzung mit dem Fremden, das nach Kristeva auch immer „der Fremde in uns selbst“ (Kristeva 1990, 11) ist. Die gelungene Integration kann insbesondere durch das sich wiederholende Bildmotiv der Verschmelzung in bimedialer Spannung zum Text nachgewiesen werden (Habilitationsschrift, 101).

Die drei folgenden Beiträge thematisieren das Erzählen des Unheimlichen, das wie die Komik mit Formen der Irritation und Inkongruenzen arbeitet, denn auch das Unheimliche bricht die vertraute Ordnung. Dazu wird die Differenz zwischen bildsprachlichem und textsprachlichem Erzählen für Spielräume von Bedeutungsverschiebungen ganz gezielt genutzt. Das Fremde, mit dem sich der Beitrag *Wo geht's lang? Erzählungen, Bilder und Berichte vom Fremden im Bildersachbuch* (Habilitationsschrift, 123-138) systematischer beschäftigt, wirkt hier jedoch nicht komisch, sondern (ver-)störend oder kippt ins Bedrohliche, wenn es sich grenzüberschreitend dem Eigenen nähert. Nicht zufällig sind verschiedene Raumkonzepte, etwa die Großstadt (Steiner/Müller *Aufstand der Tiere oder Die neuen Bremer Stadtmusikanten* 1989), der Kriegsschauplatz (Gipi *Aufzeichnungen für eine Kriegsgeschichte* 2006) oder das Fernsehstudio (Müller *Die Weihnachtsshow* 2005) von besonderer Bedeutung, die der Beitrag *Unmöglich. Anti-utopische Welten im Bilderbuch* (Habilitationsschrift, 105-112) vorstellt. Die Konstruktion des Unheimlichen korrespondiert bildnerisch häufig mit dem Dunklen, über dessen Formen und Funktionen der Beitrag *Es war finster. Über das Dunkle im Bilderbuch* (Habilitationsschrift, 113-122) reflektiert.

Zu den Erzählformen, die mit Mitteln der Transformation arbeiten, zählen auch Gestaltungen von Basistexten literarischer Klassiker als Bilderbücher. In den letzten drei Beiträgen des ersten Teils des Kumulus treten mit dem Diskurs um Werktreue und Adressierung neue Fragen in den Vordergrund; denn mit der Entdifferenzierung der Bilderbuch-Adressatengruppe und der daraus resultierenden thematischen Erweiterung werden neue sprach- und bildtextliche Erzählverfahren und intertextuelle wie intermediale Verknüpfungen möglich, die genauer in den Blick genommen werden. Erzählungen, die auf bekannte Figuren wie den Struwwelpeter rekurren (*Podest oder Protest? Struwwelpetriaden in aktuellen Bilderbüchern* [Habilitationsschrift, 139-158]) oder populäre Stoffe wie *Schneewittchen* als einer der bekanntesten Texte der Grimm'schen Volksmärchensammlung aufgreifen (*Schneewittchen schrecklich schön. Benjamin Lacombe's bildkünstlerische Märchenbearbeitung* [Habilitationsschrift, 159-170]), bieten sich in besonderer Weise zur Untersuchung von Transformationsprozessen gerade in Hinblick auf ihre medienkonvergenten Strukturen an. So finden sich beispielsweise in Lacombe's *Schneewittchen* Anleihen an den Horrorfilm, während die Inszenierung der rebellischen Komik aktueller Struwwelpetriaden heute auch in Foto-Environments (Kehr *Schwi- Schwa- Schweinehund* 2001) oder auf Theaterbühnen (Rowe *Tommy DoLittle* 2002) stattfinden können. Dabei fällt auf, dass die heutigen Struwwelpetriaden wie auch die Märchenbearbeitung von Lacombe von einer ausgesprochenen Doppeladressierung geprägt sind.

Der Beitrag *Klassiker im Bilderbuch. Überlegungen zu Werktreue und Adressierung* (Habilitationsschrift, 171-180) untersucht die Bedingungen der literarischen Transfers und unterschiedlicher Strategien der Adaption. Die umfangreichen dramatischen Stoffe, die zu Bilderbucherzählungen transformiert werden, büßen in der notwendigen Kürzung und Vereinfachung der Handlungsstränge und Figurenanlagen ihre Komplexität und atmosphärische Dichte ein. In der Regel obliegt dann den Illustrationen die Aufgabe, den Transportverlust in das Medium Bilderbuch in gewissem Maß aufzufangen, indem Bildräume besonders atmosphärisch als Gestimmte Räume gestaltet werden oder auch als bühnenartige Aktionsräume an die Tradition ihrer Dramatisierung anknüpfen. In seiner Erzählung des *Hamlet* findet F.K. Waechter (Waechter 2005) dagegen ganz eigene erzählerische Lösungen und schafft so eine erstaunliche Komplexität in seiner Raumkonzeption und seinen Figurenanlagen.

Die bereits aufgezeigten narrativen, ästhetischen und medialen Erweiterungsprozesse führen auch zu einer veränderten Wahrnehmung des Erzählraums und des Erzählten Raums. Der BILDERBUCHKUNST ALS RAUMKUNST (in Anlehnung an Baum 2013, 27) widmet sich deshalb der zweite Teil der Einführung (Habilitationsschrift, 46-64).

Die Raum-Forschung, die sich als *spatial turn* und *topographical turn* zum kulturwissenschaftlichen Leitdiskurs profiliert hat, findet zunehmend Eingang auch in literaturwissenschaftliche Fragestellungen, die sich erzähltheoretisch dem Raum zuwenden. Der zur Raumdarstellung seit den 1970er Jahren dominante strukturalistische Analyseansatz (Lotmann 1972) ist nach Roeder (Roeder 2014) seit den 1980er Jahren zugunsten einer (trans-)kulturellen und relationalen Raumauffassung in den Hintergrund getreten, gleichzeitig verweist sie auf den neuen Methodenpluralismus des derzeitigen Forschungsdiskurses (Roeder 2014, 14). Der Forschungskontext ist mit der Erschließung von Erinnerungsräumen, überhaupt mit der Verknüpfung von Topographie und Literatur nach Roeder als „ertragreich“ (Roeder 2014, 15) zu bezeichnen, doch merkt sie an, dass der Kindheits-Raum bisher kaum in den Fokus der Auseinandersetzung geraten sei. Den Kindheits-Räumen als Räumen erinnertes Kindheit und von Kindheits-Konstruktionen im Bilderbuch schenkt allerdings auch der zitierte Beitragsband Roeders kaum Beachtung. Dieses Desiderat greifen sowohl der einführende Teil als auch in thematischer und exemplarischer Vertiefung der Kumulus in seinem mittleren Teil KINDHEITSBILDER UND BILDER VON KINDHEIT (Habilitationsschrift, 181-220) auf.

Für die Bilderbuchforschung bietet eine Auseinandersetzung mit narrativen Dimensionen des Raums besonders ergiebige Material. Gerade die Verknüpfung der textsprachlichen und bildsprachlichen Erzählstruktur des Bilderbuchs mit den durchaus divergierenden Raum- und Zeitdimensionen auf unterschiedlichen Ebenen (und das gilt in besonderem Maß für Comicerzählungen, wie die Habilitationsschrift weiter zeigt) befördern neue analytische Anknüpfungspunkte.

Trotz des nachvollziehbaren Einwands von Roeder (2014, 15) wird am Beispiel von *Wer ist hier der Chef?* (Moeyart/Matthys 2007) der Raum der Erzählung als ein semantisch aufgeladenes Konstrukt mit Teilräumen im Sinne des strukturalistischen Ansatzes Jurij Lotmanns (Lotmann 1972) untersucht, denn durch diesen Ansatz kann die räumliche Konstruktion von Hierarchien in Bildern präzise bestimmt und in Relation zur Sprachtextebene der Erzählung gesetzt werden. In der konkreten Bilderbuchanalyse zeigt sich allerdings die besondere Notwendigkeit eines (wie von Roeder geforderten) Methodenpluralismus für die Analyse schnell. Deshalb wird die Raumstruktur mit ihren semantisch besetzten Teilräumen und der Positionierung der Figuren in

ihnen darüber hinaus mit der Perspektive des Erzählens und weiter mit der Analyse der Blickregie und dem Raum als Anschauungsraum (nach Haupt 2004) verknüpft. Nur so lässt sich nachweisen, dass Bild und Text unterschiedliche narrative Strategien verfolgen, denn im Schlussbild ordnen sich Blickregie und Raumstruktur neu. Die konsequente Statik der Raumteilung, die ein beherrschendes Oben als Raum von Katze und Eule, von einem unterlegenen Unten, dem Raum des Hundes trennt, wird im Schlussbild von einer Parallelität der rechten und linken Bildhälfte abgelöst. Eule und Katze stehen sich nun in ihren Rollen als Jäger und Gejagte gegenüber und neue Hierarchien werden gebildet.

Erst durch die Betrachtung der Teilräume als semantische Konstrukte kann die bis dahin verborgene Heldenstruktur des Hundes markiert werden. Während der Sprachtext offen lässt, ob sich der zunehmend schwächer werdende Hund von seinem eng gebundenen Strick befreien konnte oder, was wahrscheinlicher ist, gestorben ist, legt die Bildebene den Schluss einer selbstständigen Befreiung nahe, indem sie den Hund von Anfang an ohne Strick zeigt. Es sind Blicke, die ihn von oben fixieren und die Grenzen des Teilraums ‚Unten‘ für ihn unüberwindlich erscheinen lassen, deshalb öffnet eine Veränderung der Blickregie den Raum für den Hund umgehend (Habilitationsschrift, 46-49).

Andere Inszenierungen von Orten werden im Kumulus weiter ausgeführt. Narratologische Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen rücken in den Darstellungen des Themenfeldes ‚Schule‘ (Habilitationsschrift, 195-208) in den Fokus. Da sich die Adressatengruppe des Mediums längst nicht mehr auf Kinder im Vorschulalter beschränkt und Bilderbücher inzwischen selbst zum Unterrichtsgegenstand in der Schule geworden sind, sind hier Entgrenzungsprozesse, die das Durchkreuzen tradierter Kindheitsbilder in angestammten Kindheits-Räumen vorantreiben, besonders augenfällig.

In *Hoheitsgebiet Schule. Grenzziehungen und -überschreitungen in Text und Bild* wird untersucht, wie mit der Bimedialität der Erzählung, die vielfältige Möglichkeiten der Reibung von Bild und Text bietet, die Herstellung von Spannung in Korrespondenz mit der Spezifik des Handlungsortes betrieben wird. Die Schule ist im ganzen Feld der Kinder- und Jugendliteratur ein sehr spezifischer Handlungsort, an dem wechselseitige Erwartungen von Erwachsenen und Kindern in einem besonders spannungsvollen Verhältnis zueinander stehen können. Nicht nur der Ort, auch diese spezifische Spannung zwischen den Figuren der Erzählung produziert Formen von Eingrenzungen, Abgrenzungen und Ausgrenzungen.

In der Habilitationsschrift wird das dreifach definierte Raumkonzept mit dem Aktionsraum, dem Gestimmten Raum und dem Anschauungsraum von Birgit Haupt (2004) für die Analyse Erzählter Räume im Bilderbuch am Beispiel *Radieschen von unten* (Aakeson/Slocinska 2012) fruchtbar gemacht (Habilitationsschrift, 49-51), weil es mit dem besonderen Potential des phänomenologischen Ansatzes Haupts, anders als bei Lotmann, möglich ist, Binnensichten in Figuren präziser heraus zu arbeiten. Das ist insbesondere für die Bild- Text- Interdependenzen von Erzählungen von besonderer Bedeutung und vermag dem in der aktuellen Erzählforschung kontrovers geführten Diskurs um eine homodiegetische-intradiegetische Erzählperspektive im Bild wichtige Impulse zu geben.

Am Beispiel des Transfers des Bilderbuchs *Lustiges Bullerbü* (Lindgren/Wikland 1965) zum Kinderbuch *Die Kinder aus Bullerbü* (Lindgren 1973) wird unter dem Aspekt der Fokalisierung zwischen der Position der Erzählerin Lisa im Erzählraum und im Erzählten Raum in Bild und Text genauer unterschieden. Lisa wird im Kinderbuch, anders als in der Bilderbucherzählung, als seltenes Beispiel einer in ihrem illustrierten Erzählraum abgebildeten homodiegetisch-intradiegetischen kinderliterarischen Erzählerfigur im Akt des Erzählens vorgestellt und so als Erzählerin auf allen Ebenen autorisiert. Trotzdem bleibt das von Lisa behauptete ‚Ich‘ auf Bildebene an der Oberfläche der Darstellung (Habilitationsschrift, 52). Im Bilderbuch steht der internen Fokalisierung im Text eine deutliche Nullfokalisierung im Bild gegenüber. Die Erzählerperspektive der Figur Lisa stützt in beiden Medien die Forscherpositionen, die eine interne Fokalisierung im Bild für nicht möglich halten.

Ob narrative Strukturen des Bilderbuchs heute nicht doch auch Strategien interner Fokalisierung in Bild-Text-Erzählungen zulassen, wird im dritten Teil der Einführung vertieft (Habilitationsschrift, 65-71). Dazu stellt die Habilitationsschrift an mehreren Bilderbuch- und Comicbeispielen Strategien vor, mit denen nicht nur Raumkonzepte verändert werden, sondern durch formal-ästhetische Stilmittel und metaphorischen Umgang mit Bildzeichen Nichtsichtbares sichtbar gemacht werden kann. So erhalten visuelle Binnensichten, wie etwa am Beispiel der Figur *Lucy* (Gaiman/McKean 2005), aber auch Geräusche, z. B. in *Ein Geräusch, wie wenn einer versucht, kein Geräusch zu machen* (Irving/Hauptmann 2003), Gestalt.

Kindheits-Räumen werden in insgesamt drei Beiträgen des Kumulus unter KINDHEITSBILDER UND BILDER VON KINDHEIT als literarische und bildästhetische Konstruktionen von Kind, Kindheit, auch erinnertes Kindheit im Bilderbuch unter unterschiedlichen Aspekten nachgegangen. Konsens aller Beiträge ist, dass die soziokulturell und historisch geprägten Kindheitsbilder in direkter Wechselwirkung zu den Formen des Erzählens stehen.

Der Beitrag *Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch* (Habilitationsschrift, 183-194) bietet einen grundlegenden Überblick. Insbesondere Signale der Doppel- und Mehrfachadressierung, wie sie nicht nur für das Bilderbuch, sondern für die gesamte kinderliterarische Kommunikation konstitutiv sind, finden Aufmerksamkeit, denn hier liegen Produktion, Distribution und Rezeption besonders weit auseinander. Deshalb wird in diesem Beitrag nach dem Spannungsfeld von erwachsener Autorschaft, erwachsenen Produzenten und Vermittlern und kindlicher Rezeption und ihren literarischen und bildästhetischen Spuren gefragt, mit denen angenommenen Erwartungen und Ansprüchen entsprochen wird. Es werden Bilderbuchkonzepte mündiger Leserschaft thematisiert und im Zuge der Doppeladressierung und offener Mehrdeutigkeit auch intermediale und intertextuelle Verweissysteme offen-gelegt.

In Bilderbucherzählungen von körperlichen und/oder geistigen Einschränkungen führt die Spannweite erwachsener Erwartungen, Annahmen über Einschränkungen und Ansprüche an Inklusion zu Grenzziehungen ganz unterschiedlicher Art (*b-b-barrierefrei? Inszenierungen von Behinderung im Bilderbuch* [Habilitationsschrift, 209-220]). Nicht zuletzt bildet sich dies in Unsicherheiten im Umgang mit Formen sprachlicher Angemessenheit ab, wie sie auch gesamtgesellschaftlich zu beobachten sind. Gerade dieses Thema wird im Bilderbuch gerne mit einer ethisch-moralischen Botschaft verknüpft. Das lässt sich nicht nur auf der Handlungsebene und in der Wahl der literarischen Mittel, etwa der Perspektive des Erzählens, sondern auch in der entsprechenden Konstruktion der Figuren mit Einschränkungen z. B. als idealisierter Held oder als fremdartiger Außerirdischer nachweisen. Die bildnerischen Konzepte changieren zwischen betont farbharmonischer Verklärung, sachlich-realistischer Linearität, dramatischer Dynamik und befreiender Komik.

Die Bilderbucherzählungen ebenso wie der Umgang mit Begrifflichkeiten zur Beschreibung von körperlichen und/oder geistigen Einschränkungen unterliegen, entsprechend ihrer gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung, einem Wandel, deshalb können auch hier, wie der Beitrag ausführt, neue Formen der literarischen und bildästhetischen Erzählung aufgezeigt werden.

Als wichtiges Ergebnis der Betrachtung der literarisch und bildlich konstruierten Kindheits-Räume im Bilderbuch kann festgehalten werden, dass sowohl die impliziten als auch die expliziten Kindheitsbilder nicht nur mit der Gestaltung der bimedialen Spannung und Nutzung multimodaler Strukturen in Bild und Text korrespondieren, sondern auch in direktem Zusammenhang mit den Formen der Mehrfach- und Doppeladressiertheit und damit den Spielräumen direkter oder offener Adressierung stehen.

Der dritte Teil des Kumulus schließt unter dem Titel KINDERLITERARISCHE UND ILLUSTRATIONSGESCHICHTLICHE TRADITIONSLINIEN UND MEDIALE BEZUGSSYSTEME hier an, betrachtet jedoch die Auswirkungen multimodaler Strukturen im Kontext kinderliterarischer und illustrationsgeschichtlicher Traditionslinien und Brüche. Gerade in der Betrachtung der auffallend dynamischen Bilderbuchentwicklung der 1990er Jahre wird deutlich, dass sie, im Gegensatz zu den Umbrüchen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, nicht als ein Paradigmenwechsel bezeichnet werden kann. Die Innovationen medialer Bildsprachen, crossmedialer Vermarktungsstrategien, der Einzug nicht-linearer Erzählstrukturen und das postmoderne Spiel mit Zeichen und Zeichenverschiebung zielen vielmehr auf eine kreative Durchlässigkeit von Illustration, Kunst und Medien, die mit dem Begriff der Medienkonvergenz allein nicht zu fassen ist.

Der Überblicksbeitrag *Entgrenzung und Varianz. Kontinuität und Diskontinuität in der aktuellen Bilderbuchillustration* (Habilitationsschrift, 223-234) beschäftigt sich mit Mechanismen literarischer und bildästhetischer Varianz in Bild- und Texterzählungen. Insbesondere hier können die multimodalen Dimensionen des Erzählens unter Berücksichtigung ihrer medialen Bedingtheit in Bilderbüchern deutlich gemacht werden. Der Exkurs zu illustrativen Bearbeitungen von Theodor Storm: *Der kleine Häwermann* aus den Jahren 1926, 2001, 2002 und 2006 zeigt exemplarisch neuere Zugänge zu literarischen Traditionslinien und macht die Bedeutung der jeweiligen konstruierten Bilder von Kindheit deutlich. Vor dem Hintergrund des tradierten Stoffs tritt die umfassende formalästhetische und konzeptionelle Öffnung deutlich hervor: Das Kind steht zwar als Adressat weiter im Mittelpunkt dieser Bilderbücher, doch wird der Kindheitsbegriff und damit die engen Grenzen der Alterskategorien relativiert.

Eine besondere Form der Bilderbucherzählung ist das Wimmelbilderbuch, dessen Namensgebung auf Ali Mitgutsch zurückgeht. 1969 legte er mit *Rundherum in meiner Stadt* das erste Bilderbuch dieser Art vor, das non-verbal, aus der Fülle gleichzeitigen und ästhetisch vor allem gleichwertig dargestellten Geschehens, ohne Fokussierung aus einer leicht erhöhten Kavalierspersion erzählt. In *Bildgestöber. Wimmelbücher erzählen sich selbst* (Habilitationsschrift, 235-244) wird dieses Erzählprinzip und seine Aktualisierungen in Bezug auf neue Formate und Erzählweisen seit 1969 eingehender überprüft. Zu den wichtigsten Formen der Aktualisierung gehören zunehmend narrative Verflechtungen der unzähligen kleinteiligen, gleichzeitig ablaufenden Handlungen zu neuen linearen Erzählsträngen, die deshalb so interessant sind, weil hier neue Zeitkonzepte der Linearität und Gleichzeitigkeit miteinander kombiniert werden.

Der Beitrag *Bilder der De-Maskierung* (Habilitationsschrift, 245-257) stellt die narrativen Strukturen in den Vordergrund, die Macht konstruieren und untersucht die literarischen und visuellen Mechanismen, mit denen die dazu notwendigen Hierarchisierung hergestellt und entsprechende Dekonstruktionen dieser Machtgefüge betrieben werden.

Dazu eignen sich bekannte Figuren wie der anarchische Kasperl am unteren Ende der Hierarchien oder aber Hans Christian Andersens nackter Kaiser an der Spitze des hierarchischen Gefüges, insbesondere, wenn er, wie im Kunstmärchen, zum Narren wird. Damit knüpft dieser Beitrag an die Überlegungen in der Einführung zu Raumkonzepten im Bilderbuch an (Habilitationsschrift, 46-61). Bereits in der Analyse zu *Wer ist hier der Chef?* (Moeyart/Matthis 2007) wurde auf die Bedeutung der Blickregie und des Erzählraums als Anschauungsraum zur visuellen Herstellung von Hierarchien hingewiesen. Auch in der Umkehrung, der Dekonstruktion von Machtverhältnissen, werden die bildkompositorischen Mittel des Sehens, Gesehen-Werdens und des Zu-Sehen-Gehens untersucht und auf Raumkonstruktionen und die Positionen von Figuren und des Erzählers im Raum als wichtige narratologische Strategien zurückgegriffen.

Die Erzählungen realer politischer Ereignisse verfahren im Umgang mit Traditionslinien häufig anders als fiktionale Darstellungen von Konflikten. Reale Schauplätze, konkrete Datierungen und tatsächliche historische oder aktuelle Ereignisse bieten die Möglichkeit, an bekannte Bilder intermedial anzuknüpfen, indem sie variieren oder auch ganz neue Bilder und Erzählformen im Anschluss an geläufige Berichte finden.

Die Beiträge *Krieg spielen. Erzählungen vom Ersten Weltkrieg im Bilderbuch* (Habilitationsschrift, 277-294) und *Mauer und andere Fälle. Erzählungen von der Wende im Bilderbuch* (Habilitationsschrift, 259-276) greifen historisches Geschehen auf, und in beiden Beiträgen sind die dokumentarischen und fiktionalen Ebenen des Erzählens und ihre spezifischen Formen der Verknüpfung von besonderem Interesse.

In *Krieg spielen. Erzählungen vom Ersten Weltkrieg im Bilderbuch* wird vorwiegend zeitgenössische Kriegsliteratur vorgestellt. Eine Auffälligkeit besteht in der erstaunlichen Zeitnähe, mit der eine Reihe von Bilderbüchern unmittelbar auf konkretes Geschehen reagiert. Obwohl Bilderbücher wie *Der große Krieg* (Möller/Anker 1914) gerade wegen ihrer temporären Unmittelbarkeit zum Geschehen Erklärungsansätze zum politischen und zunehmend unübersichtlicher werdenden kriegerischen Geschehen formulieren, in diesem Fall mit eindeutig propagandistischer Intention, ist die dokumentarische Ebene der bildliterarischen Darstellung von Fiktionalisierungen durchsetzt, wie aufgezeigt wird. In anderen kriegsliterarischen Bilderbüchern wird der Krieg zum fernen Abenteuer oder zum verniedlichten Kinderspiel stilisiert. Aktuelle Bildliteratur zum Ersten Weltkrieg wird in einem Ausblick daraufhin befragt, ob und wie Bildtraditionen aufgegriffen und/oder variiert werden. Als exemplarische Schlaglichter werden neue Erzählweisen über Krieg vorgestellt, die als Reaktion auch auf die neuen Formen der Kriegsführung entstehen.

Ein zweites historisches Ereignis, das in das Bilderbuch Einzug gehalten hat und in der Habilitationsschrift thematisiert wird, ist der innerdeutsche Mauerfall und in seiner Folge die sogenannte ‚Wende‘. In dem Beitrag *Mauer und andere Fälle. Erzählungen von der Wende im Bilderbuch* wird die Darstellung des Ereignisses im Bilderbuch *Die Mauer. Wie es war, hinter dem Eisernen Vorhang aufzuwachsen* (Sís 2007) aus tschechisch-amerikanischer und in *Esterhazy* (Dische/Enzensberger/Sowa 1993) aus deutscher Perspektive eingehender analysiert. Insbesondere die Wechselwirkung der unterschiedlichen Erzählebenen und eine ausgeprägten Doppeladressierung, die in beiden Titeln eingesetzt werden, sind Gegenstand der Betrachtung.

Die Frage nach möglichen Kategorisierungen zur Analyse der komplexen und miteinander interagierenden Bild-Text-Bezüge kann nicht mit einem Modell, einer Methode oder gar einem Erzählanalyseschema beantwortet werden. Die kumulative Habilitationsschrift verfolgt das Interesse, das Bilderbuch in seinen aktuellen künstlerischen und medialen Bezugssystemen narratologisch zu betrachten. Durch die Dynamik der technischen Neuerungen ist, wie das

jüngste Beispiel von Bilderbuch-Apps zeigt, mit Recht anzunehmen, dass die Medienentwicklung nicht nur zu neuen Ausdifferenzierungen sondern auch zu neuen Konvergenzen der Formen des Erzählens führen wird.

Die umfassenden medialen, narrativen und ästhetischen Entgrenzungsprozesse haben Auswirkungen auf die Adressierungen, die die für die Kinderliteratur und das Bilderbuch konstitutive Doppeladressierung, mit einer zunehmend offenen Adressierung ergänzen. Wie die Habilitationsschrift zeigen konnte, führt diese Öffnung zu einer narrativen und ästhetischen Vielfalt von Kindheitsbildern und Bildern von Kindheit, die Bilderbücher transportieren. Besonders deutlich lassen sich diese dynamischen Entwicklungen vor der Folie kinderliterarischer und illustrationsgeschichtlicher Traditionslinien und der künstlerischen und medialen Bezugssysteme des Bilderbuchs ablesen.

Die ausgeprägte Bimedialität des Bilderbuchs und seine komplexen multimodalen narrativen Strukturen eröffnen dem Bilderbuch, deutlicher als dem Kinder- oder Jugendbuch, innovative narrative und thematische Spielräume, die vielfältig genutzt werden. Das Bilderbuch profitiert zudem ästhetisch wie erzählerisch von medialen Entwicklungen, die zu Medienkonvergenzen führen können. Für das Verständnis der Breite und der Verknüpfung der erzählerischen Möglichkeiten bedarf es der Berücksichtigung diverser analytischer Zugänge.