

Schriftenreihe der Forschungsstelle
Kinder- und Jugendliteratur
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Band 3

Mareile Oetken (Hrsg.)

Texte lesen – Bilder sehen

Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern

Beiträge der Ringvorlesung
**Texte lesen – Bilder sehen. Vom Umgang mit Kinder- und
Jugendliteratur**

der Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (OlFoKi)
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Wintersemester 2002/03



Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg
2005

Umschlagentwurf: Klaus Beilstein
Verlag/Druck/ Vertrieb: Bibliotheks- und Informationssystem
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(BIS) – Verlag –
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0993-1

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Jens Thiele	
Im Bild sein...zwischen den Zeilen lesen. Zur Interdependenz von Bild und Text in der Kinderliteratur	11
Hans Joachim Gelberg	
Aus eigener Sicht – meine Bilder als Verleger	31
Horst Künnemann	
Grenzberennungen	53
Nils Kulik	
Die Orientierungsfunktion der phantastischen Jugendliteratur. Zum Guten und Bösen in J.R.R. Tolkiens <i>Herr der Ringe</i>	85
Mareile Oetken	
Spiegelbild Bilderbuch. Einflüsse und Umbrüche in der Bilderbuchentwicklung seit den 90er Jahren im Spiegel der Betrachtung	111
Die Autorinnen und Autoren	143
Die Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (OlFoKi)	145

Vorwort

Mit der Ringvorlesung *Texte lesen – Bilder sehen. Vom Umgang mit Kinder- und Jugendliteratur* vom Wintersemester 2002/03 setzte die Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität (OlFoKi) das Angebot ihrer interdisziplinären Vortrags- und Diskussionsforen fort, das im Sommersemester 2000 mit der Ringvorlesung *Aktuelle Forschungsperspektiven zur Kinder- und Jugendmedien* eröffnet wurde.

Im Zentrum des ersten Ringvorlesungszyklus 2000 standen vor allem Forschungsaktivitäten der Forschungsstellenmitglieder, der Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen unterschiedlicher Fachbereiche: der Kunst- und Literaturwissenschaft, der Migrationsforschung, der Pädagogik und interkulturellen Pädagogik und der Fachdidaktik und ihre Vernetzung mit OlFoKi. Die Vorträge sind im zweiten Band der Schriftenreihe dokumentiert.

Der Fokus der neuen Vorlesungsreihe liegt auf der Frage nach den Bedingungen des dichten Beziehungsgeflechts zwischen aktuellen ästhetischen Angeboten, Wirkung und Wahrnehmung der Kinder- und Jugendliteratur. Die Forschungsstelle präsentiert mit dem vorliegenden dritten Band der Schriftenreihe sowohl aktuelle wissenschaftliche Forschungsansätze als auch außeruniversitäre Erfahrungen mit Kinder- und Jugendbuchrezeption.

Die wissenschaftlichen Beiträge nähern sich den neuen Bild/ Textangeboten im Kontext soziokulturellen Wandels aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Einblick in seine Forschungsergebnisse zu den komplexen Wirkungsprozessen von Bild, Text und Rezipient gibt Jens Thiele in seinem Vortrag *Im Bild sein ... zwischen den Zeilen lesen*. Erzählen in Bildern und Texten erweist sich nach Jens Thiele als ein interaktives, reziprokes Wechselspiel unterschiedlicher Sprach- Bild- und Symbolebenen. Prinzipiell sind ihre Verknüpfungen unbegrenzt, doch entfaltet sich das eigentliche Wirkungsspektrum der Erzählung immer im kulturellen Assoziationsraum des Lesers/Betrachters. Mit den umfassenden Veränderungen des soziokulturellen Lebensräume haben sich auch Tempo und Offenheit der Erzählweisen für Kinder verändert.

Horst Künnemann, seit 2000 Honorarprofessor an der Carl von Ossietzky Universität, fokussiert auf Bild- und Textangebote jenseits des mainstream und betitelt seinen Beitrag folgerichtig *Grenzberennungen*. An konkreten

Beispielen innovativer Bild- und Textkonzepte von John A. Rowe, Květa Pacovská, Wolf Erlbruch, Nikolaus Heidelbach, Jörg Müller, Karoline Kehr und Susanne Janssen lotet er die Möglichkeiten aktueller Bilderbuchkunst aus.

Der Beitrag von Nils Kulik beschäftigt sich mit den Sinnangeboten der phantastischen Jugendliteratur am Beispiel J.R. Tolkiens *Herrn der Ringe*. Inwieweit vermag phantastische Literatur, gerade in der Adoleszenz, in der die Sinnfrage nach schmerzhaften Ablösungsprozessen zur zentrale Lebensaufgabe wird, Orientierung zu geben? Als Bewältigungsstrategien von Verlustängsten dienen in dieser Lebensphase häufig Omnipotenzphantasien und betont introvertierte Rückzüge in Tagräume. Auch eine Sehnsucht nach deutlichen ethisch-moralischen Kategorien stützt das Ego. In besonderem Maße bedient das phantastische Literaturgenre diese Bedürfnisse des Adoleszenten und führt zu intensiven Text-Leser-Verhältnissen. Doch benötigt etwa die rassistische determinierte Skalierung von Gut und Böse in Weiss und Schwarz dringend eine kritische Reflexion.

Unter dem Titel *Spiegelbild Bilderbuch* verfolgt Mareile Oetken die Bilderbuchentwicklungen seit den 90er Jahren und die Spur ihrer Einflüsse und Umbrüche. Vor der Folie traditioneller Illustrationen weist sie am Beispiel aktueller Bearbeitungen des *Kleinen Häwelmanns* oder *Rotkäppchens* einen Wandel in der Kinderdarstellung nach, dem ein veränderter Kindheitsbegriff zu Grunde liegt. Postmoderne Dekonstruktion, mediale Ästhetik und Pluralität von Familienmodellen wirken auf Bilderbuchkonzepte, ergänzen sich und konkurrieren mit tradierten Erzählformen, doch erfährt diese Entwicklung eine durchaus kritische Diskussion.

Aus der bewusst subjektiv gewählten Perspektive seiner langjährigen Berufspraxis schildert der Verleger des *Beltz&Gelberg Verlages* Hans-Joachim Gelberg seine Erfahrungen mit dem Marktplatz Illustration und Literatur für Kinder als „Kunst, die auf Knien, auf dem Tisch, auf dem Teppichboden stattfindet“. In seinem dreimal jährlich erscheinenden Magazin *Der Bunte Hund* ermöglichte Hans-Joachim Gelberg vielen heute renommierten IllustratorInnen und AutorInnen eine erste Plattform der Öffentlichkeit.

Zwei Beiträge der Ringvorlesung fanden keinen Eingang in diesen Band: Die Forschungsergebnisse von Claudia Blei-Hoch (Dresden) zur Literaturvermittlung in Vorschulen *Über das Vermögen von Vorschulpädagogen*,

Bilderbücher zu (re-) konstruieren sind, zumindest in kurzer Zusammenfassung, im *Handbuch Kinderliteratur*, hrsg. von Jens Thiele und Jörg Steitz-Kallenbach (2003) veröffentlicht. Ziel des *Forums Bilderbuch*, bestehend aus Verlegern, Buchhändlern, Wissenschaftlern, Bibliothekaren, Autoren/Illustratoren und Pädagogen, lag im direkten Erfahrungsaustausch mit Produktion und Rezeption von Bilderbüchern aus unterschiedlichen Perspektiven und nicht in einer definierten Ergebnisorientierung und ist deshalb hier nicht dokumentiert.

Mit zweijährigem Abstand liegt nun die Dokumentation der Ringvorlesung *Texte lesen – Bilder sehen* als Band 3 der Schriftenreihe der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg vor. Wenn auch die Diskussion um Bilderbücher mit neuen Buchtiteln ergänzt werden könnte, haben die hier thematisierten Forschungsfragen und -ansätze nicht an Aktualität verloren.

Weder die Ringvorlesung noch diese Veröffentlichung wären ohne die gute Kooperation und große Unterstützung aller an diesem Projekt Beteiligten möglich gewesen, dafür danke ich herzlich.

Mareile Oetken

Oldenburg, Oktober 2005

Jens Thiele

Im Bild sein ... zwischen den Zeilen lesen

Zur Interdependenz von Bild und Text in der Kinderliteratur

Wie lässt sich das komplexe Gefüge von Bild und Text in der erzählenden Kinderliteratur in einer differenzierten Form erfassen? Zwischen Bild und Text findet eine vielfältige Interaktion statt, die mit dem Begriff des parallelen Erzählens nicht ausreichend zu erfassen ist. Das Bild der dynamisch dahinlaufenden Erzählstränge von Bild und Text, die sich berühren, durchdringen, die sich wechselseitig ablösen und wieder zusammen kommen, scheint für das Verständnis der Bild-Text-Interdependenzen ertragreicher zu sein als jenes der parallel verlaufenden, voneinander getrennten narrativen Linien. Nicht in der Hervorhebung der Differenz, sondern in der Sichtbarmachung der subtilen Wechselbeziehungen dürfte die Perspektive wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Verhältnis sprachlicher und bildnerischer Symbolik liegen. Hier gibt es Anlass, genauer hinzuschauen, um die prinzipielle Vielfalt des Erzählens von Bild und Text zu erforschen. Mit meinen Überlegungen bewege ich mich im Rahmen narrativer Konzepte, habe aber auch jene Erzählkonstrukte im Blick, die die Idee der Fragmentierung und Dekonstruktion in postmodernen Bild-Textkonzepten für Kinder verfolgen.

Wenn wir von Bild, Wort und Sprache reden, schwingt die Frage nach den Rezeptionsprozessen sowie der Wirkung auf das wahrnehmende Subjekt unumgänglich mit, denn wir sprechen ja über Kommunikationsmedien und Kommunikationsprozesse. Dass in vielen wissenschaftlichen Abhandlungen zum Bild-Text-Verhältnis immer beide Seiten thematisiert werden, die Objekt- und die Subjektseite, hängt mit der Einsicht zusammen, dass sich Text und Bild sowie auch beide Symbolebenen zusammen erst im Auge des Lesers/ Betrachters realisieren können (vgl. Charlton/ Neumann 1990; vgl. Thiele 1993). Im Interesse einer Klärung der Beziehungen scheint es mir allerdings notwendig, zwischen den ästhetischen Angeboten, wie sie sich dem Forscher der Kinder- und Jugendliteratur zeigen und der Wirkung solcher Angebote auf Kinder zu differenzieren, trotz aller Verflechtungen zwischen ästhetischem Angebot, Wahrnehmung und Wirkung. Wie Bild und

Text auf den kindlichen Rezipienten im Rahmen seiner Sozialisation wirken, ist eine weiterführende Fragestellung als die nach den sprachlich- bildnerischen Konstruktionen im Buchmedium, wie sie sich unter text- und bildwissenschaftlicher Fragestellung ergeben. Ich hebe diese an sich selbstverständliche Differenz hervor, weil in zahlreichen Annahmen zum Bild-Text-Verhältnis häufig von der Rezeptionsseite her argumentiert wird, um die Produktionsseite zu charakterisieren, z.B. in der Annahme, der Text sei fantasiestiftender als das Bild (vgl. Iser 1994). Auch ich werde in meinen Überlegungen nicht umhin kommen, sowohl die textlichen und bildnerischen Konstruktionen in der erzählenden Kinderliteratur als auch die Rahmenbedingungen des Rezeptionsvorgangs im Blick zu behalten.

Aber ich werde nicht explizit nach den weiterreichenden Wirkungsprozessen von Bild und Text fragen können, obwohl sie ein besonderes Forschungsdefizit markieren. Welche Impulse etwa von Bildern in der Vorlesesituation ausgehen und in welchen physiologischen und psychischen Reaktionen sie sich zeigen, bedürfte einer genaueren Erforschung. Bereits der Begriff der Vorlesesituation müsste differenziert werden, da das gemeinsame Ansehen der Bilder ein dynamischer, aktiver Vorgang ist, der dem Lesevorgang nicht einfach subsumiert werden darf. Das gemeinsame *Bilderlesen* ist ein nicht minder bedeutsamer und vor allem nicht vom Lesen bzw. Hören eines Textes abzukoppelnder Erfahrungsprozess. Der Frage „Welche besondere Qualität [haben] Bildimpulse gegenüber Textimpulsen?“ (Steitz-Kallenbach 1998: 1) kommt somit im Blick auf die symbolische Interaktion von Kind und Erwachsenem anhand von Bilderbüchern eine Schlüsselfunktion zu (vgl. Schweizerisches Jugendbuch-Institut 1997).

1. Zur Differenz von Text und Bild

Text, Sprache und Bild sind je symbolische Artikulationsformen für Beschreibungen, Ereignisse, Handlungen, für Gefühle oder Gedanken, ausgestattet mit eigenen Syntagmen und eigenen Strukturen, die aber doch als sich berührende, sich überlagernde und sich durchdringende Kommunikationssysteme zu begreifen sind. Sprache, Wort und Bild sind Konstrukte der symbolischen Aneignung von Welt in unterschiedlicher Syntax und Grammatik.

Susanne K. Langers Differenzierung zwischen Sprache und Bild als „diskursive“ und „präsentative“ symbolische Systeme (Langer 1965) bietet keine neue, aber eine noch immer greifbare Kategorisierung, die den Unterschied

zwischen einem in der zeitlichen Abfolge nacheinander organisierten Sprech- und Leseakt und einem als ganzes komponierten und simultan wahrgenommenen bildnerischen Werkes veranschaulicht. Der ganzheitlichen Struktur eines Bildes steht die sukzessive Struktur der Sprache gegenüber.

„Nun ist aber die Form aller Sprachen so, dass wir unsere Ideen nacheinander aufreihen müssen, obgleich Gegenstände ineinander liegen; so wie Kleidungsstücke, die übereinander getragen werden, auf der Wäscheleine nebeneinander hängen. Diese Eigenschaft des verbalen Symbolismus heißt Diskursivität...“ (Langer 1965: 88).

Nicht-diskursiv dagegen sind für Langer die nonverbalen Artikulationen des Visuellen.

„Visuelle Formen – Linien, Farben, Proportionen usw. – sind ebenso der Artikulation, d.h. der komplexen Kombination fähig wie Wörter. Aber die Gesetze, die diese Art von Artikulation regieren, sind von denen der Syntax, die die Sprache regieren, grundverschieden. Der radikalste Unterschied ist der, dass visuelle Formen nicht diskursiv sind. Sie bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfasst werden.“ (Ebda.: 99)

Langer nennt diese Art von Semantik sehr anschaulich „präsentativen Symbolismus“. Ihr Differenzmodell leitet sich aus den Prozessen der Artikulation ab und erklärt sich zugleich aus der Rezeptionssituation des Lesers und Betrachters. Es ließe sich als kommunikativer Vorgang bezeichnen, in dem Mitteilungen auf unterschiedlichen symbolischen Ebenen auch unterschiedlich wahrgenommen werden. Auch Goodman und Elgin (1989) betonen die Differenz zwischen verbalen und bildlichen Symbolen, indem sie letzteren das Merkmal der Dichte zugestehen. Spitz (1988) hebt hervor, dass Bilder und Texte bei der Sinnvermittlung unterschiedliche Funktionen übernehmen. Der Gewinn solcher Theorien struktureller Unterschiede zwischen Bild und Sprache liegt in der Sichtbarmachung je spezifischer Charakteristika in Produktion (Artikulation) und Rezeption.

2. Zum Verhältnis von Bild und Text

Man wird nach konkreteren Strukturierungsmodellen zu fragen haben, um den verflochtenen Vorgang von Lesen und Wahrnehmen im Bilderbuch zu erfassen. Dass die Aufnahme des Textes als ein lineares Voranschreiten im Prozess des Lesens und das Erfassen eines Bildes dagegen als ein simultaner

Akt begriffen werden kann (wie Susanne Langers Unterscheidung in präsentativ und diskursiv anregt), ist eine solche strukturierende Vorstellung. Aber schon Joseph und Chava Schwarcz betonten 1982 zu Recht, dass wir auch beim Lesen die Linearität verlassen (indem wir uns z.B. an vorangegangene Textstellen erinnern) und beim Betrachten des Bildes die Simultaneität aufgeben, indem wir etwa Blickrichtungslinien auf der Bildfläche ziehen oder hin- und herspringen (Schwarz / Schwarz 1982: 9). So grundverschieden wie es in reinen Modellen scheint, stehen sich also Bild und Sprache in der Kinderliteratur nicht gegenüber: auch in Bildern gibt es diskursive Linien, entfaltet sich Zeit, zeigen sich Leserichtungen und Blickverläufe; auch Sprache besitzt präsentative Qualitäten, etwa in der Beschreibung eines Ortes – und schließlich: beide Symbolebenen werden beim Lesen/ Betrachten bzw. Vorlesen und Betrachten zusammen erlebt und nicht als zerschnittene Teile.

Auch wenn sich Bilder und Texte nachweislich in ihrer Syntax voneinander unterscheiden (Vgl. Goodman/ Elgin 1989), sollten sie nicht in eine funktionale oder hierarchische Beziehung gefasst werden. Zu Recht weisen Neumann/ Braun (1990: 65) unter Bezug auf Goodman darauf hin, dass sowohl Bilder als auch Texte Wirklichkeit nicht unterschiedlich abbilden, sondern dass beide Symbolebenen lediglich auf soziale Konstruktionen von Wirklichkeit verweisen. Mit diesem Hinweis auf die soziale und kulturelle Gemachtheit von Sprache und Bild wird das scheinbar naturhafte, nicht hinterfragte „Wesen“ von Bild und Text (Charlton/ Neumann, ebda.) problematisiert.

Die Annahme etwa, dass Wörter konkreter und Bilder abstrakter erzählen könnten, kann nur für einen begrenzten Ausschnitt von Wort-Bild-Interdependenzen gelten. Die Aussage ließe sich im Prinzip auch umkehren: Bilder können sehr direkt und anschaulich erzählen, während ein dazu geschriebener Text allgemein oder verschlüsselt bleibt. Auch die verbreitete Zuweisung affektiver Qualitäten an das Bild und einer rationaleren Rolle an den Text entbehrt empirischer Grundlagen.

„Wörter leisten, was Bilder in ihrer Mehrdeutigkeit offen lassen müssen – Bilder sprechen anschaulich, wo das Wort überfordert ist und versagt. Wer sich nur auf das eine konzentriert, versäumt das andere. Das Begrifflich-Abstrakte wie das Sinnlich-Konkrete, das Lineare wie das Simultane, das Rationale wie das Emotionale erbringen im Erkenntnisprozess eigenständige, ‚medienspezifische‘ Leistungen“ (Maiwald 1994).

Sich diese Vielfalt möglicher Bezüge und Rückwirkungen zwischen Bild und Text zu vergegenwärtigen, ist notwendig, um das ästhetische Potential auf der Schnittfläche beider Ebenen überhaupt wahrzunehmen.

Ich möchte das Verhältnis von Text und Bild in der Kinderliteratur auf einer ersten allgemeinen Ebene daher auch als *offen und dialogisch* bezeichnen. Zwischen Bild und Text besteht bei aller Differenz eine grundsätzliche Offenheit, wenn sie zusammen oder in Zusammenhängen wahrgenommen werden. Da wir über Kinderliteratur sprechen, lege ich das Buch als äußeren Rahmen meiner Überlegungen zu Bild und Text zugrunde. Das Buch bildet den kulturellen Rahmen, in dem beide künstlerischen Ebenen zusammen erlebt werden. Je nach literarischer und bildnerischer Sozialisation entstehen unterschiedliche kulturelle Assoziationsräume um das Buch, in denen dann Bild- und Textangebot wahrgenommen und interpretiert werden.

Bei der genaueren Betrachtung des Beziehungsgefüges von Bild und Text gibt es einige Argumente dafür, Offenheit und Durchlässigkeit zwischen den symbolischen Ebenen bewusst wahrzunehmen. Sie ergeben sich insbesondere aus kulturellen Entwicklungen, in die die Kinderliteratur implizit ebenso eingebunden ist und auf die sie, wenn oft auch zeitversetzt, wie andere literarische und bildnerische Gattungen reagiert.

2.1 Kulturelle Kontexte und Entwicklungen

Im Rahmen einer Kulturgeschichte der Künste und Medien seit der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich vielfältige Text-Bild- und Ton-Bild-Bezüge und -Systeme entwickelt, zwar durchaus mit einer je eigenen Geschichte und Tradition, aber die Berührungen, Verzahnungen und Durchdringungen solcher Bild-Text-Gattungen und -Genres waren und sind prägender für die medial vernetzte Kultur als die Trennungen. Der Roman mit seiner rein sprachlich dargestellten Welt erhält in der Literaturverfilmung konkrete Bilder, wird bildnerisch neu erzählt, das filmische Bild wiederum hat bekanntlich die Sprache des Romans im 20. Jahrhundert beeinflusst; Illustrationen kommentieren Textpassagen einer Erzählung, Texte greifen Sprachbilder auf, Kunst und Literatur sind im Verlauf ihrer Geschichte prinzipiell unbegrenzt immer vielfältigere ästhetische Verbindungen eingegangen.

Die damit einhergegangenen Entgrenzungen zwischen bildnerischen und textlichen Kategorien, wie wir sie in der Medienkultur und der bildenden

Kunst seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts beobachten, haben auch Einzug gehalten in die Gestaltungsformen der Kinder- und Jugendliteratur. Wörter werden zu visuellen Zeichen, Bildzeichen fungieren zugleich auch als Schriftzeichen, Texte sind Teil des Bildes und bildnerische Elemente mischen sich in den Text. Im *flow* der Zeichen entgrenzen sich ehemals getrennt erfahrbare Ebenen. Die neuen Medien mit ihren immer engeren Verzahnungen von Bild, Wort und Sprache, allein im Handy, geben diesen inter- und transmedialen Entwicklungen neue Schübe.

Auch Kunst, Sprache und Schreiben haben eine lange gemeinsame Geschichte, die bis heute anhält. (Vgl. *kunstforum international* 1997/98); die Kunstgeschichte ist auch eine Geschichte des Schreibens und Sprechens über Bilder. Sie ist auch eine Geschichte der produktiven Auseinandersetzung mit Wort und Bild. Davon zeugen künstlerische Spielarten, von Picassos gezeichneten Gedichten bis zu Henry Millers Malerei mit Text, die sich vielfach im Genre der Künstler- und Malerbücher niedergeschlagen hat (vgl. *kunstforum international*, 1998).

Es scheint mir interessant, dass sich viele Berührungen zwischen Bild und Text aus der Avantgardezeit heute in der Kinder- und Jugendliteratur wiederfinden, etwa die typografischen Experimente auf der Bildfläche, wie sie z.B. El Lissitzky oder Kurt Schwitters und Käthe Steinitz durchführten (z.B. *Suprematische Erzählungen von den zwei Quadraten*, Berlin 1922; *Der Hahnepeter*, Hannover 1924) oder die Collagen der Dadaisten (vgl. Louis/Stoos 1993).

Auch die technisch-mediale Entwicklung hat im Verlauf des 20. Jahrhunderts das präsentative und narrative Potenzial der Kategorie BILD in vielschichtiger Weise erweitert (Collage, Photogramm, Polaroidphoto, Filmstill, Computergrafik u.a.), so dass auch diese Entwicklung im Zusammenhang mit der Kinder- und Jugendliteratur wahrgenommen werden sollte und wir uns nicht auf statische, einengende Begriffe beziehen sollten, die solche Entwicklungen nicht im Blick hatten.

Dennoch sollte hier festgehalten werden, dass die prinzipielle Unbegrenztheit und Offenheit zwischen Bild und Text für unseren engeren Kontext der erzählenden Kinderliteratur Grenzen erfährt, da es zum einen um das Erzählen und nicht um freie künstlerische Bild-Text-Experimente geht und zum anderen um Literatur für Kinder, also um eine adressatenbezogene Literatur.

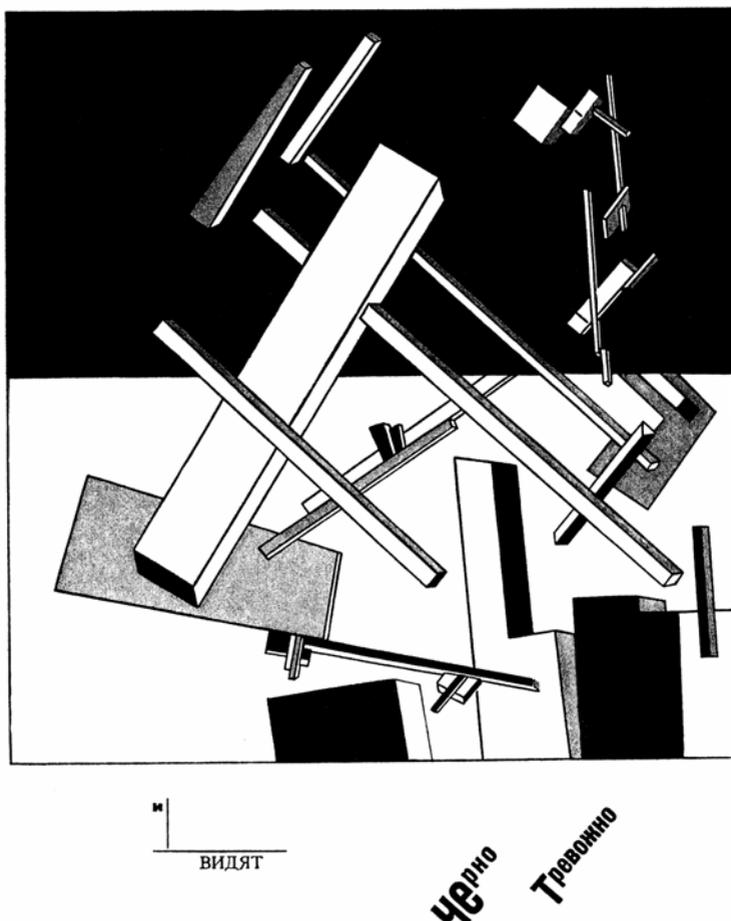


Abb. 1 Lissitzky: *Suprematische Erzählung*. 1988

Diese durch die Narrativität und den Adressaten gegebenen Einschränkungen sollten nicht aus dem Blick geraten, wenn wir die Strukturen der beiden Symbolebenen sowie deren Spielräume und Freiräume zu fassen versuchen.

Ich spreche von der übergreifenden Kategorie BILD, so wie ich auch von TEXT als einem unterschiedliche Sprachformen und Sprachstile übergrei-

fenden literarischen Begriff spreche. Ich gehe nicht a priori von Hierarchien unter beiden Ebenen aus, wie sie etwa in den historischen Begriff der Illustration eingeschrieben waren und sind (vgl. Ries 1992). Man wird den Begriff der Illustration nicht grundsätzlich zurückweisen können bei bestimmten Textsorten, aber für eine offene Betrachtung des Verhältnisses von Bild und Text in der Kinder- und Jugendliteratur scheint der Begriff Bild demokratischer, weniger ideologisch belastet. Eine Einschränkung der Kategorie BILD bleibt freilich zu bedenken: im Rahmen der Kinderliteratur wird man nicht ohne weiteres von der Autonomie des Bildes sprechen können. Bilder in illustrierten Kinderbüchern und Bilderbüchern folgen, auch bereits in der Genese der Buchproduktion, fast immer einem vorgegebenen Text. Autonome Bilder, die in keinem Bezug zum Text stehen, kommen in der erzählenden Kinderliteratur im Prinzip nicht vor. Texte dagegen stehen häufiger für sich, verlangen in der Regel nach keinem Bild, es sei denn, sie sind von vornherein für ein Bilderbuchprojekt konzipiert. In der Kinderliteratur zeigt sich das interessante Phänomen, dass fast immer Bilder zu Texten, aber selten Texte zu Bildern entstehen.

3. Bild-Text-Bezüge

Vor dem Hintergrund einer zwar unterscheidbaren, aber primär doch dialogischen Beziehung zwischen Bild und Text möchte ich im Folgenden einige Positionen im offenen Feld der Wechselbeziehungen markieren, die die Spanne des Erzählens über diskursive und präsentative Formen aufzeigen. Die Beispiele, die ich ausgewählt habe, sind keine Belegbeispiele für die im Handout genannten markanten Beziehungsformen, die ja eher systematisierende und damit trennende Funktion haben; mit meinen Beispielen möchte ich vielmehr die Komplexität in der Durchdringung bildlicher und textlicher Qualitäten veranschaulichen und belegen, dass jede Bild-Text-Beziehung weit über formale Kategorisierungen hinaus geht und sich in vielfältige ästhetische und kommunikative Netzwerke verzweigt.

3.1 Sich ein Bild machen

Fangen wir mit einer vertrauten Standardsituation im erzählenden Kinderbuch an, in der das Bild, ganz im Sinne der Tradition des Illustrierens, dem Text folgt, sich gewissermaßen ins zweite Glied einreihet. Der Text entwickelt in der Regel die zeitlich gegliederte Handlungslinie, während das Bild

zu einigen pointierten Textstellen einen visuellen Kommentar liefert. Wir sprechen in diesem Falle gerne davon, dass Text und Bild einander entsprechen, ohne das Beziehungsverhältnis genauer geklärt zu haben. Ich wähle als Beispiel das Kapitel 11 aus dem Kinderbuch *Richtig dicke Freunde* von Toon Tellegen aus (Hanser 1999), zu dem Wiebke Oeser im Nachhinein zweifarbige Zeichnungen entworfen hat.

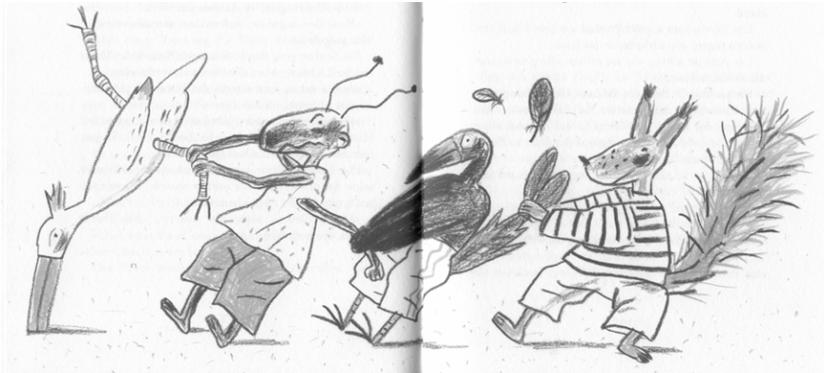


Abb. 2 Tellegen/ Oeser: *Richtig dicke Freunde*. 1999

Wir stoßen sogleich auf eine in der Kinderliteratur verbreitete Ungereimtheit: die Bildszene von Wiebke Oeser steht zunächst nicht an der entsprechenden Textstelle, auf die sie sich bezieht, sondern erscheint, wohl aus Layoutgründen, eine Seite vorher. Das Bild ist bereits von Beginn an in diesem Kapitel sichtbar; die dargestellte Szene verbindet sich also zum einen indirekt mit dem aktuell laufenden Text, da beide ja auf der Doppelseite erscheinen; sie bricht sich zugleich mit ihm, da sie (noch) nicht im Text zu identifizieren ist. Bezogen auf das gesamte Kapitel löst das Bild dann einen ganz bestimmten Moment aus der Handlung heraus, ganz traditionell den Moment höchster Spannung, die Rettung des Reiher. „Es war ein schmerzlicher Anblick, der schweigende Reiher...“ Zwischen Bild und Text gibt es nun mehrere Ebenen der Berührung: auf einer direkte Ebene gibt die Illustratorin den Figuren ein konkretes Bild: Eichhorn, Ameise, Reiher und Krähe bekommen eine bildnerische Gestalt, während ihr spezifisches Aussehen im Text keine Erwähnung findet. Dabei beschränkt sich die Illustration auf die Figuren und spart den Handlungsort, das Gras am Flussufer, aus. Die Figuren sind mit farbiger Wachskreise gezeichnet, die Farbigkeit ist begrenzt auf

die Komplementärfarben Blau und Orange; der Zeichenstil ist dynamisch, spontan, skizzenhaft und weist damit eine gewisse Nähe zu der ereignisreichen Handlung auf.

Die Darstellung der Figuren steht in einer erkennbaren Tradition des Illustrierens für Kinder, denn die Figuren erhalten vor allem die Merkmale des Niedlichen und Komischen.

Das im Text beschriebene Verhalten der Figuren deutet zwar latent auf komische Momente hin („sich auf den Mund stellen“), aber erst mit dem Bild zusammen und dessen sichtbarer Komik und Niedlichkeit stellt sich das umfassendere Bild in seiner Ambivalenz zwischen Sympathie, Komik und Spannung ein.

Die Illustratorin greift Vorstellungen über die menschlichen Eigenschaften der Hauptakteure auf, die der Text ihr vorgibt. Gleich zu Beginn des Kapitels ist die Rede von „auf einer Hand stehen“ von „Zuwinken“, da sprechen die Tiere, da „bläst Eichhorn die Backen auf“ – Sprachbilder, die auf menschliche Figuren schließen lassen, obwohl sie Tiernamen tragen. Das Bild stützt diese Vorstellung, konkretisiert und erweitert sie zugleich. Es bestätigt, dass es sich um Zwitterwesen handelt, inszeniert die Zwischenstellung aber deutlich als komisch-niedliche Erscheinung. Das Bild behauptet eine weitere im Text nicht explizit erwähnte Besonderheit: die Akteure sind alle gleich groß. Ob Ameise, Eichhörnchen, Reiher oder Krähe – sie alle haben die annähernd gleiche Größe und suggerieren so das Bild einer homogenen Gruppe.

Text und Bild berühren sich auch in Bezug auf die Handlung: wir sehen nun mit eigenen Augen, dass der Reiher mit dem Schnabel fest sitzt, die Tiere ziehen mit aller Kraft, um ihn freizukriegen. Aber das Bild vermag nicht den linearen Handlungsfluss darzustellen („Der Frosch kam“, „die Ameise schlug vor...“; „sie packte ein Bein...“, „Eichhorn packte den Schwanz der Krähe...“), sondern bezieht sich lediglich auf ein kurzes Segment des zeitlichen Ablaufs, einem Schnappschuss gleich. Während der Text eher auf die Dramatik der Rettung zugeschnitten ist, betont die Illustration das szenische Moment. Doch scheint die präsentative Artikulation auch diskursive Anmutungen zu besitzen, denn die Szene verfügt über einen linearen, additiven Verlauf. Die Figuren bilden eine Kette, die sich über die gesamte Doppelseite hinzieht und mit den Augen abgetastet werden kann. Der eingefangene Moment ist nun aber keineswegs textgenau, denn es fehlt die Schwalbe, die von oben aus der Luft an Eichhorns Schwanz zieht. Das Bild gibt eine veränderte, eigene Beschreibung der Szene und verweist bei aller angestrebten

Nähe zum Text damit auf die prinzipielle Freiheit des Illustrierens. Die Illustratorin erzählt von anderen Momenten als es der Autor tut: Handlung und Darstellung, Diskursivität und Präsentatives verknüpfen sich auf subtile Weise, die nicht ohne weiteres zu fassen ist. Es scheint, dass bereits eine solche Standardsituation der Textillustration eine äußerst komplexe Form des Erzählens entfaltet, die in ihren komplexen Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten nicht zu formalisieren ist. Trotz ihrer Abtrennung im Buch (Bild und Text stehen auf verschiedenen Seiten, das Bild ist vom Text freigestellt) verweben sich beide Ebenen in vielfältigen sichtbaren und assoziativen Verbindungslinien. Das Bild wird Teil der Erzählung, schafft eine Art Szenenbild für den Fluss der Handlung; der Text wiederum ist durch Entscheidungen der Illustratorin gefärbt: der spontane Zeichenstil, die Physiognomie der Akteure und die Situationskomik wirken zurück auf den Erzähltext und nehmen ihm die Dramatik, die er ohne Bild besitzt.

3.2 Im Bild sein

Es ist in der Kinder- und Jugendliteratur vor allem dem Bilderbuch vorbehalten, dem Bild eine eigene, dem Text zumindest gleichberechtigt zur Seite gestellte Bedeutung zuzubilligen. Indem hier die wichtige Rolle des Bildnerischen für die kindliche Rezeption anerkannt wird, können in dieser dialogischen Beziehung prinzipiell unbegrenzte ästhetische und dramaturgische Verbindungen entstehen: Bild und Text können sich gegenseitig stützen oder stören, Nähe oder Distanz herstellen, wechselnde Rollen im Erzählstrom übernehmen, auf ihre je spezifische Art ‚erzählen‘, Erzählen in bildnerischen und textlichen Kategorien stattfinden lassen und so unterschiedlichste narrative Fäden im gemeinsamen Gewebe ziehen (vgl. Thiele 2003a, S. 36-89). Ganz im Bild sein, sich beim Lesen im Bildraum aufhalten, weder umblättern müssen noch mit den Augen von der Bildseite auf die Textseite springen müssen – was passiert, wenn sich die vertrauten Verhältnisse umkehren und das Bild den Text in sich aufnimmt, ihn sich einverleibt und ihn zum ‚Bild‘ macht?



Abb. 3 Grimm/Sauvant: *Die sieben Raben*. 1995

Ein erster Eindruck: Die Bildfläche ist identisch mit der Buchdoppelseite; eine Trennung von Bild und Text gibt es nicht mehr. Wir haben nicht mehr den Eindruck einer Zugabe oder Ergänzung vor uns, sondern eines umfassenden Gemäldes. Das Bild dominiert nicht nur quantitativ, es beansprucht auch unsere Aufmerksamkeit, indem es das zentrale Motiv in den Vordergrund rückt: ein Mädchen legt seine Hand auf den Tisch; der Text wird – bildnerisch gesehen – zur Kulisse hinter der Stuhllehne. Er ist auf eine hellblaue Farbfläche gedruckt, durch die gemalte Wolken in lichtem Braun hindurchziehen. Und doch wird der Handlungsverlauf durch dieses Kulissenstück bestimmt; die marginale Stellung des Textes verhindert nicht seine wichtige lineare narrative Steuerung.

Das Bild von Henriette Sauvant fokussiert, wie auch im ersten Beispiel, einen zentralen Moment im Geschehen, einen, den wir, aufgrund unserer erlernten Tabuisierung körperlicher Autoaggression, zudem mit erhöhter Aufmerksamkeit betrachten, denn das Mädchen ist im Begriff, sich einen Finger abzuschneiden. Es treten bildnerische Entscheidungen hinzu, die weit über den Text in seiner deskriptiven Form hinausgehen und die Szene dramatisieren: die Nähe des Gezeigten zum Bildbetrachter und Leser, die ganz an den vorderen Bildrand gerückte Hand, die uns schreckhaft vor Augen führt, was das Mädchen beabsichtigt. Dazu gehören das von einem Engel herabgelassene Messer als Tatwaffe, der Moment des Nichtzeigens, der Verweigerung der brutalen Tat – im Gegensatz zu deren lapidarer Erwähnung im Text. Es scheint, als drehe sich hier das Verhältnis zwischen Diskursivität und Präsentativem um die Inszenierung des unfassbaren Moments. Er lässt die Handlung für einen Moment zu Stillstand kommen. Unterstützt wird dieser Moment durch den Bildstil, dessen Verzicht auf traditionelle Bilderbuchmerkmale wie Verharmlosung, Heiterkeit und Komik eine große Spannung erzeugt. Henriette Sauvant modelliert die Kinderfigur überwiegend aus farbigem Licht und Schatten, verleiht ihr damit eine große Ernsthaftigkeit, die durch die konzentrierte Körperhaltung verstärkt wird.

Je genauer man die Spannung zwischen Bild und Text beschreiben will, desto stärker kommt neben den klar benennbaren Faktoren das nicht sicht- und lesbare assoziative Umfeld, in dem gelesen und gesehen wird, in den Blick. Texte und Bilder (bzw. Wörter und Bildmotive) scheinen in ein imaginiertes Netzwerk eingeflochten zu sein, das sich aus Erzählkonventionen, Bildwahrnehmungstraditionen und den subjektiven Rezeptionsformen zusammensetzt. Darin entfalten Wort und Bild ihre wechselseitigen Beziehun-

gen. Indem wir auf diese Szene schauen, tragen wir das Vorwissen über den bereits gelesenen Text mit, haben die bereits gesehenen anderen Bilder im Kopf, verknüpfen Vergangenes, Aktuelles und auch mutmaßlich Kommen- des miteinander. Lesen und Sehen erfolgen überdies nicht nur im Fluss der jeweiligen Text- und Bildverläufe, sondern auch im eigenen, biografisch entwickelten Lese- und Wahrnehmungsverhalten.

Ein Spezifikum dieser komplexen Prozesses ist der Freiraum, das fantasie- produzierende Moment zwischen den Ebenen. Zwischen Präsentativem (Bild) und Diskursivem (Text) scheinen die Möglichkeiten der Fantasiepro- duktion besonders groß zu sein, weil der Ebenwechsel der eigenen Fanta- sietätigkeit Raum gibt. In dieser Gewährung von Zwischenräumen und Zwi- schenbildern zeigt sich eine Besonderheit der Erzählform von Bild und Text.

3.3 Zwischen den Zeilen lesen (und schauen)

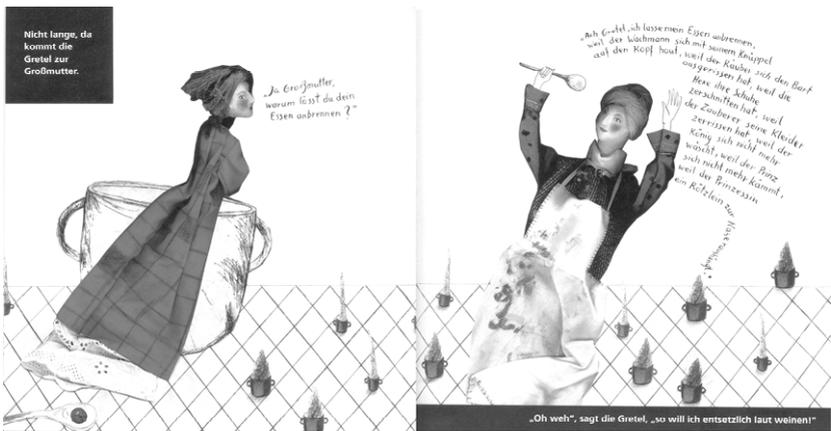


Abb. 4 Auer/ Wolfsgruber: *Prinzessin Rotznase*. 2001

Wenn Typografie und Bild ihre vertrauten Ordnungssysteme aufgeben, wenn der Schriftsatz nicht nur formal in das Bild integriert wird, sondern wenn, weitergehend, eine offene, uneindeutige, auch ungewohnte Bildtextstruktur auf der Buchseite entsteht, dann werden erlernte Lese- und Wahrnehmungs- konventionen irritiert, dann gerät nicht nur das lesende Auge zwischen die Zeilen, sondern auch das betrachtende, verweilende Auge. Diskursive und

präsentative Fragmente gehen ineinander über und öffnen die erwähnten Assoziationsräume. Es scheint, dass solche spielerisch zusammen gehefteten und verknoteten erzählenden Symbolebenen eher dort entstehen, wo eine grundlegend experimentelle Auffassung von Typografie und Bildgestaltung besteht. Martin Auer und Linda Wolfsgruber betonen in ihren Kinderbuchprojekten den Spiel- und Kunstcharakter des Erzählens. In *Prinzessin Rotznase (2001)* knüpfen die beiden österreichischen Autoren ein Netzwerk von Bild-Text-Bezügen, das sich zunächst auf einer formalästhetischen Betrachtungsebene erfassen lässt. Erzählerischer Ausgangspunkt dieser Bild- und Text-Reihung ist ein „Rötzlein“, das der schönen Prinzessin an der Nase hängt. „Na und? Lass es hängen!“, erwidert sie. Daraufhin brechen alle auftretenden Figuren, als hätten sie nur darauf gewartet, mit den Konventionen und lassen ihren lange gehegten Wünschen freien Lauf.

Wir nehmen zwei unterschiedliche typografische Ebenen wahr: Weiß auf Schwarz gesetzte Textblöcke, jeweils an den Außenrändern der Doppelseite, werden durch handschriftliche Dialoge ergänzt, die den jeweils sprechenden Figuren zugeordnet sind. Die handgeschriebenen Sätze verlaufen im Gegensatz zu den gedruckten Lettern schräg im Bild, die letzte Zeile des rechten Schriftbildes läuft, abfallend in einem Bogen, auf die hochgeklappte Tischplatte.

Die beiden Figuren befinden sich zwischen den Textstellen, sie sind eingebettet in den typografischen Rahmen. Die Collage in Verbindung mit Zeichnung bewirkt eine gewisse Abstraktion der Darstellung. Linda Wolfsgruber setzt die Akteure als Figurinen und Stabpuppen auf eine hochgeklappte Tischplatte. So entsteht eine Kunstwelt, einer Bühne gleich, in der die Figuren der Reihe nach auf- und abtreten. Die Künstlerin erfindet die Akteure aus Papieren, Federn und Textilien, die sie faltet und knüllt, dann kopiert, collagiert und schließlich mit Stift und Farbe weiterbearbeitet.

Das Auge des Lesers und Betrachters hat diese verschiedenen Bestandteile zusammenzubringen, hat im Abtasten der verschiedenen symbolischen Angebote die Fäden zusammen zu führen. Fragt man nach einem Verlauf der Blickrichtungen und Leseverläufe, so gibt offenkundig die narrativ-lineare Konzeption des gedrucktes Textes in der oberen linken Bildecke den Handlungsverlauf vor: „Nicht lange, da kommt die Gretel zur Großmutter.“ Nun übernimmt die präsentative Ebene ihre Rolle und stellt die neu hinzu getretene Figur, Gretel, sowie die schon eine Seite vorher eingeführte Großmutter vor. Dadurch wird der Anfangssatz präsentativ gefüllt. Nicht nur die bildne-

rische Fremdheit der Figuren (aufgrund der Collage und der puppenhaften Steifheit) stellt einen irritierenden Bruch mit dem einfach gedruckten Satz dar; auch die Handschriftlichkeit, in der Dialog vermittelt wird, trennt Bild und Text sowie Text und Text. Frage und Antwort bilden in diesem Dialog die Struktur des handgeschriebenen Textes. „Ja, Großmutter, warum lässt du dein Essen anbrennen?“ Nun wiederholt die Großmutter alle bisherigen Szenen („weil die Hexe ihre Schuhe zerschnitten hat, weil der Zauberer seine Kleider zerrissen hat...“) und reiht sich damit in die additive Grundform der bisherigen Figuren und der Erzählung ein.

Die Reaktion der neu aufgetretenen Figur auf die schon erfolgten Reaktionen der anderen Personen ist dann wieder in gedruckten Buchstaben am unteren rechten Bildrand zu lesen. Der Satz „Oh weh, sagt die Gretel, so will ich entsetzlich laut weinen!“ schließt die Erzählung dieser Doppelseite ab. Indem dieser Satz am unteren rechten Bildrand steht, markiert er die Stelle, die die Hand des Lesers zum Umblättern benutzt. Gleichzeitig verweist er aber auch sogleich, aufgrund des bekannten Aufbaus der Geschichte von Seite zu Seite, auf die nächste Episode. Denn auf jeder Doppelseite findet eine neue Begegnung statt, in der sich die jeweils auftretende Figur den Verrücktheiten ihrer Vorgänger anschließt, ja, sie sogar noch zu übertreffen versucht: Der Wachmann will sich mit dem Knüppel selbst auf den Kopf hauen und Kasperl will sich gar vom Krokodil fressen lassen. Die Lese- und Wahrnehmungsmotivation entsteht nicht nur durch diese absurden Bekundungen, sondern auch durch die literarische Form der Reihung, in der sich die Auflistung aller bereits genannten Verweigerungen Seite um Seite verlängert.

Auch die folgende Doppelseite setzt das komplexe Puzzle aus Bild und Text fort, wenn auch bildkompositorisch in einer zentrierteren Form. Man könnte bei diesem Bild-Text-Beispiel *Prinzessin Rotznase* das Bild des beweglichen Auges bemühen, des hin- und herpendelnden Blickes beim Versuch, die an unterschiedlichen Stellen auf der Bildfläche positionierten Erzählanteile auf ihren präsentativen und diskursiven Ebenen zusammen zu bringen. Doch der Begriff des Zusammenbringens trifft den stattfindenden Rezeptionsprozess nicht genau, zu kontrastiv sind der eher fremde bildnerische Stil und die umgangssprachliche Rede. Die Unterscheidung von diskursiv und präsentativ bedarf also einer weiteren Differenzierung.



Abb. 5 Auer/ Wolfsgruber: *Prinzessin Rotznase*. 2001

Es hängt offenbar entscheidend vom jeweiligen Sprach- und Bildstil ab, in welcher Weise beide als passend oder nicht passend erlebt werden, ob sie als harter Schnitt im Sinne der Montage oder als „Überblendung“ erfahren werden. Im hin und her pendelnden Blick des Lesers und Betrachters sind nicht nur unterschiedliche symbolische Ebenen zusammen zu fügen, sondern auch verschiedene ästhetische Ebenen zu überbrücken.

4. Fazit

Erzählen in Bild und Text in der Kinderliteratur ist als interaktives, reziprokes Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Sprach-, Bild- und Symbolebenen zu begreifen, in dem formalästhetische Bedingungen (die Bild-Text-Position auf der Buchseite, die gemeinsame Komposition von Bild und Text, die Typografie) sowie strukturelle Merkmale (Sprach- und Bildstil, Typen der Bild-Text-Relation, zeit-räumliche Gliederungen) eine Rolle spielen. Aufgrund ihrer ästhetischen Komplexität können Text und Bild im Rahmen der erzählenden Kinderliteratur prinzipiell unbegrenzte Verknüpfungen herstellen und Beziehungen eingehen. Die darin benennbaren diskursiven und präsentativen Symbolformen sind am jeweiligen Bild-Text-Bezug immer neu zu bestimmen und zu differenzieren. Wie bei jedem ästhetischen Angebot entfalten sich auch die hier beschriebenen Strukturen im kulturellen Assoziationsraum des Betrachters und Lesers. Dieser kulturelle Raum hat sich freilich verändert, auch was das Erzählen durch Bild und Text betrifft. In Kunst und Alltagsmedien sind Bild-Text-Entgrenzungen entstanden, die auch Auswirkun-

gen auf den Umgang mit Bild und Text in der gegenwärtigen Kinderkultur haben. Dort begegnen sich beide Ebenen mit größerer Offenheit und in größerer Komplexität. Das Verhältnis von Bild und Text ist freier, spielerischer und experimenteller geworden. Für das Erzählen für Kinder ergeben sich aus solchen Entwicklungen aber insofern Grenzen, als Bild und Text trotz aller Spielräume nicht die Grundregeln des Erzählens außer Kraft setzen sollten (vgl. Thiele 2003b, S. 249/250).

Literaturangabe

- Charlton, Michael/ Neumann, Klaus: Medienrezeption und Identitätsbildung. Kulturpsychologische und kultursoziologische Befunde zum Gebrauch der Massenmedien im Vorschulalter, Tübingen 1990.
- Goodman, Nelson / Elgin, Catherine: Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, Frankfurt am Main 1989.
- Iser Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1984 (4).
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, edition text + kritik: München 1989.
- kunstforum international: Heftthemen: Kunst und Literatur, Bd. 139/ Dezember 1997 bis März 1998; Bd. 140, April bis Juni 1998.
- Langer, Susanne: Philosophie auf neuem Weg, Frankfurt am Main 1965.
- Louis, Eleonora / Stoos, Toni (Hrsg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien: Edition Canz 1993.
- Maiwald, Klaus-Jürgen: Wörter und Bilder, Bilder und Wörter. In : Kunst und Unterricht, Heft 182/ Mai 1994.
- Ries, Hans: Illustrationen und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914, Osnabrück 1992.
- Schwarz, Joseph/ Schwarz, Chava: Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature, Chicago 1982.
- Schweizerisches Jugendbuch-Institut (Hrsg.): Siehst du das? Die Wahrnehmung von Bildern in Kinderbüchern – Visual Literacy, Zürich 1997.

- Spitz, E. H.: Picturing the child's inner world of fantasy. On the dialectic between image and word. In: *The Psychoanalytic Study of the Child*, Nr. 33, S. 433-447, 1988.
- Steitz-Kallenbach, Jörg: „Müssen wir das lesen?“ Chancen und Grenzen schulischer Lese(r)förderung, unveröffentlichtes Manuskript, Oldenburg 1998.
- Thiele, Jens: Das Bild, das Wort und die Fantasie. Was geschieht wirklich zwischen Text und Illustration? In: *Beiträge Jugendliteratur und Medien*. Heft 2/1993, S. 82-95.
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption, Oldenburg: Isensee 2003a(2).
- Thiele, Jens: Ausblick. In: Ders./ Jörg Steitz-Kallenbach (Hrsg.): *Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis*, Freiburg: Herder 2003b.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*, 8. Aufl., Opladen 1998, Kap. 1.

Literaturnachweis der Abbildungen

- Auer, Martin/ Wolfsgruber, Linda: *Prinzessin Rotznase*. Verlag publication PN°1, Bibliothek der Provinz 2001
- Grimm/ Sauvant, Henriette: *Die sieben Raben*. Nord-Süd-Verlag, 1995
- Tellegen, Toon/ Oeser, Wiebke: *Richtig dicke Freunde*. Hanser Verlag 1999
- Lissitzky, El: *Suprematische Erzählung (Orig. 1922)*. Gerhardt Verlag 1988

Hans-Joachim Gelberg

Aus eigener Sicht – meine Bilder als Verleger

Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen

Robert Walser

Bildkunst der Kinderliteratur ist eine Kunst jenseits der Museen. Eine Kunst, die auf Knien, auf dem Teppichboden, am Tisch stattfindet. Da wird geredet, wird bewundert, geweint, gelacht. Vor allem ist es eine Kunst, die sich Kinder und Erwachsene beinahe unterschiedslos miteinander teilen. Wer solche Kunst macht, tut dies mit großem Ernst. Und wer es ernst meint, muss sich plagen und etwas wagen. Lust gehört dazu. Ohne Lust kein Spiel. Alles in allem ist es eine Frage der Heiterkeit, des Humors, des Witzes, des Einfalls – also Kreativität, die man auf Kunsthochschulen nicht lernen kann.

Das ist – spontan gesagt – sozusagen mein Erfahrungsschwerpunkt. Natürlich lässt sich aus meiner Sicht allerhand hinzufügen. Immerhin habe ich mich 35 Jahre in verschiedenen Verlagen, zuletzt 27 Jahre als Programmleiter des Verlages Beltz & Gelberg, den ich 1971 mitbegründet habe, damit befasst, Kinder- und Jugendbücher, Bilderbücher und so weiter zu edieren bzw. zu verlegen.

Keine Literatur ist so unverwechselbar, ja man könnte auch sagen, so existentiell mit Bildern verbunden wie die Kinderliteratur. In den letzten fünfzig Jahren ist ausdrücklich für Kinder eine Bildkunst in unübersehbarer Menge entstanden und auf den Markt gekommen. Vieles davon in ‚guter Absicht‘ – bekanntlich keine ideale Voraussetzung. Manches auch in aufregend neuer Form. Wie Bilder mit Wörtern umgehen und umgekehrt Wörter mit Bildern, ist und bleibt erstaunlich. So viel Wagnis, so viel Unterhaltungslust! Und immer wieder begegnen uns Bilder von einzigartiger Schönheit und Tiefe. Eine farbige Welt, ein Feuerwerk an Einfällen, ein Spiel ohnegleichen. So breitet sich Vielfalt aus. Kinder deuten sich die Welt und wir haben unsere Erfahrungen ihren Bildern anvertraut. Natürlich müssen wir kritisch fragen: Gibt es eigentlich feste Regeln? Ist nicht alles nur Entwurf und Vermutung?

Indem wir Kindern ihre eigene erste Bilderwelt stiften, fälschen wir ihnen am Ende die wirkliche Welt? Oder ist, was wir Kindern malen, herzlich geträumt? Als verfügten wir nur in unseren Bildern und Träumen über eine ‚bessere Welt‘. Fragen über Fragen. Den Kindern ist ohnehin die mit warmherzigen Tieren bevölkerte Welt die liebste. Anscheinend sind Tiere die besseren Menschen. Davon zeugen viele Kinder- und Bilderbücher. Vieles kommt eben zusammen. Kinder entwickeln eigenen Geschmack. Wo aber nehmen sie ihn her? Wie bilden sie ihn? Letzten Endes doch aus dem Überangebot, das ja nicht nur aus Bilderbüchern besteht.

Dabei ist kritisches Nachdenken über Kinderliteratur im letzten Jahrhundert gründlich und bis zum Abwinken geleistet worden. Ja, es hat sich eine eigene wissenschaftliche Disziplin gebildet, die in zahllosen Dissertationen und Publikationen ihr Bestes gibt. Aber noch immer lässt sich mit Walter Benjamin (1929 in einem Rundfunkvortrag und inzwischen oft zitiert) sagen:

„Und der Anfang des Elends in der Kinderliteratur lässt sich mit einem Wort bezeichnen: es war der Augenblick, da sie in die Hände der Spezialisten fiel.“ Benjamin nimmt die Bildkunst davon aus und bezeichnet es als Glück, dass ihr erhalten blieb „der reine Ernst der Meisterschaft und die reine Spielfreude des Dilettanten, die beide ohne es zu wissen für Kinder schaffen.“

Die Benjaminsche Betrachtungsweise ist aktuell geblieben. Die besten Ergebnisse sind eben immer dieser Spielfreude sowie dem kreativen Ernst der Künstler zu verdanken. Dafür gibt es viele Beispiele. Spontan möchte ich an die Farb- und Formspiele der Kveta Pacosvská erinnern.

Letzen Endes gilt für alle Künstler und Künstlerinnen, wie Paul Flora es sieht:

„Mir kommt es hauptsächlich darauf an, möglichst gute Zeichnungen zu machen, mich bei der Arbeit an diesen zu amüsieren und dafür womöglich noch bezahlt zu werden.“

So falsch ist das nicht und mit ein Grund, warum Künstler zur Selbstaubeutung neigen. Verleger übrigens auch. Aber für Verleger ist das Feld anders bestellt. Was gedruckt, muss auch verkauft werden. Das ist das erste Gebot des Verlegers. Letzen Endes, wenn alles gut geht, wird der verlegerische Erfolg auch zum Erfolg des Künstlers. Dürrenmatt spricht von seinem ersten Verleger, Peter Schifferli, als einen ‚mitdenkenden Leser‘, der seine Autoren aus Freude verlegt. Vielleicht können sich auch Kinderbuch-Verle-

ger in dieser Definition wieder finden. Abgesehen davon, dass es auch Verleger gibt, die ungern lesen. Vielleicht verlegen sie deshalb Bilderbücher.

Aber machen wir uns nichts vor, die Ausgangssituation der Kinderliteratur ist doch höchst schwierig! ERSTENS ist es eine Literatur mit poetischem Anspruch (wie jede andere Literatur auch). ZWEITENS soll sie allerorten die Absolution der Erzieher und sonstiger ‚kindbefasster Personen‘ (wie Christine Nöstlinger zu sagen pflegt), erlagen. DRITTENS braucht sie – dies ist ihr eigentlicher Daseinsgrund – die Zuneigung von Lesern, und das sind Kinder und Jugendliche, letzten Endes natürlich auch Erwachsene.

Wer dies alles, Autor oder Künstler, in seinem Hinterkopf speichern will, um es möglichst allen recht zu machen, wird leicht dem Gefälligkeitswahn verfallen. Glücklicherweise sind viele Autoren und Künstlerinnen nicht so, wie der Markt sie haben möchte. Was in all diesen Belangen Qualität ist, erfahren wir am Beispiel, das der Künstler zur Welt bringt. Und das ist wie Atemholen.

Es ist vielleicht eine der liebsten Vorstellungen, dass wir meinen, wir könnten noch einmal mit den Augen der Kinder sehen. Damit enttäuschen wir uns immer wieder. Andre Breton schreibt im Vorwort zu einem Collagenbuch von Max Ernst:

„So ist, am Vorabend des Jahres 1930, unsere Idee des Fortschritts, für einmal voll Glück und Ungeduld mit Kinderaugen sehen zu können...“

Von diesen ‚Kinderaugen‘ werden wir wohl nie mehr loskommen.

In seiner aufschlussreichen Autobiographie *Zwischen Zeiten und Welten* hat Leo Lionni den ‚Kinderaugen der Erwachsenen‘ eine Absage erteilt. Er schreibt:

„Ich wurde mir immer stärker der Probleme, denen Kinder gegenüberstehen, bewusst. Es wird oft gesagt – und ein wenig zu leichtfertig, wie ich meine –, dass man ein Kind sein muss, um für Kinder zu schreiben, aber das Gegenteil ist wahr. Wenn man für Kinder schreibt, muss man zurücktreten und das Kind aus der Perspektive eines Erwachsenen ansehen.“

Und so halten wir es auch mit der Kunst. Nehmen wir als Beispiel das im Moritz Verlag erschienene *Kleine Museum*. Hier deutet sich an, dass es viele Wege gibt, für Kinder die Magie der Dinge nicht – wie sonst üblich – nach fotografierte Wirklichkeit wirken zu lassen, sondern besser nach der ge-

malten: Eine Flasche, gemalt von Morandi, der Kamm, gemalt von Magritte, Schuhe, gemalt von Vincent van Gogh, ein Leuchtturm, gemalt von Edward Hopper und vieles mehr. Das ist mehr als bloße Abbildung! Hier bekommen die Dinge ihr eigenes Gesicht.

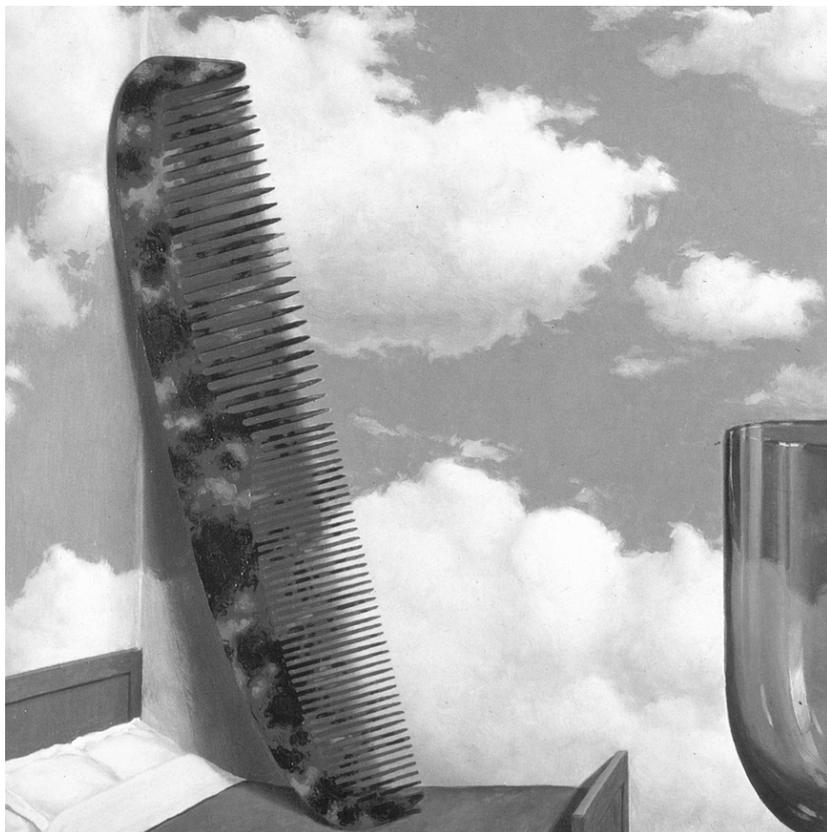


Abb. 6 *Le Saux: Das kleine Museum. 1999*

Ein anderer Blickwinkel. Die satirischen Bildgeschichten von Wilhelm Busch (vielleicht sind sie etwas in Vergessenheit geraten) gefallen Kindern, weil sie die Fehler der Erwachsenenwelt wie unter einem Vergrößerungsglas serviert bekommen. Natürlich ist für sie die Situationskomik der Karikaturen

ausschlaggebend. Hier eine erste Annäherung: Ich zitiere aus *Maler Klecksel*:

Hier thronst der Mann auf seinem Sitze
 Und isst z.B. Hafergrütze.
 Der Löffel führt sie in den Mund,
 Sie rinnt und rieselt durch den Schlund,
 Sie wird, indem sie weiterläuft,
 sichtbar im Bäuchlein angehäuft.

Über diesen Versen sieht man ein fröhliches Strichmännlein sitzen, sieht Hafergrütze, wie sie das Bäuchlein füllt – alles so frisch, als wäre es gerade geschehen – Wort und Bild verbinden sich auf lustvolle Weise: Ich erinnere auch an die frühen satirischen Bildgeschichten Rodolphe Töpffer (Goethe schätzte sie) und an die Vater-Sohn-Geschichten von O. E. Plauen. Damit wurde eine neue Tradition begonnen, die in unserer Zeit mit der sogenannten ‚Frankfurter Schule‘ (also Halbritter, Gernhardt, Traxler, Waechter) einen Höhepunkt verzeichnet. Davon hat die Kinderliteratur nur wenig mitbekommen.

In diesem Zusammenhang erinnere ich an die Versuche, Comics bzw. Bildgeschichten im Kinderbuch-Markt zu etablieren. In meinem Programm gab es in den 70er bis 80er Jahren viele Landeversuche im Komik – Land. Eigentlich ohne bleibenden Erfolg. So die Bildgeschichten von Andreas Röckner. Seine Traumreisen mit Samantha, Isabell und Tim in *Alles im Traum* sind angeregt – Kenner sehen es sofort – durch Windsor McCays Meisterwerk *Little Nemo in Slumberland*. Erinnern möchte ich auch noch an die Märchen-Comics von Rotraut Susanne Berner im *Bunten Hund*, später als Sammelband *Märchenstunde* (1998) erschienen. Kurz, es gab viele Versuche.



Abb. 7 Berner: Märchenstunde. 1998

Zur Buchillustration! Sie hat bekanntlich eine riesige Tradition, die aber nahezu abgeschlossen ist. Schon Flaubert lehnte Illustrationen ab.

„Solange ich lebe“, schrieb er anno 1862, „wird mich keiner illustrieren, denn die schönste literarische Schilderung wird durch armselige Zeichnungen zunichte gemacht.“

Mittlerweile hat das Fernsehen die Bebilderung von Literatur in ganz anderer Weise übernommen. Doch wohin ist die Illustrationskunst gegangen? Wo ist sie geblieben? Sie ist ihrer großen Tradition entglitten und eine Domäne der Kinderliteratur geworden.

Und die hat damit ein feines Problem: denn der Erzähler kann erzählen, was er will – das Aussehen seiner Gestalten und Figuren bildet der Illustrator. Pippi Langstrumpf, Jim Knopf, Kästners Emil, Preußlers Räuber Hotzenplotz – kennen wir sie anders, als sie in den Illustrationen vorgezeigt sind? Dabei ist die verlegerische Entscheidung, den ‚Emil‘ und andere Kinderbücher von Erich Kästner dem Künstler Walter Trier anzuvertrauen, sehr glücklich zu nennen. Solche Entscheidungen gehen aber auch oft daneben. Wie auch immer, sind nun einmal Bilder vonnöten, verändern sie jedenfalls den Lauf oder eben den ‚Geschmack‘ der Geschichte. In welchem Ausmaß? Darüber lässt sich gut diskutieren.

Schon Lewis Carroll ist bei seiner *Alice im Wunderland* davon ausgegangen, dass ein Kind zur Geschichte treffliche Zeichnungen braucht. Seine eigenen 37 Illustrationen sind nicht so lustig ausgefallen, wie es späterhin von den meisten Zeichnern praktiziert wurde. Jede Seite dieser Wunderland-Geschichte ist ja inzwischen in aller Welt wohl schon hundertmal illustriert worden. Aber in über 130 Jahren hat keiner dieser Illustratoren die Bilder zur Erstausgabe von John Tenniel übertreffen können. Illustrationen, die so hintergründig wirken, wie es die Geschichte fordert. Zum Beispiel jenes berühmte Grinsen der Katze ohne Katze:

„Wie du willst, sagte die Katze und verschwand diesmal ganz allmählich, von der Schwanzspitze angefangen bis hinauf zu dem Grinsen, das noch einige Zeit zurückblieb, nachdem alles andere schon verschwunden war.“



Abb. 8 *Carroll, Tenniel: Alice im Wunderland. 1973*

Damit sind wir mitten im Entstehungsprozess. Welchen Einfluss hat denn der illustrierende Künstler auf die Geschichte, die doch unbedingt auch seine Geschichte werden muss? Wie entstehen Illustrationen? In der Regel sind es Auftragsarbeiten, besonders im Bereich der Märchen und Klassiker. Und dabei wird es schwierig; denn der Künstler muss das bekannte, schon zum Klischee gewordene Bild seiner Vorgänger meiden und etwas Neues wagen. Denken Sie zum Beispiel an die vielfach illustrierten Abenteuer des hölzernen Pinocchio. Dazu habe ich allein schon drei Varianten mit verursacht.

Aus den Illustrationen, die Sabine Friedrichson für mich begann, wurde erstens eine wunderschöne Ausgabe mit Übersetzung des originalen Romans von Collodi, erschienen im Insel Verlag, weil die geplante Übersetzung von Christine Nöstlinger zu einer umfassenden Neuerzählung geriet und nunmehr, zweitens, eine ganz andere Illustration erforderlich machte, dieses Mal farbige Bilder von Nikolaus Heidelbach. Christine Nöstlinger hatte dem liebenswerten Holzkerl ein völlig neues Erzählgewand verpasst.

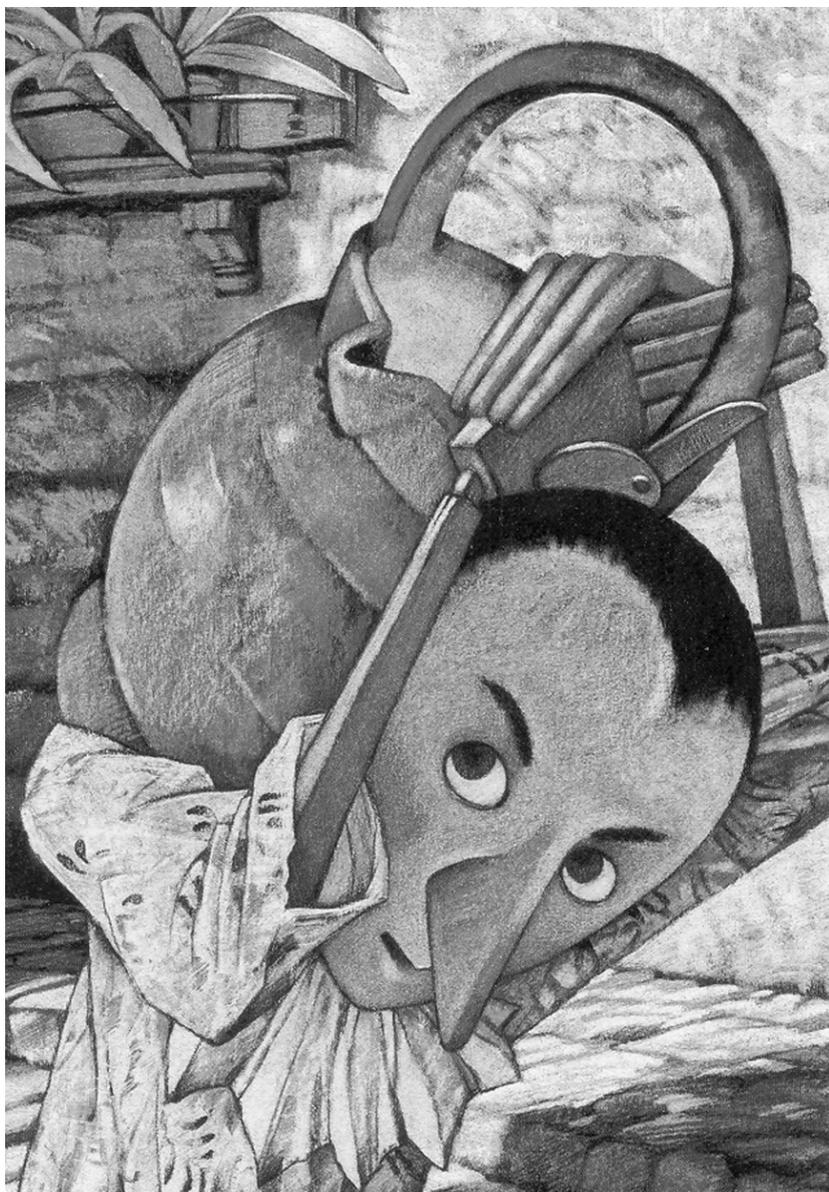


Abb. 9 Collodi, Friedrichson: *Pinocchios Abenteuer*. 2003

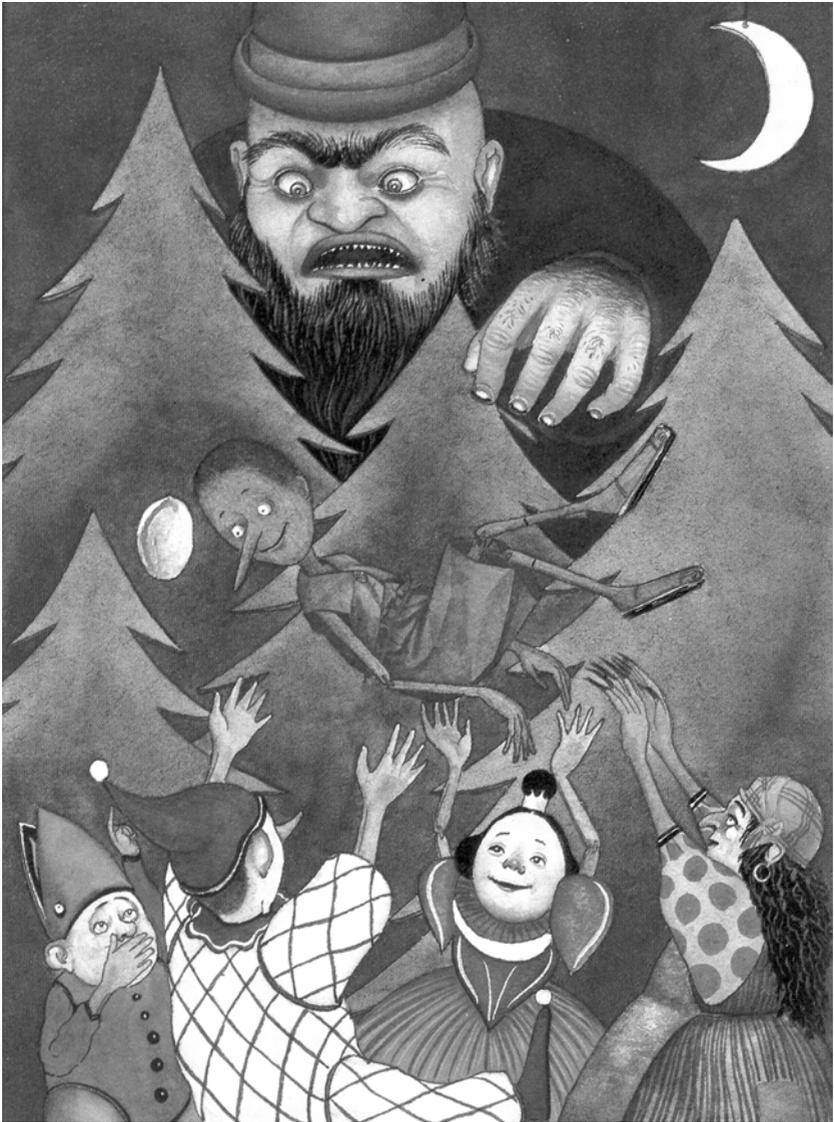


Abb. 10 Nöstlinger, Heidelberg: *Der Neue Pinocchio*. 1991

Man vergleiche die beiden Illustrationen, lege noch die von Innocenti und Helen Oxenbury daneben, vielleicht noch die Federzeichnungen der Originalausgabe – dann begreift man, wie verändernd Illustrationen wirken können. Christine Nöstlingers *Pinocchio* wurde später auch ins Spanische übertragen, und nun übernahm der große spanische Maler Antonio Saura die Illustrationen der großformatigen spanischen Ausgabe. Hier kann nun von Illustrationen kaum noch die Rede sein: Erzählen wird zu einem Fest der Farben. Natürlich auch zum verlegerischen Wagnis.

Eigentlich (nicht nur eigentlich) sind die Verleger verantwortlich für alles, was in den Buchhandlungen in gedruckter Form vorliegt. Der Künstler malt Bilder, der Verleger macht sie bekannt – oder auch nicht. Er ist der Auftraggeber. Und es ist seine Vorliebe und seine Voraussicht für etwas, das ja erst noch entstehen muss.

Die Geschichten von Jürg Schubiger sind dafür ein schönes Beispiel. Ich habe mich mit ihrer Durchsetzung und der gemäßen Illustration jahrelang schwer getan. Nach und nach entstanden unterschiedliche Illustrationen in immer neuen Ausgaben, die leider allesamt nur spärlich verkauft wurden. Das war wenig ermutigend! Der Erfolg stellte sich erst viele Jahre später ein, als der sinnsuchende ‚Erzählton‘ dieser Geschichten mit farbigen Bildern von Rotraut Susanne Berner in einer neuen Ausgabe unter dem Titel *Als die Welt noch jung war* zusammen kam.

Rotraut Susanne Berner illustrierte dicht am Text und variierte ihn dennoch so frei wie möglich. Aus Wörtern wachsen Bilder.

„Dieses hier ist die Farbe meiner Träume“, schreibt Joan Miro unter einen hellblauen Farbklecks. Und bei Elisabeth Borchers fand ich das Gedicht *Nerudas Blau*:

Das Blau war außer sich vor Freude
 Als wir geboren wurden.
 Denn zuerst war das Licht
 Dann folgte das Blau
 Dann folgte der Mensch
 Und das Blau erfand ein paar Maler
 Und dann und wann einen Dichter dazu.



Abb. 11 Schubiger, Berner: *Als die Welt noch jung war.* 1995

Was aber sieht man zuerst, Farbe oder Form? Denken Sie nach! Wecken Farben Gefühle? In Goethes *Farbenlehre* liest man: „Die Menschen empfinden im Allgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf.“ Gelb und Orange rechnete Goethe zur Plusseite: „Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.“ Blau hingegen rechnete er zur ‚Minusseite‘. Also so eine unberechenbare Empfindungsfarbe. (Zum Beispiel bei Einbandgestaltungen; so signalisiert meine Erfahrung.

Natürlich erinnere ich mich an alle Bilder und Bücher von F.K. Waechter, die ich verlegt habe, wie sie entstanden sind. Waechter wollte sich auf keinen Fall wiederholen. Stets entwickelte er neue Ideen in einer anderen Form: *Opa Huckes Mitmachkabinett*, die gezeichneten und gereimten Rollenspiele *Brille ich zum Fenster raus* und schließlich die drei *Wandergeschichten*, Poster, die man ausbreiten und stundenlang lesen, betrachten, bearbeiten kann. Mitmachbilder – jedes Kind kann seine eigenen Kunstwerke schaffen. Anschauen ist Mitmachen, höchste Stufe der Selbstverwirklichung.

Waechters Kunst ist immer, auch im Mantel der Märchenform, von existenzieller Bedeutung. Wie in seinen dramatischen Stücken (er nennt es ‚Erzähltheater‘) sinniert er auch mit seinen Bildern über die Dinge des Lebens. Es sind schöpferische Spiele. Ohne Zweifel ist Waechter einer der kreativsten Künstler (nicht nur) der Kinderbuchszene. Dies schon seit über 30 Jahren. Als ich ihn zu verlegen begann, wusste ich nicht, welche Bedeutung ihm einmal zukommen würde. Aber geahnt habe ich sie schon. Für mich war er damals schon neben Klaus Ensikat (und bevor meine Zusammenarbeit mit Nikolaus Heidelberg begann) der Beste.

Der heute 65jährige F.K. Waechter reflektiert in Erinnerung an seine Bücher der 70er und 80er Jahre:

„Allmählich habe ich heraus, das Beste für Kinder entsteht dann, wenn ich das Zielpublikum Kinder vergesse und nur mache, was mir gefällt. Weg von der Pädagogik hin zur Kunst, Komik, Poesie, Literatur usw. Das scheint mir ein alter Hut, muss aber immer wieder gesagt werden...“.

Die Reise von F.K. Waechter ist eine der rätselhaftesten Bildgeschichten, die ich kenne. Sollte man sie Kindern anbieten? Ich habe sie in meiner Märchensammlung *Daumesdick* voröffentlicht. Ein Kind wird abgeholt von drei Onkeln. Der erste wird von einem Löwen angefallen, der zweite von einem Lastwagen überfahren, der dritte stürzt vom Berg – ehe das Kind gerettet wird.

„Am Anfang war Tohuwabohu und Suppe.“ So beginnt F.K. Waechter sein neues Bilderbuch *Die Schöpfung*. Bildgeschehen von unglaublicher Dynamik trifft den Betrachter. Ein Klacks Farben, und schon ist der Anfang gemacht. Eine glänzende Inszenierung, auch mit allerhand grafischen Einfällen. Waechter hat sich wieder einmal, verlegerische Kostenkalkulation missachtend, von allen Konventionen gelöst. Herausragend sind Format und Gestaltung.

Wie überhaupt Schrifttype, Schriftgröße, Druckfarbe, Papierfarbe entscheidenden Einfluss darauf haben, wie der Inhalt am besten zu erleben ist. Auch in dieser Beziehung zeigt sich, wie ernst der Verlag es mit der Kunst meint.

Als ich Dieter Brems, studierter Biologe und Professor für Zeichnen und Grafik, kennen lernte, fiel mir auf, wie genau er Tiere in ihrer Wesensart zeichnet. Aber aus jedem natürlichen Anfang entwickelte er spielerisch skurrile Absurditäten: Drachen, Maul- und Augentiere, Geisterhirsche, Knallbacken- und Wendehalsfische, lauter unmögliche Tiere. Er zauberte sie mit Zeichenfeder, Kugelschreiber, Pinsel, Schere, Klebstoff auf getöntem oder bedrucktem Papier in zwei Farben, Schwarz und Weiß, mit allen ihren Zwischentönen. Für mich war das die Erfindung einer anderen Tierwelt. Der Name Brems signalisierte natürlich gleich den richtigen Buchtitel: *Brems Tierleben*. Wahrscheinlich wäre dieses Buch ohne diese Namenskonstellation nicht entstanden. So aber war es vorgedacht schon da! Es entstand also ein Verwandlungsbilderbuch, Fliegendes, Schwimmendes aller Art, eine collagierte Tierwelt ohne Vorbild. Wer soviel zeigen kann, muss auch erzählen können. Ein Bilderbuch von fast 300 Seiten braucht Typographie, also Texte, Beschreibungen, erfundene Tiernamen und so weiter. So wurde der Zeichner Dieter Brems auch zum Dichter seiner Bilder, und aus merkwürdigen Bildgeschöpfen entstanden Wortgeschöpfe.

„Man sieht nur, was man weiß“, heißt es. Aber ein Kind weiß nichts. Es ist ohne Erfahrung, ohne Vergleiche. Was also sieht ein Kind in dem Bild? Kurt Kusenbergs erzählt eine Geschichte, *Der verschwundene Knabe*, da schlüpft das Kind ins geliebte Bild und kommt nicht mehr zurück. Die Eltern stehen vor dem Bild und finden ihr Kind nicht mehr. Oder die verbotene Tür im Märchen, eine abgründige Metapher. Natürlich wird das Kind eines Tages die verbotene Tür heimlich öffnen. Und was dann? Dies alles gehört zu den magischen Bereichen, nicht nur im Märchen.

Was Bilder verborgen halten, finden Kinder sofort. So ist auch das Bilderzählen in meinem Kindermagazin *Der bunte Hund*, das ich 1981 gründete,

für Kinder besonders reizvoll. Die Erzählbilder von F.K. Waechter, Franco Matticcio und vielen anderen haben den Kinder eigenartige Entdeckungen ermöglicht. Wie rasch doch Kinder in Bilder schlüpfen und sich identifizieren können mit Figuren und Geschehnissen! Es waren und sind (den Erzählwettbewerb nach Bildern im *Bunten Hund* gibt es schon seit über 20 Jahren) originelle Deutungen, sozusagen selbst erlebte Geschichten.

Bisher wurden von Kindern aller Altersgruppen über 60 Bildtafeln nacherzählt. Mit Waechters Erzählbildern fing alles an. (Bilder übrigens, zu denen Christine Nöstlinger später ihren Märchenroman *Der gefrorene Prinz* schrieb.) Zum Bild *Das Flugkissen* (auf einem Kopfkissen fliegt eine Junge durch die Nacht) schreibt der siebenjährige Marco: „Es ist Nacht. Alle schlafen. Nur in einem Zimmer brennt noch Licht. Und in der Laterne. Da will der Mann die Frau küssen, aber die Frau will das nicht und wirft vor Wut ihr Kissen durch das Fenster. Der Junge will das Kissen wieder holen. Aber er merkt nicht, dass das ein Flugkissen ist. Und dann geht er hoch und fliegt nach Afrika.“

Das Kindermagazin *Der Bunte Hund* wurde eigens zur Erweiterung des Bildbereichs begründet. Ich konnte zur Unterhaltung der Kinder und zur Entwicklung neuer Talente geradezu üppig großflächig arbeiten, ohne gleich fertige Bilderbücher wagen zu müssen. Nahezu alle bekannten Künstler und Künstlerinnen der heutigen Bilderbuchszene haben vor Jahren im *Bunten Hund* erste Veröffentlichungen bekommen. Sicher ist *Der Bunte Hund* eines der größten Innovationsprojekte auf dem Kinderbuch-Markt. Leider weiß das kaum jemand.

Nach der Wende zeichnete Hans Ticha fortgesetzt Monsterbilder. Auch Walter Moers, Erfinder des Käpt'n Blaubär und späterer Großautor, begann mit Monsterbildern im *Bunten Hund*. Dieses *Magazin für Kinder in den besten Jahren* hat gleich mehrere Kindergenerationen mit Texten und Bildern versorgt, wobei das ansonsten kritisch beäugte ‚Lesealter‘ kaum zur Geltung kam. Bilder sind eben alterslos. (Nur die ganz dummen Bilder von den ganz schlaunen kleinen Schweinchen und Häschen lassen sich eindeutig dem Krabbelfach zuordnen.)

Einmal habe ich in einem schmalen Hinterhofzimmer in Berlin einen großen Karton besichtigt, den der Künstler unterm Bett hervorzog. Ich fand darin unter vielen reizvollen, kretzigen Blättern eine geeignete Bildgeschichte für

mein damals in der Vorbereitung befindliches Kindermagazin. Das Bildgesehen heißt *Das Fest* und hat den schönen Anfangssatz:

„Es ist anzunehmen, dass sich die Eltern nicht ganz über die Folgen im Klaren waren, als sie ihrem Franz erlaubten, seinen sechsten Geburtstag allein nach seinen Vorstellungen zu gestalten.“

Der Besitzer des Kartons war Germanistikstudent in Berlin und heißt Nikolaus Heidelberg.

Nikolaus Heidelberg sagt, man muss feste Geschichten schaffen, die Sicherheit haben. Kinder machten sich sowieso ihre Bilder selber. Seine Bildgeschichten sind lange vorbereitet. Er beobachtet, erkundet das Milieu seiner Geschichten, bevor er sie seinen Bildern anvertraut. Seine Bilder sind kleine Revolutionen gegen jegliches Vordenken. Gewiss für angepasste Eltern mit angepassten Kindern eine Art Schock-Erlebnis!

Auch bei Heidelberg gibt es eine Entwicklung, die man an seinen Erstveröffentlichungen im *Bunten Hund* dokumentieren kann. Seine ersten Bilder, die ich verlegte, gleichen nur entfernt seinen späteren Bildern. Es fällt auf, dass nicht viele Künstler der Kinderliteratur so etwas wie Stilveränderungen erfahren. Sie zeichnen oft so weiter, wie sie angefangen haben. Das hängt gewiss auch mit Sehgewohnheiten des Markts zusammen. Erfolge verführen zum Wiederholen. Der Markt (damit auch mancher Verleger) umarmt leicht erfolgreiche Künstler und Autoren und erdrückt sie, bis sie mit ihrer Kunst in Atemnot geraten. Dafür gibt es Beispiele.

Manchen Verlagen ist gute Typographie im Kinderbuch nicht der Mühe wert. Es ist so, als trauten die Hersteller der sogenannten Zielgruppe ihrer Bücher keinen Sinn für Buchästhetik zu. Kinder sind ja noch Anfänger im Wahrnehmen des Zusammenspiels von Inhalt, Schrift, Bild und Satzspiegel. Aber für Qualität sind sie durchaus schon ansprechbar! Wo sollen sie sonst lernen? Dies gibt mir Gelegenheit, auf meine Lyrik-Anthologie *Großer Ozean* hinzuweisen. Hier spielen Layout und Satzspiegel und so weiter eine tragende Rolle. Den Gedichten von 167 Autoren und Autorinnen habe ich Bilder von 40 Künstlern und Künstlerinnen zugeordnet, sozusagen in assoziativer Form. Die unterschiedlichsten Bilder korrespondieren mit entsprechenden Texten, ohne sie direkt zu illustrieren. Eine sehr offene Form, die ich wiederholt bei meinen Anthologien angewandt habe, in meinen zehn *Jahrbüchern der Kinderliteratur* und ebenso in der neuen Geschichtensammlung *Eines Tages*.

Als ich Helga Gebert vorschlug, die Urmärchen der Grimms zu illustrieren, entwarf ich dafür ein kleines Format, das gut in der Hand liegt. Dieses äußerst erfolgreiche Bändchen zog weitere Bände im gleichen Format nach. So entstand eine vielbändige Märchen-Edition mit farbigen Bildern. Helga Gebert illustrierte dafür Hauff und Bechstein, übersetzte Märchen aus aller Welt und Märchen aus *Tausendundeine Nacht*. Und edierte verschiedenen Auswahlmengen, insgesamt 10 Bände *Märchenbibliothek* mit fast 1000 farbigen Bildern. Eine Edition, die ganz bewusst die heimlichen Grenzen der Kinderliteratur überschreitet.

In meiner Kindheit kannte ich Märchen kaum. Ich erinnere mich wohl an faszinierende Märchenbilder, Zeichnungen, die Otto Ubbelohde 1922 zu den Märchen der Brüder Grimm geschaffen hat. Wie überzeugend doch Federzeichnungen ohne farbiges Beiwerk wirken können! Janosch fügte seinen Federzeichnungen zu den frech nacherzählten Grimmschen Märchen (Anti-Märchen sagte man damals in den 70er Jahren) als zweite Farbe Gold hinzu; denn vierfarbig war's damals zu teuer. Jahre später, als inzwischen erfolgreicher ‚Marktautor‘, hat er die Märchen erneut und diesmal farbig bemalt. Beides lässt sich gut miteinander vergleichen und zeigt auch, dass seine Bilder ‚zahmer‘ geworden sind. Vielleicht auch eine Folge der Farbe?

Viele Jahre später (1995), wie aus einer anderen Welt, entstand mit den originalen Texten der Erstausgaben das große farbige Grimm-Hausbuch von Nikolaus Heidelberg. Über seine Bilder möchte ich am liebsten einige Stunden reden.

Bekanntlich ist aus den Märchen der Brüder Grimm seit Erscheinen der allerersten Ausgabe, also vor über 180 Jahren, ein riesiges Illustrationswerk entstanden. An dieser Tradition hat jede Generation mitgewirkt. Und jede weitere wird es wieder tun. Immer eine Herausforderung für Künstler und ihre Verleger. Sprache und Bilder, Bilder und Sprache – immer müssen sie zusammen finden. Immer weiß der Text mehr als die Bilder. Aber mitunter sind die Bilder dem Erzählen ein Stück voraus, weil jedes Kind sie sich zuerst anschaut. Da zeigt sich rasch, in welcher Tonlage erzählt wird.



Abb. 12 *Brüder Grimm, Heidelberg: Märchen der Brüder Grimm. 1995*

Früher einmal lag *Das große Wilhelm-Busch-Album* (sehr zum Entzücken der Kinder) in jedem bürgerlichen Haushalt auf. Es war für mich das Modell der großen Hausbücher mit Bildgeschichte, die ich Janosch und später auch Erwin Moser anbot. *Die Maus hat rote Strümpfe an* von Janosch wurde wohl zum Vorbild ähnlicher Sammelalben auf dem Markt. Heute, wenn ich Janosch's Bilder aus seinen Sammelalben sehe, entdecke ich die Abnutzungen,

die sie inzwischen erfahren haben. Der damals junge Erwin Moser aus dem Burgenland wollte anfangs nur zeichnen und illustrieren. Ich spürte in seinen Bildern, die er mir zeigte, seine Erzählbegabung und ermutigte ihn zum Schreiben. So entstanden seine phantastischen Geschichten und seine figurenreichen Bilder und Bildge schichten. Sie alle kommen aus der Erinnerung an eine glückliche Kindheit auf dem Land.

Doppelbegabungen, also Autoren, die ihre Geschichten auch zeichnend erzählen können, oder Künstler, die zu ihren Bildern die richtigen Worte finden, also sozusagen auf zwei Instrumenten spielen können, haben mich früh fasziniert. (Bei Alfred Kubin zum Beispiel.) Natürlich kann man diskutieren, ob Erwin Moser auch ein guter Zeichner ist – für *seine* Geschichten ist er der beste. Gleiches gilt auch für Janosch, wenn auch in anderer Form. Ebenso für Reiner Zimmik oder Ali Mitgutsch. Aber auch Jürgen Spohn, Paul Maar, Frantz Wittkamp und andere mehr haben mich mit ihrer doppelten Poetik beeindruckt. Zuletzt Michèle Lemieux mit ihrer grandiosen *Gewitternacht*.

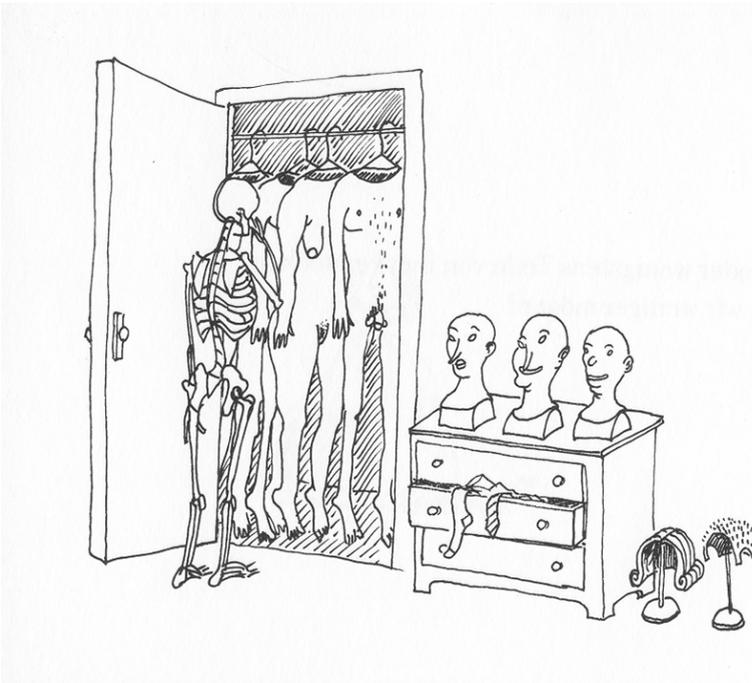


Abb. 13 Lemieux: *Gewitternacht*. 1996

Bilder aus 30 Jahren Kinderliteratur! Es fällt schwer, nicht noch ausführlicher zu werden. Oftmals stand (wie bei *Brembs Tierleben*) zuerst die Form, das fertige Buch vor Augen, ehe Bild und Text folgen konnten. Zum Beispiel Christine Nöstlinger Jahresbuch *Ein und Alles* sollte für jeden der 365 Tage des Jahres einen Kurztext erhalten. Es brauchte natürlich auch für jeden Tag ein farbiges Bild. Texte und Bilder mussten parallel entstehen, ein Irrsinnspan!

Bei der Vorbesprechung bestand Jutta Bauer darauf, sich mit Christine Nöstlinger im selben Wiener Café zu treffen, wo sie schon mal, etliche Jahre zuvor, als junge Anfängerin gesessen hatte. Damals traute sie sich nicht, mit der berühmten Autorin Kontakt aufzunehmen. Und nun dieses gemeinsame riesige Buch!

Der phantastische Roman *Hugo, das Kind in den besten Jahren* begann mit großformatigen Bildtafeln, einem Gewusel von Bleistiftzeichnungen von Jörg Wollmann. Dazu wollte Christine Nöstlinger nach entsprechender Absprache einen Bilderbuchtext schreiben. Es wurde aber ein Roman von 300 Seiten. Die Umkehrung, wie sich Wollmanns Bildphantasie in die Romanphantasie der Autorin verwandelte, hat etwas Faszinierendes: Bilder inszenieren einen Roman!

Der Mensch ist da Künstler, wo er spielt. Irgendwann sah ich eines der Skizzenbücher eines mir unbekanntem jungen Künstlers. Auf jeder Seite wunderbare Einfälle im Kleinformat, merkwürdige Episoden. Ein Hauch von Gorey, von Saul Steinberg und doch etwas ganz anderes mit dicknasiger Naivität. Ich sah förmlich, wie dieses zeichnerische Universum im Kleinen einmal selbständig werden würde: Axel Scheffler ist in wenigen Jahren einer der bekanntesten Illustratoren geworden.

Die phantastische Geschichte *Vier Kinder reisen um die Welt* von Edward Lear habe ich zweimal illustrieren lassen, einmal 1991 von Axel Scheffler und ein erstes Mal 1973 mit 90 Bleistiftzeichnungen von Anne Bous.

Bild ist nicht gleich Bild, jeder zeichnet, malt anders. Ein Problem zum Beispiel ist es für jeden Verlag, wenn er die Bildidentität, die sich in fast programmatischer Weise auf den Einbänden zeigt, mit anderen Verlagen teilen muss, weil diese den oder die Künstlerin gleichfalls mit Coverbildern beauftragen. Anfangs versuchte ich (zum Beispiel) Jutta Bauer mit ihren Bildern durch vertragliche Vereinbarungen für mein Programm zu reservieren – was nur kurze Zeit funktionierte. Und hat sich erst einmal ein Stil durchgesetzt,

finden sich bald andere, die sich ähnlicher Ausdruckformen bedienen. Positiv gesagt: Jeder bekannte Künstler findet Schüler. Aber selten sind es gute Schüler.

Jutta Bauer spricht in ihrer Dankesrede zum Katholischen Kinderbuchpreis für *Opas Engel* von ihrer Sorge, nicht „selbstgefällig und am Ende womöglich in der Arbeit glatt und routiniert“ zu werden. Sie spricht von Demut, ja Unterwerfung unter die Leichtigkeit des Einfalls dieses „Wundersame der eigenen Kreativität“, die manchmal auch harte Arbeit ist, „aber zumindest für mich auch irgendwie ein Wunder, ein Geschenk.“



Ich hatte viel Glück.«

Abb. 14 Bauer: *Opas Engel*. 2001

Literaturnachweis der Abbildungen

Berner, Rotraut Susanne: Märchenstunde. Beltz & Gelberg 1998

Caroll, Lewis/ Tenniel, John: Alice im Wunderland (Orig. 1865). Insel Taschenbuch Verlag 1973

Collodi, Carlo/ Friedrichson, Sabine: Pinocchios Abenteuer. Insel Taschenbuch Verlag 2003

Grimm, Heidelberg, Nikolaus: Märchen der Brüder Grimm. Beltz & Gelberg 1995

Le Saux, Alain: Das kleine Museum. Das kleine Museum. Moritz-Verlag 1999

Lemieux, Michèle: Gewitternacht. Beltz & Gelberg 1996

Nöstlinger, Christine/Heidelberg, Nikolaus: Der Neue Pinocchio. Beltz & Gelberg 1991

Schubiger, Jürg/Berner, Rotraut Susanne: Als die Welt noch jung war. Beltz & Gelberg 1995

Horst Künnemann

Grenzberennungen

GRENZBERENNUNG im Sinn der selbstgestellten Aufgabe beinhaltet mehrerlei: Neuartige, provozierende Bildgestaltung, die sich vom Niedlich-Kuscheligen des altvertrauten Massenmarktes mit starken Harmonisierungs-, Verharmlosungs- und Happy-End-Tendenzen abkehrt. Also weniger liebliche Häschen, goldlockige Mädchen und immer strahlende Muttis, sondern eher ungekämmte Väter im Schlabberlook, gestresste Mütter mit Lockenwicklern im Haar, bedrohliche, grimmige Riesen, Monster, menschenfresserische Wölfe, die in expressiver Zeichnung, erschreckender Farbigkeit oder stark verfremdeter Stilisierung und Übertreibung begegnen. Viele Stilelemente werden in diesen Titeln von den „Klassikern der Moderne“ übernommen: Abstraktion und Collage, Kubistisches, Pop Art, Surreales, die Karikaturen moderner „Cartoonisten“ und die Mischung ganz unterschiedlicher malerischer und zeichnerischer Techniken.

Entsprechend der unvertrauten, von lieb gewonnenen Normen und optischen Bequemlichkeiten abweichenden Optik sind auch die gewählten erzählerischen Themen: Bisherige Tabus insbesondere des Bilderbuches werden benannt: Patchwork-Familien, Krankheit, Alter, Tod, Kindesmissbrauch, Elend der Dritten Welt, Behinderung, Stoffwechsel. Die Ausweitung der Motive und ihre visuelle Umsetzung konfrontiert alle vermittelnden Instanzen mit gänzlich neuen Problemen: Buchhändlerinnen, Erzieherinnen, Lehrkräfte des Primarbereichs, Freizeitpädagogen und nicht zuletzt die Eltern unserer Kinder können diesen Herausforderungen natürlich leicht durch Ablehnung, Kaufverweigerung begegnen. Der überreiche Markt des Bilderbuches hat ja soviel andere Angebote! Doch wer dem sich ständig wandelnden Zeitgeist, vor allem auch einer anderen, neuartigen Wahrnehmung heutiger Kinder begegnen will – ohne sich rasch wechselnden modischen Tendenzen anschmiegen zu müssen- sollte sich diesen neueren Aufgaben stellen!



Abb. 15 Deinert / Boljahn: Familienalbum. 1993

Vielerlei hätten wir zu reflektieren und selbstkritisch zu überprüfen: Stimmt die immer wieder inzwischen seit über einem Jahrhundert ins Feld geführte Auffassung, Kinder bevorzugte das Einfach-Lineare; sie schätzen vor allem klar umrissene Farben und eine geradlinige, eindimensionale Geschichte? Diese damals schon anzuzweifelnde Theorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde kaum bestritten von der Kunsterziehungs- und literarischen Reformbewegung der Jugendschriftenverbände in Deutschland vertreten. Durch mehrere Generationen blieb sie bis auf unsere Gegenwart stark anzuzweifelnde „Schulweisheit“. Wenn wir moderne Bilderbücher im weitesten Wortsinne vor Kindern aufklappen, sollten wir unsere eigene Position zur Kunst, vor allem der Malerei des 20. Jahrhunderts, abgeklärt haben. Die eigene Sicherheit kann uns dennoch nur bedingt bei der Klärung des Grundproblems helfen, warum viele Kinder zwischen 3 und 10-12 Jahren auf Bilder und Illustrationen ihrer Bücher ganz anders reagieren als wir selbst. Vielleicht kann uns ein vorsichtig eingeleitetes Frage- und Antwortspiel, ein Gespräch unter Gleichberechtigten ein erstes Stück weiterhelfen.

Natürlich bleibt es für alle Erziehungs-Instanzen weiterhin wichtig, neuere Erkenntnisse und Einsichten der Entwicklungspsychologie und Soziologie zu

verinnerlichen. Mit gebetsmühlenartiger, unreflektierter Wiederholung dessen, was „alters- und kindgemäß“ sei, ist es nicht getan.



Abb. 16 Escala/ Solé Vendrell: *Kinder am Meer*. 1994

GRENZBERENNUNG bedeutete nicht zuletzt, sich von Kirchturmspektiven und spezifisch deutscher Sicht auf die Dinge zu lösen. Zunächst sollte uns die Tatsache bedenklich stimmen, in welchen Auflagenhöhen und mit welcher Überlebensdauer unsere „Longseller“ den Markt beleben. Gerade erscheint bei seinem Ursprungsverlag Rütten & Loening, sic Aufbauverlag, Berlin *Der Struwwelpeter* des bedeutenden Heinrich Hoffman in 546. Auflage mit seit seiner Erstpublikation 1847 mit fünfstelligen Verkaufszahlen bis heute! Beim Esslinger Verlag, vormals Schreiber, werden Jahr für Jahr von weiteren Ausgaben des *Struwwelpeter* verkauft. Vom gleichfalls hochberühmten Titels *Die Häschenschule* von Fritz Koch-Gotha aus dem Jahr 1924 werden mehr als 40.000 Exemplare des Hahn-Verlages abgesetzt, seit der Jahrhundertwende also knapp eine halbe Millionen. Nicht zu Vergessen sind die erfolgreichen Folgetitel und ein überschäumendes Angebot an Merchandising – Produkten. Ähnliche Dauererfolge lassen sich mit Verkaufsziffern, die die mehrfache Millionengrenze weit überschreiten, für die

unterschiedlichen Editionen und Bearbeitungen der Grimmschen Märchen oder des *Humoristischen Hausschatzes* eines Wilhelm Busch nachweisen.

Im Gegensatz zu diesen Dauerbrennern haben alle hier vorgestellten modernen Bilderbücher der anderen Art größte Mühe, sich mit vorsichtigen Start- und Erstauflagen zwischen 3 und 5000 Exemplaren je Titel über die Jahre hin zu verkaufen. Der absurde Misstand sei nicht verschwiegen, dass die Mehrheit der hier gezeigten und vorgestellten Bücher nationale und internationale Preise errang und auf das überwiegend positive Echo unserer Intelligenzblätter *Frankfurter Allgemeine*, *Frankfurter Rundschau*, *Süddeutsche Zeitung* oder „*Die Zeit*“ stieß, aber gerade diese Hervorhebungen offenbar mit ein Grund dafür waren, vom breiteren Publikum nicht angenommen zu werden. Wir haben es also überwiegend mit sehr delikater Minderheitenliteratur zu tun. Verglichen mit den ‚klassischen‘ Dauerbrennern, müssten heutige Illustratoren eigentlich verzagen, wenn ihre neuen Arbeiten in niedriger Auflagenhöhe nur kurze Verweildauer auf dem Markt genießen und rasch von der Bühne verschwinden, falls sie nicht bis zur nächsten Messe verkauft wurden.

Positiv sind jene Grenzberennungen zu werten, bei denen seit Jahrzehnten ausländische IllustratorInnen bei uns heimisch wurden. Lange ehe der viel strapazierte Begriff des Multikulturellen zur Leerformel verkam, fanden Bilderbücher aus den USA, Großbritannien, Frankreich, aus der einstigen Tschechoslowakei, in Einzelfällen aus Schwarzafrika und Fernost bei unseren Kindern und ihren Angehörigen eine Heimstatt. Bei aller Skepsis gegenüber vermittelnden Instanzen, ihren Vorbehalten und Einwänden sollten wir die Hoffnung nicht sinken lassen!

John Rowe

„Ein naiver, hilfloser, doch durchaus sympathischer Typ findet sich in einer kritischen, doch immer noch komischen Situation wieder. Das ist eine Verbindung, der ich schwer widerstehen kann und folglich muss ich sie noch weiter in meinen Geschichten ausbeuten. Eigentlich entspringen alle meine Charaktere dieser Formel. Das mag als ein recht simples Szenario erscheinen, doch es wohnt ganz nahe bei meinem Herzen“.

Seit 1990 hat der Engländer John Rowe bis zum Herbst 2002 nach der eingangs genannten Grund-Idee, einer Art künstlerischen Bekennerschreibens, 14 Bilderbücher geschaffen. Jeder dieser höchst unterschiedlichen Titel

könnte obigen Text als Motto tragen. Geprägt von australischen Landschafts-Erlebnissen wandte sich Rowe (Jahrgang 1949) in seinem ersten Bilderbuch *Wieso das Känguru so lange Beine hat* (1990) einem Text von Rudyard Kipling und dessen *Just so stories* zu. So waren die meisten nachfolgenden Titel *Hasenmond* (1992), *Jap, der Hund* (1993), *Lebkuchenmann* (1993), *Raben-Baby* (1994) eigenen Ideen oder Kindheitserlebnissen entsprungen. Zwei weiteren Kipling-Geschichten *Das Elefantenkind* (1994) und *Die Entstehung der Gürteltiere* (1995) folgten wieder eigenständige Geschichten von Rowe: *Ferkel Ferdinand* (1996), *Schmutzfink* (1997), *Affenzoff* (1999), *Theodor Terror* (2002), während *Die Zwergenmütze* zu einem Text von Brigitte Wenninger entstand (2000). *Aber ich will...* (2002) Text: Karl Rühmann und *Die erstaunlichen Abenteuer von Tommy Dolittle* wieder John A. Rowe als Urheber nennt (2002, alle Titel erschienen bei Michael Neugebauer Press, Gossau, Zürich, Hamburg, inzwischen minedition, Hongkong, New York, Kiel).

Zwölf der bisherigen Arbeiten warten mit tierischen, die zwei jüngsten Arbeiten mit menschlichen „Helden“ auf. Welche gemeinsamen Grundzüge lassen sie bei der malerischen oder gezeichneten Umsetzung durch den Künstler erkennen?

Viele der Bildtafeln Rowes sind durch düsteren, nächtlichen, oft schwarzen Untergrund geprägt. Von ihm hebt sich das zumeist turbulente und höchst komische Geschehen durch kontrastfreudige Acrylfarben ab. Keines seiner Wesen ist realistisch abkonterfeit, sondern in sehr verschiedenen Varianten und Spielarten der Karikatur, des dem Comic nahen „Cartoons“ dargestellt. Sehr unbefangen und freizügig addiert Rowe seinen Illustrationen Elemente von Aboriginal-Malerei, dynamische Speedlines und groteske Verfremdungen hinzu. Wahrscheinlich hat kein Bilderbuch-Illustrator der Gegenwart sich weiter von den tradierten Vorstellungen entfernt, wie ein prototypisches Kinderbilderbuch auszusehen habe – falls es so eine Gattung überhaupt jemals gegeben hat!

Rowes bildkünstlerisches Programm lässt auch ganz offensichtlich wenig Spielraum für das Wertesiegel ‚pädagogisch wertvoll und deshalb breit empfohlen‘ zu. Das erweist sich als besonders krass bei näherer Betrachtung des Bilderbuchs *Aber ich will* (2002). Ein permanent trotztender, ewig aufmuckender Knabe kämpft ausdauernd und recht erfolgreich gegen mütterliche Verbote und Gebote an. Wild bekliert sind die Tapeten des Vorsatzpapiers, und als die Mutter erst erfolgreich mit einer Rakete auf den Mond geschos-

sen worden ist, können weitere Wände vollgeschmiert, in Gesellschaft weiterer wilder Spießgesellen non stop Coladosen geleert werden, kräftiges Rülpsen nicht vergessen! Nachdem noch wilde Beschmier-Arien, Erschrecken der Nachbarin und demolierendes Trampolinspringen auf dem Bett abgefeiert wurden, kehrt wohlige Erschöpfung ein. Jetzt wäre es wohl nicht schlecht, wenn Mama vom Mond heimkehrte...

Viele Kinder werden in der Erfüllung wildester Tagträume und Allmachts-Fantasien erhebliche Befriedigung und Bestätigung finden. Ihre halbwegs erwachsenen Bezugspersonen dürften da mit mehr Schwierigkeiten ringen. Die meisten Kinder dürften auf Grund besseren optischen Trainings kaum Schwierigkeiten haben, der temporeichen Handlung, der medialen Umsetzung durch Comics- und Film-Elemente mit Perspektivendreh, Flug ins All, Klecksografien, zeichnerischen Sinnkürzeln und ruppigem Strich der Zeichnungen zu folgen.

Ihre Eltern, die kaum Zeit hatten MTV, flinke TV-Werbung, Videos und Computerspiele zu schauen, dürften bei diesem Bilderbuch unvermutet in Wahrnehmungs- und Rezeptions-Probleme geraten. Grenzberennungen im Fall des John A. Rowe rühren an die verschiedenen, im Vorspann genannten Aspekte der optischen Gestaltung, der Debatte um die Uralt-Themen, was erzieherisch vertretbar, ästhetisch gutzuheißen ist...

Jörg Müllers jüngstes Bilderbuch Das Buch im Buch im Buch (Sauerländer, Frankfurt M., 2001, inzwischen Sauerländer / Patmos, Düsseldorf) kann aus unterschiedlichen Gründen als Prototyp eines alle bisherigen Grenzen überschreitenden Versuchs gewertet werden. Es verbindet optische Überraschungs- und Verblüffungs-Effekte mit kunstgeschichtlichen, literarischen, psychologischen und philosophischen Aspekten. Überfrachtet und Kinder überfordernd? Das hängt von dem ab, was wir Kindern ab 6-8 Jahren zutrauen und abverlangen.

Zum Titel: Ein Kind, dem ein Häschen über die Schulter blickt, bekommt ein Bilderbuch geschenkt. Die Verpackung, der Schutzumschlag scheinen schon eingerissen zu sein. Doch wenn wir ihn ablösen, findet sich das beschenkte Kind auf dem Deckelbild widergespiegelt. Es hält ein Bilderbuch, den uns vorliegenden Titel, in den Händen, hinter dem sich – immer kleiner werdend – dasselbe Kind, immer kleiner werdend, wieder und wieder findet.



Abb. 17 Rowe: Aber ich will. 2002

Uns zuvor schon informierten und scheinbar vieles wissenden Erwachsenen wird augenzwinkernd im Bilderbuch ein Titel optisch zitiert, Italo Calvins verwirrender Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht...* Allwissende Kritiker ermittelten beim niederländischen Erfolgsautoren Cees Nooteboom eine Krankenschwester mit Kakaodose auf dem Tablett. Die Kakaodose zeigt abermals eine Krankenschwester mit Tablett und Kakaodose, auf der die Krankenschwester... usf.

Mehr kunsthistorisch Interessierte werden sich an Piraneses verzwickte Treppenbauten seiner „Carceres“ Bilder, an Eschers gezeichnete Labyrinth erinnern finden, an die vielfältigen Bilderrätsel, die in den unterschiedlichen Illustrationen zu Carrolls *Alice hinter den Spiegeln* zu erblicken sind.

Doch sind die eigentlichen Adressaten dieses optischen Verwirr- und Vexierspiels die Kinder? Falls sie eine östliche „Madrjoscka“, die „Puppe in der Puppe“, zu ihren Spielgeräten zählen, erfassen sie rasch ein Gestaltungsprinzip des Bilderbuchs. Wenn sie mit älteren Begleitern in Kunstgewerbemuseen oder den Sammlungen des Elfenbeinmuseums im Odenwald stöbern konnten, werden sie jene artistisch und raffiniert zugleich geschnitzten Objekte erinnern, bei denen 23 Kugeln innerhalb einer allumfassenden Kugel geschnitzt wurden. Sehr bald müssen sie erkennen, das unbewaffnete Auge reicht allein nicht aus, dass zum Erfassen der immer kleiner und kleiner geratenen farbigen und schwarzweißen Bildausschnitte nicht allein eine Lupe wichtig wird, sondern dass sie die dem Buch beiliegende, anhängende Pappbrille in Rotblau aufsetzen müssen, sie dann erst die verschoben gedruckten Farbplatten quasi multimedial in Drei-D-Wirkung erleben können.

Und schließlich trifft im tiefsten Inneren des Buches das Kind auf den verursachenden Maler und Zeichner. Er findet zwischen Traum und sichtbarer Realität nicht mehr heraus, hat Probleme, das Endliche vom Unendlichen zu unterscheiden. Gegen das Versprechen, als Nächste die vom beschenkten Kind bevorzugte Katze – statt des Hasen – zu zeichnen, findet er in den Alltag zurück. Kein Werk zu flüchtigem Durchblättern, kein Daumenkino zu flottem Verschleiß, sondern ein Opus, das Geduld, wiederholtes Betrachten, Stöbern, Fragen und Erkennen fordert. Müller ist nicht allein anspruchsvoller Beobachter kindlicher Interessen und Fähigkeiten, er findet als gründlicher Studierender unserer Realitäten; als Bühnenbildner und Nutzer moderner optischer Medien eine Gestaltungsweise, in der filmische, elektronische, vom PC generierte Elemente in eine hyper-realistische, fast altertümlich anmutende Handwerklichkeit des Zeichnens, Schabens und Malens zusammenfinden.

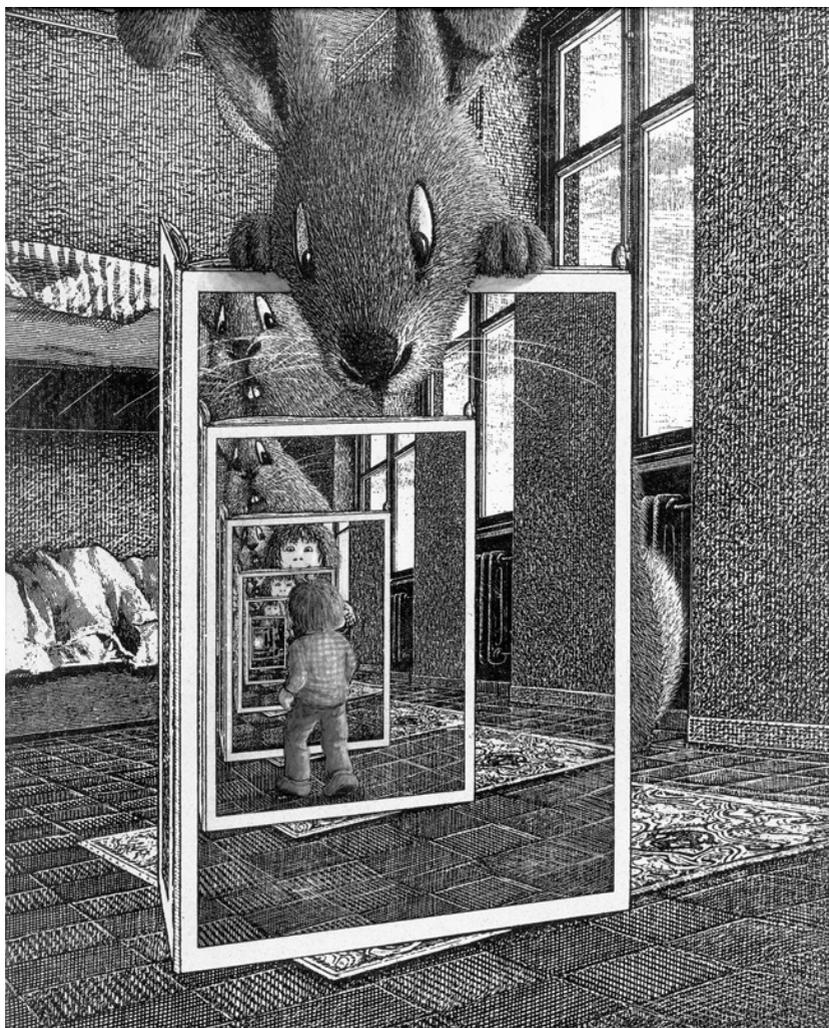


Abb. 18 Müller: *Das Buch im Buch*. 2001

Der Schweizer Jörg Müller hat mit den anderen, hier vorgestellten Grafikern gemeinsam, dass sein gesamtes für Kinder konzipiertes Werk sich rigoros vom bequemen optischen Massenmarkt absetzte. In zwei Jahrzehnten schuf er, oft zusammen mit dem Texter und Literaten Jörg Steiner, Bilderbuch-

und Poster- bzw. Mappenangebote, die pauschal als „gesellschaftskritisch“ einzustufen sind, die Stück für Stück zuvor herrschende Tabus berannten, Grenzen durchbrachen:

1973 *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder* oder *Die Veränderung der Landschaft als großformatiges Mappenwerk* hatte die Demolierung einer intakten Kulturlandschaft zugunsten ausufernder Urbanisierung zum Thema.

1976 *zus. Mit Jörg Steiner Der Bär, der ein Bär bleiben wollte*. Naturzerstörung, ein verkleideter Bär als Fließbandarbeiter.

1976 *Hier fällt ein Haus, dort steht ein Kran und ewig nagt der Baggerzahn*
Der Weg einer gewachsenen älteren Stadt durch rabiante ‚Sanierung‘ in die austauschbare urbane Anonymität.

1977 *Die Kanincheninsel*. Ein unmissverständlicher Angriff auf die Massentierhaltung.

1990 *Der Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten* Rebellion bekannter Märchenfiguren der Grimm gegen moderne mediale Vermarktung in einer Glitzer- und Neon-Metropole.

1996 *Der Standhafte Zinnsoldat*. Das Andersen-Märchen rückt in unsere Gegenwart. Der Titelheld erlebt zusammen mit einer Barbie-Puppe das Schicksal der Konsum- und Wegwerfgesellschaft. Zugleich auch ein kritischer Blick auf die Dritte Welt und deren Recyclingstrategien mit „westlichem“ Wohlstandsmüll.

1998 *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* Angst als moderne Massen-Hysterie.

Viele der Titel erlebten weitere Verarbeitung als Tonträger, TV-Filme und Übersetzungen in andere Sprachen.

Karoline Kehr

Theo Tiemann ist Besitzer eines Schuhgeschäfts. Seine Verkaufsobjekte hätschelt, putzt und pflegt er wie andere Leute ihre Haustiere. Nachts plagen ihn Albträume von durcheinander fliegenden Schuhen und totaler Unordnung in seinem sonst so propperen Laden. Eines Nachts gewinnen seine Träume Gestalt: Ein weißes geisterhaftes Männlein lädt Theo zu abenteuerlicher Fahrt zum Mondflug in einem überdimensionierten Schuh. Als er morgens in

seinem Laden aufwacht, liegen alle Schuhe bestens geputzt im Regal – bis auf einen zerkratzten braunen Halbschuh, Größe 41.

Das zweite Bilderbuch der in Hamburg lebenden Grafikerin besiedelt wie ihr Erstling *Ernst stand auf und August blieb liegen* (Gerstenberg, Hildesheim 1993) doppelten Boden. In *Theos Traum. Eine gute Nachtgeschichte* (Gerstenberg, 1995) verschmelzen Alltag und Traumwelt zur Einheit. Die Fortspinnung bekannter Motive der KJL wie der fliegende Teppich, *Peterchens Mondfahrt* oder *Little Nemo in Slumberland* führt betrachtende Kinder – und natürlich auch uns- über den Globus hinaus bis in Nachbarschaft des vertrauten Gestirns. Dort sind – kleine Sach-Information als Zugabe – gerade Mondfähre und umherwankender Astronaut gelandet. Bemerkenswert und ungewöhnlich sind die genutzten grafischen und malerischen Mittel: Karoline Kehr hatte bei beiden Bilderbuch-Projekten ursprünglich an einen Trickfilm gedacht. Dafür hatte sie interessante, verwinkelte, kubistisch-expressiv übersteigerte Kulissenbauten zusammengefügt. Diese Kulissen bevölkerte sie mit gemalten Figuren, nachdem sie von dem zusätzlich interessant ausgeleuchteten Ambiente Farbfotos angefertigt hatte. Durch willkürliche Vergrößerung und Verkleinerung ihres Personals, durch raschen Szenenwechsel und wechselnde Blickpunkte schuf sie eine flirrende Atmosphäre andauernder Ungewissheit: Was war Alltag, was Traum? Der damalige Programmleiter des Gerstenberg Verlags Victor Christen war von den surrealen Bildgeschichten so angetan, dass er sie als Bücher publizierte. Fach- und Tagespresse reagierten enthusiastisch.

Die Grafikerin blieb über weitere Fantasiethemen, neue Bilderbücher, Kalenderblätter, zahlreiche Umschläge und Illustrationen für die Verlage Altberliner und Thienemanns, dem *Zauberer von Oz* bis zur jüngsten Arbeit vom *Schwi-Schwa-Schweinehund* Altberliner, Berlin 2001) ihrem Prinzip starkfarbiger Figuren- und Raum-Inszenierungen treu. Wer sich heute auf einem von Neuerscheinungen überfüllten Bilderbuchmarkt behaupten will, muss sich tummeln. Karo Kehr war mit ihren Arbeiten und als Person auf Messen und Märkten in Bologna, Paris, Russland, in Troisdorf, Nancy, Leipzig, St. Petersburg, Kiel und nicht zuletzt immer wieder in Hamburg präsent, natürlich jeweils mit neuen frischen Entwürfen und Arbeiten!



Abb. 19 Kehr: Theos Traum. 1995

H.-J. Gelberg und Nikolaus Heidelberg

Eine kurze Vor- und Zwischenbemerkung über Bilderbuchlektoren und Programm-Macher: Diese Personen, weiblich wie männlich, müssen entweder ein völlig neues Titelangebot schaffen, das sich vom übrigen Bilderbuchmarkt haben soll. Existiert ein solches Programm bereits in Form von „backlists“, also früher veröffentlichten, aber immer noch käuflich erwerbba- ren Büchern, soll diesem Angebot Jahr für Jahr etwas Neues, Ungewöhnliches, möglichst An- und Aufregendes hinzugefügt werden. Lektoren müssen also wachen Sinnes sein, über ein Händchen für die Pflege vorhandener und den Zugewinn neuer Talente verfügen. Marktstrategisch müssen sie überblicken, was die Anderen machen, nicht leicht bei mehr als 150 deutschsprachigen Verlagen, die Bilderbücher in irgendeiner Form publizieren. Lektoren müssen also immer etwas riskieren, innovativ im weitesten Begriffssinn sein.

Dazu sollen sie ein Gespür für das haben, was beim Publikum, also bei uns, ankommt. Schließlich sollen sie all das Gesagte gegenüber ihren Bossen, den geldgebenden Verlegern, vertreten, Jahr für Jahr immer wieder aufs Neue.

Für das anspruchsvolle, kreative, das moderne Bilderbuch bedeutet das nicht zuletzt, dass auch die literarische Komponente, die zugehörigen Geschichten „stimmig“ sind, spannend, zupackend, erschütternd, erheiternd, möglichst Kunst.

Programm-Chefinnen und Lektoren haben mich lebenslang beeindruckt. Aus der existenzsichernden Perspektive des Berufsbeamtentums empfand ich sie immer als ein abenteuerliches Gemisch von Traumtänzerinnen, Hochseil- Artisten (ohne Netz), Hazardeuren.

Und der Bilderbuchkünstler Nikolaus Heidelberg verdankt solch kreativer, imaginationsgeladener Persönlichkeit wie dem Programm-Gestalter Hans-Joachim Gelberg seinen Durchbruch, Dauer-Erfolg und schließlich Triumph als Bilderbuchgestalter für Kinder. Vor wenigen Jahren erhielt Heidelberg für sein bisher vorliegendes Bilderbuchschaffen den Sonderpreis im Rahmen des „Deutschen Jugendliteraturpreises“ (1999 oder 2000). Wie Macher und Gestalter aneinander gerieten, schildert Gelberg in einem Werkverzeichnis *Allerdings. Versuch, 25 Jahre einzuwickeln* (Beltz&Gelberg, Weinheim 1995/96):

„Sein kleiner, querformatiger Bildband „Ungeheuer und andere“ (1981) inspirierte mich, Heidelberg für mein Programm zu interessieren. Im „Bunten Hund Nr.1“ („Magazin für Kinder in den besten Jah-

ren“) erschien eine erste Bildgeschichte von ihm, weitere folgten. Seine Bildgeschichten und Cartoons sind auf hohem Niveau ungewöhnlich... Sein erstes Bilderbuch „Das Elefantentreffen oder Fünfdicke Angeber“ (1982) erschien in einem riesigen Format (und bekam den Oldenburger Jugendbuchpreis). Heidelbach gehört zu den Künstlern, die ihre Texte lieber selber schreiben; sein pointierter Umgang mit der Sprache lässt noch einiges erwarten.“

Bevor Gelberg auf Heidelbach stieß, waren u.a. bei Du Mont, Köln 1980 *Bilderbogen* und die sehr krude Cartoonsammlung *Kleines Alphabet für Tierquäler und Kinderquäler* erschienen. *Kleine Akte* kamen 1977 bei Haffmanns in Zürich heraus, nochmals 1997 in einer gesammelten Werkschau vereinigt.

Heidelbachs Position als Grenzbereiner lässt sich, thesenhaft verkürzt, wie folgt umreißen: Obwohl vom erwachsenen Cartoon und einer ironisch-satirischen Grundhaltung herkommend, hat er in allen seinen Arbeiten für Kinder keinen Sanftmut- und Besänftigungs-Rabatt eingeräumt.

Wer auch nur eines seiner inzwischen auf über 20 Titel angewachsenen Bücher, Kalenderblätter oder Ermunterungsbilder im *Bunten Hund* betrachtet (die oft zum Eigen- und Weitererzählen der Kinder einladen), wird rasch erkennen, wie lustvoll der Künstler weiterhin bestehende Tabus unserer Gesellschaft, ihrer Normen, Rollenerstarrung und Erziehungsideale aufspießt.

Für Anhängerinnen einer Bewahr- und Abschirm-Pädagogik („Hier drinnen bei uns die heile, konfliktfreie Zuflucht – dort draußen die arge, böse Welt“) hält er Buch um Buch vielerlei Schocks parat:

Seine Bücher wollen nicht schön in einem ästhetisch-harmonisierenden Sinn sein. Viele seiner Tafeln spielen vor nächtlichem Dunkel, in düsteren Traum-Szenarien. Drachen und Monster, Angstmachendes gehören zu dieser zweiten von ihm erschaffenen Wirklichkeit. Sein überaus realistischer Zeichen- und Kolorierungsstil will jedoch nicht nur Furcht einflößen, sondern Kinder wehrhaft gegen vielerlei Anfechtungen machen. Zu überprüfen in seiner grandiosen Illustration zu *Grimm's Märchen* (1995).

Heidelbach hat nicht allein die weiterhin herrschenden Unterschiede zwischen Kindern, Eltern und der übrigen Erwachsenenwelt aufgehoben; er hat auch die sehr autonom agierenden Kinder dargestellt, die eigentlich so selbstsicher sind, dass sie auf die Mitwirkung der „Größeren“ getrost verzichten können: Prinz Alfred (1983), *Eine Nacht mit Wilhelm* (1984), *Alb-*

recht Fafner fast allein (1992), *Was machen die Mädchen?* (1995). Alle Arbeiten erschienen im Beltz & Gelberg-Programm, Weinheim.



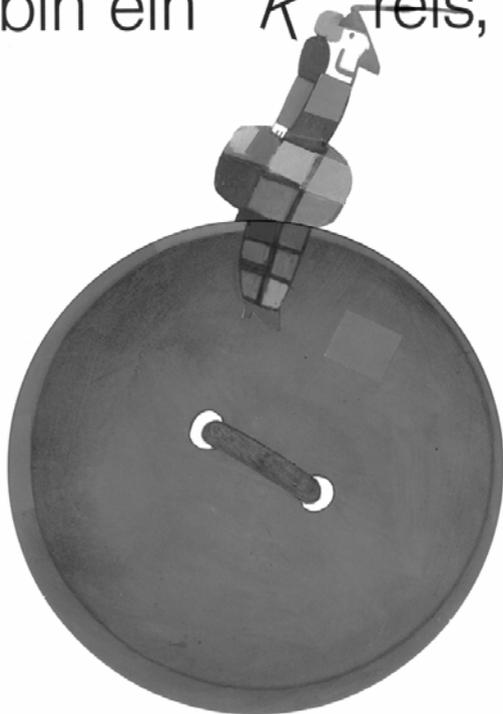
Abb. 20 Brüder Grimm/ Heidelberg: Grimms Märchen. 1995

Květa PACOVSKÁ: Anders als all die anderen

Näher betrachtet – und bei Kinderbilderbüchern können wir gar nicht genau genug hinsehen – haben die Bildwerke der Prager Künstlerin (Jahrgang 1928) mit herkömmlichen, für Kinder produzierten Illustrationen offenbar wenig bis gar nichts zu tun. Nehmen wir aus ihrem mehr als 60 Titeln nur willkürlich einen genauer in Augenschein: Das Umschlagbild, zeigt eine buntfarbene Spielfigur, reitend auf von zwei Löchern perforiertem Silberkreis. Der behauptet auch prompt beim Aufklappen ein solcher zu sein, „ein Kreis, der keinen Anfang und kein Ende hat“. Doch er mutiert schon auf der folgenden Seite „zu einem Knopf, der mit dir wandern will“. Spätestens jetzt

sind die betrachtenden und hantierenden Kinder eingeladen, an einer verspielten Tour teil zu nehmen. Zum clowns bunten Reiter hat sich noch ein bunter Vogelmensch gesellt. Szenenwechsel, bei dem ein Quadrat sich vorstellt, das zugleich auch den Körper eines Katers bildet.

Ich bin ein Kreis,



der keinen Anfang und kein Ende hat.

Abb. 21 Pacovska: rund und eckig. 1994

Weiter reitet das Clownsmännchen auf dem Menschenvogel/ Vogelmenschen. Weiter: „Ich bin ein Fenster in deinem Haus“. Fortführung des Dia-

logs, der Anrede aus einem Gebäude mit 18 Öffnungen. Welches Fenster sprach gerade zum Kind? Viele Antworten aus dem Bauwerk mit schwarzem Dach, rosa- und karminroter Fassade und aufgeklebten Collagebrocken (offenbar Informationsfetzen aus einem englischen Landhotel). „Ich bin ein Löwe, der Geburtstag hat“, behauptet die nächste Doppelseite, aus der sich pop-up-mäßig ein sanftes Gesicht mit roter Nase hervorwölbt. „Alles nur Verkleidung!“ werden hier spätestens die davor sitzenden Kinder jubeln. Recht haben sie, denn der buntgekleidete Löwe betritt eine bei Paul Klee entlehnte bunte Häuseransammlung, deren rechte Dialogseite die von Kindermalereien bekannten schief sitzenden Schornsteine auf Schrägdach zeigt.

Hier sollten Eltern und anderes Erziehungspersonal. aus der wohl assortierten Platten-, CD- und Tapesammlung die Kinder-Kantate *Wir bauen eine neue Stadt* von Paul Hindemith in den heimischen Ghettablaster schieben, denn schon behauptet die Pavcovská, Tochter eines Opernsängers, auf der nachfolgenden Doppelseite „Ich bin ein Klang in einer Sonate“, und die weiterhin schönfarbenen Figuren in transparenten Tönen Rot, Blau, Grün, freigestellt vor weißem Untergrund – geben ihr durchaus recht.

Puristen herkömmlicher Bilderbuchvermittlung werden spätestens hier zweifelnd zu fragen beginnen, wo denn, bitte, die durchgehende, eigener Logik und zu erwartender Zielstrebigkeit und Konsequenz folgende Erzählhandlung stecke? Die bleibt ihnen Pacovská auf der nächsten Doppelseite abermals schuldig, denn dort schwirrt links oben ein aus geometrischen Einzelformen gebildeter Vogel über ähnlich stilisiertem Berg, und rechts behaupten ein entsprechend abknickender Clown und der darunter hockende kleine Vogelmensch in gefalteter Sitzhaltung: „Ich bin ein Dreieck – und ich auch“, zur Verdeutlichung des Gezeigt-Gesagten auch in unterschiedlich großer/bzw. kleinerer Typographie. Märchenhaft geht's weiter. Als ein „Ananas-Erzähler“ auftritt und der vielseitige Clown mit entsprechender Papieraufwölbung von sich zu Recht sagen darf: „Ich bin eine Linie, ein Rechteck“. Schließlich mündet das Buchgebilde, kostbar gedruckt, mit Ringheftung und auf solidem Papier die blendenden Druckvorlagen reproduzierend mit neuen Fantasiegeschöpfen in eine Art Papiertheater und die finale Frage nach der eigenen Identität des Kindes, einer zuschauenden Gruppe: „Ich bin eckig und wie bist du?“ Dazu werden alle genannten Begriffe im Multiple Choice-Verfahren auf der letzten Doppelseite versammelt, das einen Spiegel in Silberfolie anbietet, in dem sich alle Nutzenden durch eine viereckige Stanzung nochmals prüfend selbst betrachten dürfen.

Zur Erhärtung der Eingangs-These, die Papiergebilde der Pacovská, die in anspruchsvollen Buchverlagen erschienen, entzögen sich eigentlich gängiger Kritik, eine Zitat- und Begriffssammlung der in anspruchsvolleren Tages-, Wochen- und Fachzeitungen angewandten Begriffe: Ihre Bilderbücher wurden dort zu unterschiedlichsten Zeiten als „Kunst-Objekte“, „Installationen“, „Papier- und Karton-Architektur“, als „Papier-Plastiken“ und „Objekte für Interaktionen“, schließlich auch kulinarisch als „Genuss-Bücher“ eingeschätzt. Zu Recht wurde erkannt und angemerkt, dass die vielseitige Frau freie Grafiken und aus Abfällen gefertigte filigrane dreidimensionale Kreationen national und international in mehr als 60 Einzel- und weiteren Kollektivausstellungen gezeigt hatte. Da kaum eine ihrer gedruckten Arbeiten frei von Anspielungen, Verweisen, Symbolen, Metaphern und mehrbödigen Verwandlungs-Effekten war, erhielt sie den Ehrentitel eine fantasiebefördernde „Märchenfrau der besonderen Art“ zu sein.

Letzteres vor allem sehr zu Recht, denn in einer ihrer früheren, in Deutschland mit erheblicher Verspätung publizierten Arbeit *Rumpelstilzchen erzählt* (Edition Illner, 1984, zuvor Albatros, Prag). vollbrachte sie im Umfeld der einst so ominösen „Anti-Märchen“ ein veritables Kunststück:

Das Mädchen Tereschen lebt allein und ist sehr traurig. Niemand hat Zeit. Doch jetzt ändert sich ihre missliche Lage, denn das berühmte Dürer-Nashorn wird umgerüstet, erhält Schnürstiefel aufs vordere Horn gesetzt, eine Mütze zwischen die Ohren und bewegt sich mit Tereschen vorwärts.

Als mobile Versatzstücke finden sich so unterschiedliche Märchen wie *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Frau Trude* und *Das singende, springende Löwen-eckerchen*, die alle zum ersprißlichen Ende bringen.

Kveta Pacovská inszeniert das Ganze mit abweichenden Figurinen, einer eigenwilligen Typographie, in der damals schon groß gegen klein abgesetzt und variiert wird. Im bizarren Spiel und eigenen Zwischentexten gelangen die Beteiligten zum musikalischen Ausklang, den Tiere und auftretende Räuber anstimmen.

Deuten wir die zahlreichen Übersetzungen von Pacovskás Arbeiten richtig, so hat sie offenbar, jenseits gängiger Bild-Text-Einschätzungen, eine Art visuellen, taktilen und emotionalisierenden Esperanto gefunden. Stanzungen, Rillungen, Durchguckfenster und Reliefprägungen können von Kindern ganz unterschiedlicher Zunge und ethnischem Hintergrund gesehen, erfasst und erfühlt werden

Überschauen wir ihre bisher in Deutschland veröffentlichten Arbeiten, zu denen inzwischen neben Kunstpostkarten, hochpreisigen Postern (bis zu 100,- €) und nicht billige CD-ROM gehören, *MitterNachtsSpiel* (bei Tivola, 1998), *Alphabet- Das Spiel mit dem Alphabet* (Tivola, 2000), so erhebt sich die berechnete Frage: Sammelobjekte nur für versnobte Erwachsene und die „gehobenen Stände“? Und dazu noch: Müssen wir also Märchen- und Musical-Forscher werden, Kunsthistoriker und ästhetisierende Kritiker dazu, um ihre viel versprechenden Objekte, die Bücher in Schachtelverpackung, elektronische Bildgeschichten mit raffinierter Medien-Überschreitung zu erfassen? Die letztgestellte Frage beantwortet sich dabei von selbst...

Das Schlusswort gehört der Künstlerin:

„Bilderbücher sind wie Architektur. [...] Ich strebe nach den optimalen Gegensätzen. Rot und grün. Farben werden eine nach der anderen über- und gegeneinander geschichtet. Alles hängt davon ab, welche Beziehung, Proportion sie zueinander haben, welchen Rhythmus, welche Anteile und Zuordnungen.“

Pacovskás Arbeiten erschienen außer im Ravensburger Buchverlag bei Michael Neugebauer, Mönchaldorf, Salzburg, Hamburg; jetzt minedition, Hongkong, New York, Kiel.

Susanne Janssen

Zeitgenössische Bilderbücher lassen sich gelegentlich analysieren, als ginge man ins Kino. Ein Versuch: Aus dem Titelblatt eines nicht ganz unbekanntes Märchenstoffes blickt uns mit stark nach links abgeknickten Riesenwasserkopf ein traumverloren, somnambul anmutendes Mädchengesicht an. Der zugehörige übrige Körper und die Gliedmaße sind insgesamt kleiner dargestellt als der das Bild beherrschende Kopf. Genauer hingeschaut blickt das Mädchen die Kinder, uns, nicht an, sondern an uns vorbei; bestenfalls kreuzen sich unsere mit seinen Blicken, ohne dass Kontakt entsteht. Das Riesengesicht scheint von oben her, aus einem Fenster oder vom Balkon herab mit einer Art „Fischaugen“-Objektiv festgehalten worden zu sein, das alle Proportionen stark verändert und deformiert.

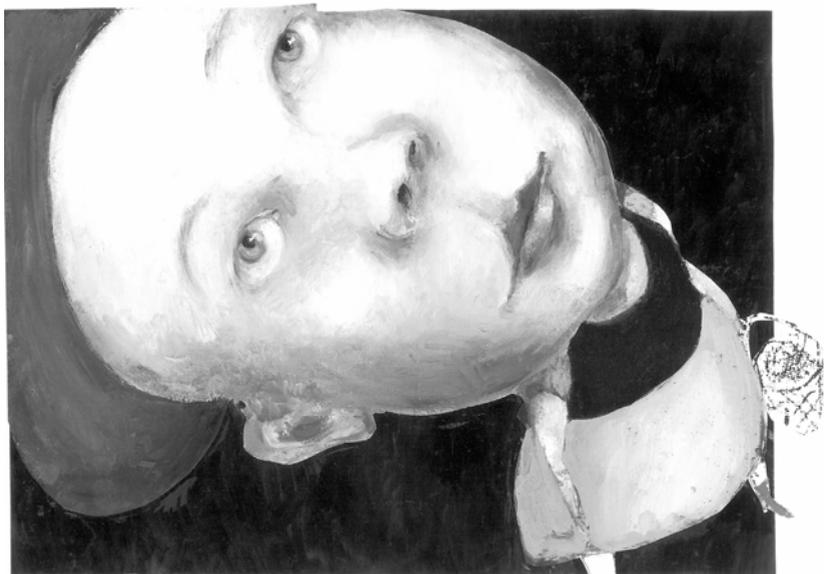


Abb. 22 *Brüder Grimm/ Janssen: Rotkäppchen. 2001*

Nachfolgend begegnet uns das Mädchen auf einem Breitwand-Panorama, wie in einer Panavision-Aufnahme. Diesmal ist des Mädchens Kopf, wir haben vom Umschlag und der Titelei richtig erfasst, es handelt sich um das allbekannte *Rotkäppchen*, in der rechten unteren Ecke stark nach rechts abgebogen. Die Mutter, auch sie mit stark vergrößertem Kopf gegenüber geschrumpfter Körperlichkeit, beugt sich angeschnitten von oben her ins erkennbare Zimmer und überreicht Kuchen und Wein. Längst wissen wir, wie die Geschichte weitergeht.

In seltsamem Kontrast zu den pastos gemalten neo-expressiven Gestalten fällt unser Blick durch eine breite Panorama-Scheibe ins Freie. Wir erkennen eine grob gerasterte Foto-Collage von Bäumen und Strauchwerk = Garten.

Während der leicht altväterische Text der Grimmschen Gesamtfassung von 1819 bis auf geringe Angleichungen heutigem Sprachgebrauch folgt, sind wir und die Kinder mit weiteren Verfremdungen in der optischen Umsetzung konfrontiert: Wolf, Mädchen und Mutter sind auf geschrägte Diagonale des sich fortsetzenden Foto-Untergrundes gemalt. Verkantete und früh schon wackelnde Kameras, die immer Unheil verkündeten, sind uns seit den frühen

Filmen Friedrich Wilhelm Murnaus, *Nosferatu* (1921), des noch jüngeren *Cabinett des Dr. Caligari* von 1920/21 und *Der Untergang des Hauses Usher* nach einer Novelle von Edgar Alan Poe vertraut, um nur einige ältere markante mediale Produktionen zu nennen.

Willkürlich gedrehte Perspektiven, der Kamerawechsel (vom Pinsel, dem Stift, der unterlegten Foto-Collage nachvollzogen), einem schief in die Landschaft gesetzten kubistischen Haus verstärken eine surreal-bedrohliche Gesamtatmosphäre. Die dramatischen Höhepunkte sind als Close ups, Ganznah-Aufnahme, Seiten beherrschend, selbst das großzügige Panorama noch sprengend, konzipiert. Zuvor war die doppelgleisige Handlung – Rotkäppchen verirrt sich kurzfristig im Wald, der Wolf eilt zum Haus der Großmutter und verschlingt sie – zügig zusammengefügt worden.

Der verträumt stauende Blick Rotkäppchens und das grimmig aufgerissene Riesenmaul des Wolfs sind stärkst möglicher Bildkontrast und Handlungshöhepunkt zugleich. Die der Rettung und Erlösung ungedachten Handlungs- und Bildsequenzen sind von erhöhtem Kamera-Kran oder punktgenau über der Aktion rotierendem Helikopter gemalt.

Der grundsätzlichen Frage, wozu Märchen überhaupt illustriert werden, könnten wir eine ganze, durchaus ergiebige Vorlesungsreihe widmen. Der hier anstehenden, reich dimensionierten Erörterung des „Rotkäppchen“-Motivs müsste ein mehrere Semester umspannendes Seminar folgen. Wer wissensmäßig seinen gegenwärtigen Informationsstand erweitern will, sei auf das Bilderbuch-Museum, Burg Wissem in Troisdorf zwischen Köln und Bonn verwiesen. Dort ist seit 2002 eine hochspezialisierte Rotkäppchen-Sammlung der Schweizer Waldmann mit über 400 Exponaten und ergiebigem Katalog Interessierten zugänglich.

Zurück zur Interpretation von Susanne Janssen: Die Grafikerin (geb. 1965) war Schülerin des veritablen Umschlaggestalters und Bilderbuchkünstlers Wolf Erlbruch. Von ihm hat sich die Illustratorin formal weitgehend gelöst und eine sehr eigenständige Bildersprache entwickelt. In ihren vorangegangenen Arbeiten *Die Wette, wer zuerst wütend wird* zu einem Text von Italo Calvino (Hanser Verlag, München, 1994), *Die Abenteuer der kleinen Wolke* (Text: Marianne Koch (Hanser, 1996)), vor allem *Madame Butterflys Klavierstunde* (Hanser, 1998) zu eigenem Text zeigt sie markante Raumaufteilungen, Geschöpfe, die wirken, als würden sie sich jeden Augenblick wie Luftballons in den Himmel heben, vor allem jedoch eine bisher unbekante,

oft sehr aufregende Gestaltung der Perspektive, die Betrachtenden verwirbelnde, zum Schwindeln bringende Darstellung der vierten Dimension.

Für Aufregung und kontroverse Diskussion sorgte jüngst ihr *Rotkäppchen*: Ob es zulässig sei, psychisch krank anmutende, von der Figur her so arg deformierte Gestalten zu zeigen; ob „man“ Kinder nicht besser/ lieber vor solch optischem Erschrecken wie dem Zusammentreffen mit dem hier gezeigten Bilderbuch-Wolf bewahren sollte? Nur soviel aus meiner Sicht: Bestimmt kein Buch, mit dem wir Kinder alleine lassen sollten! Mir selbst läuft aus einer märkischen Sagensammlung seit früher Kindheit die erschreckende Illustration einer im Vollmondlicht auf dem Friedhof einher wankenden Frauengestalt mit riesigem Eimerkopf nach. Doch sind das Reminiszenzen des vergangenen Jahrhunderts, über die Videotrainierte, Horrorfilm verhärtete Kindlein des 21. Jahrhunderts nur ein mildes, ‚cooles‘ Lächeln aufbringen dürften...

Wölfische Welt oder Behinderung mit Pathos

Das französische Kreativen-Gespann Fred Bernard/ Francois Roca liebt große, hochdramatische Themen. Seit der *Verschwundenen Ameisenkönigi*‘, *Max und Gardenia vom Gemüsegarten* (1997 und 2000) *Ushi*, dem reckenhaften Eisbären, vorrangig mit einprägsamen Tierhelden, seit dem *Geheimnis der Wolken* (1998) und dem *Gelben Zug* (1999) mit überdimensionalen menschlichen Helden, stehen die Beiden für Bilderbücher der besonderen Art. Nicht allein, dass sie mit ungewöhnlichem Format 38 x 27 aus dem Rahmen des Normalen fallen, verfasst Bernard Texte mit oft theatralischem Gestus. Die zwingenden Tafeln Rocas, ein Gemisch von magischem mit fotografischem Realismus, sind allemal eine kleine, in sich geschlossene Gemäldegalerie mit souveränen Bildkonzepten, fantasieanregenden Stimmungen und bezwingendem handwerklichem Pinselstrich. Spätestens seit den finsternen und gewalttätigen Tafeln zu Stephensons Klassiker *Die Schatzinsel* begriffen erwachsene BilderbuchmittlerInnen, dass diese Bilderbücher (alle bei Gerstenberg, Hildesheim) von vielen Kindern fasziniert wieder und wieder bestaunt werden, dass aber erwachsene Bibliophile sie – nicht nur des Preises wegen – lieber für sich behalten. Für die Keinen bietet der Markt eh mehr als genug...

Mit ihrem jüngsten Werk *Jesus Betz* (Gerstenberg, Hildesheim 2002) gehen die beiden Franzosen noch einen weiteren Schritt in die angedeutete Rich-

tung. Ein totaler Krüppel in der brutalen Sprache der Vergangenheit ist ihr Held. Ausgerechnet an Heiligabend des Jahres 1894 erblickt er das Licht einer wölfischen Welt. Alle Gliedmassen, Arme und Beine fehlen ihm, er sieht aus, wie ein Mensch in Gestalt eines Kegels. Dafür singt er einen herrlichen Sopran und ist mit einem phänomenalen Gedächtnis begabt. Seine ledige Mutter liebt ihn abgöttisch. Ihr schreibt Jesus Betz nach 33 Jahren seinen autobiografischen Lebensbericht. Er ist anfangs markiert von Hohn, Spott und Verachtung der übrigen, gesunden Umwelt. Nicht von ungefähr trägt der Rumpfmensch des Heilands Namen, erreicht auch etwa dessen vermutetes Alter. Und nicht von ungefähr verlebt er auf Nantucket seine Kindheit, jener Insel vor der Küste Neu-Englands, von der Herman Melville seinen Kapitän Ahab zur Jagd auf *Moby Dick* losfahren lässt.

Jesus Betz wird als Ausguck eines Walfängers im Krähenest festgezurrt, bis ihm eine Lachmöwe ein Auge aushackt und er sein kümmerliches Auskommen als menschliches Monster bei Schaustellern findet.

Solch ein Thema mit Kindern anhören und dazu noch die Bilder betrachten? Ich meine ja. An süffigen Nettigkeiten und unterhaltsamem Spaßvergnügen bietet der Markt der Bildmedien mehr als genug. Da erscheint es mir mehr als zumutbar, die eigene Einstellung zu Behinderungen jeder Art zu reflektieren und Kinder an unseren Einstellungen und Vorstellungen teilhaben zu lassen. Sie kommen so schon von selbst, wenn ihnen in ihrer Umgebung beschädigte oder vom ‚normalen‘ Aussehen abweichende Mitmenschen begegnen.

Bernard hebt die Geschichte in den Rahmen eines historischen Ereignisses, nennt chronologisch die Daten erster Flüge oder den Tod des Komponisten Debussy. 1921 taucht in den Kinos Charlie Chaplins *The Kid* auf, ein weiterer kindlicher Außenseiter. Inzwischen hat sich auch das Geschick von Jesus Betz zum Besseren gewandelt: Ein Zirkusdirektor wird seine Fähigkeiten zum Nutzen aller in seinen Vorstellungen verwenden. Und die große Liebe zur wunderschönen Trapezkünstlerin Suma Katra trifft ihn nicht nur, sondern findet Erwidern. „Ich bin glücklich“, diktiert er der Schönen, während der Blick auf ein Hopper-Manhattan fällt.

Das klingt arg nach kitschanfälligem Melodram, bekommt aber durch die delikate Malerei Rocas seine eigenständige Ästhetik, der wir und viele unserer Kinder sich kaum entziehen können.

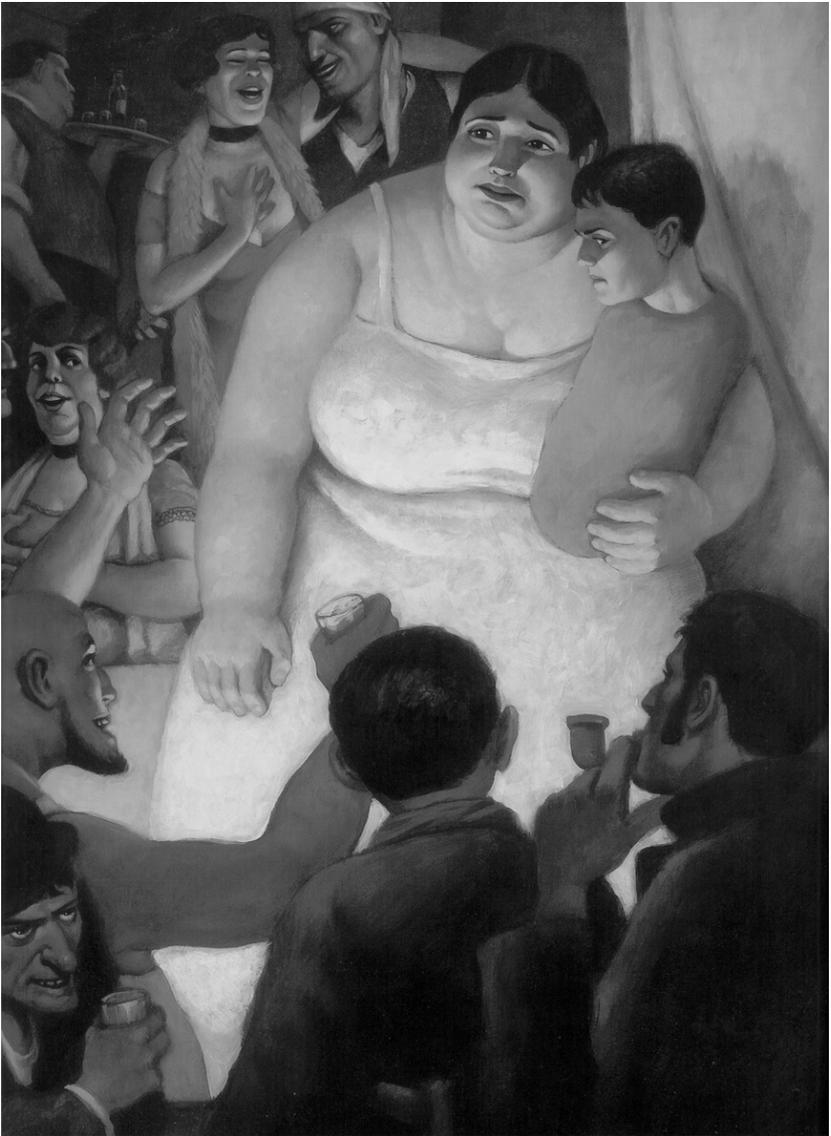


Abb. 23 Fred/ Roca: Jesus Betz. 2002

Kommt hinzu, dass von den 15 Bildern nur fünf von mattem Tageslicht getroffen werden, während die anderen Tafeln mit grandiosen Porträts und Menschengruppen in theatralisches Kunstlicht getaucht sind. Menschliches Leiden und Leben .als großes Welttheater – eine zulässige künstlerische Interpretation, ein schweres Schicksal erträglich zu machen.

Kannibalismus oder:

Wieviel Grausamkeit verträgt das Kinderbilderbuch?

1996 erschien auf dem französischen und deutschsprachigen Kinderbuchmarkt ein Titel *L'ogresse en pleurs* (*Die weinende Riesin*), dem im Deutschen die Überschrift *Die Menschenfresserin* gegeben wurde (Französische Edition bei Milan, Toulouse, deutsche Version bei Peter Hammer, Wuppertal). Zu einem Text der Französin Valerie Dayre hatte der deutsche Grafiker Wolf Erlbruch die Bilder gefertigt. Die Texterin war zuvor mit Filmdrehbüchern, Erwachsenen-Romanen und Mitarbeiterin am Theater hervorgetreten. Wolf Erlbruch war zur Erscheinungszeit bereits ein in Deutschland und international etablierter Bilderbuchkünstler, der seit 1985 schon 15 Bilderbücher und großformatige viel beachtete Kinder- und Familien- Kalender geschaffen hatte. Bis zum Ende des Jahrtausends hatte er zahlreiche Auszeichnungen gewonnen, darunter den „Deutschen Jugendliteraturpreis für *Das Bärenwunder* (1993) für das jahresbeste Bilderbuch 1992.

Erlbruchs Hauptarbeiten waren anfangs bei Hammer veröffentlicht worden. Seit 1993 wurden sie auch durch Hanser in München, Carlsen in Hamburg, Beltz & Gelberg, Weinheim, Maro und vereinzelt auch in Frankreich und in den Niederlanden bei Leopold, Amsterdam, publiziert.

Erlbruch hatte frühzeitig einen höchst eigenwilligen Collagestil entwickelt, bei dem verfremdende Gestaltungselemente wie alte Rechnungen, Notenblätter, japanische Stempel zu den zuvor auf Packpapier gemalten und gezeichneten Tier- und Menschenfiguren ausgeschnitten und zum fertigen Bild montiert wurden. Für erwachsene Vermittler und die Fachkritik stellten diese Kreationen mit meist freundlichen Menschen- und Tiergestaltungen, ihrer stilistischen Nähe zum Dadaismus, den Collagen von Kurt Schwitters, zum Surrealismus, zu karikierenden Übertreibungen, die eine sehr persönliche „Handschrift“ vermittelten, anspruchsvollste Bilderbuchkunst dar. Teilweise fungierte Erlbruch als Texter-Illustrator, band persönliche und familiäre Erfahrungen und Erlebnisse in dramatische und immer stark erheiternde Ge-

schichten (etwa „Leonard“, mit seinem Sohn als Helden, der die Furcht vor Hunden überwinden lernt); teilweise wirkte er als Illustrator und Bildlieferant anderer AutorInnen.

Schon von seinen Anfängen her bewies er eine Neigung der Grenzberennung, im deutschsprachigen Raum herrschende Tabus zu brechen. In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg hatten sich aus gesellschaftlichen und familiären Traditionen Motive und Barrieren erhalten, die – ähnlich wie im anglo-amerikanischen Kulturkreis, verstärkt auch im vornehmlich katholischen Süden Europas und der romanischen Länder – das Bilderbuchschaffen in seiner Themenwahl stark einengte. Sehr summarisch benannt betrafen die herrschenden Tabus Krankheit und Tod, soziale Misere und Armut, die vermeintlich zementierten, fixierten Rollen von Mann und Frau, Jungen und Mädchen, Motive des Stoffwechsels, Sexualität, Homosexualität. Dem unvorbereiteten Betrachter des überwiegenden Anteils an Bilderbüchern der 50er bis zur Mitte der 60er Jahre bietet sich im deutschsprachigen Raum ein Szenario der strikten Harmlosigkeit, des Niedlichen und Ergötzlichen. Vielfach besetzen Tiere in fabel- und märchenhaften Handlungen die Hauptrollen mit menschlichen Verhaltensweisen. Wenn sie in Scheinkonflikte und Krisen geraten, so sind dies meist nur Vorwände einer prästabilierten Weltharmonie. Konflikte existieren offenbar nur, um harmonisiert und zum glücklichen Ende gebracht zu werden. Da dieser Löwenanteil von Kinderbilderbüchern überwiegend im naturalistisch-realistischen Stilgemenge gehalten ist, vermittelt sich kaufenden Erwachsenen und den endlich nutzenden Kindern eine Weltschau wie sie sein sollte, nicht wie sie tatsächlich ist! An dieser grundsätzlichen Misere hat sich eigentlich bis zum Jahrtausend-Ende wenig gewandelt, sieht man von einem halben Dutzend deutschsprachiger Verlage ab, die experimentierfreudig sind und auch jüngeren Künstlerinnen Chancen bieten, neue Bildsprachen zu äußern. Dazu gehören Hammer, Hanser, Beltz & Gelberg, Michael Neugebauer, Picus, Bajazzo.

Ausländische BilderbuchkünstlerInnen, auf dem deutschsprachigen Markt und in Lizenzen erscheinende Bilderbücher aus dem skandinavischen Raum, aus Großbritannien und den USA haben anfangs die skizzierten Tabus berannt und in Frage gestellt. IllustratorInnen aus den einstigen sozialistischen Staaten, voran die CSSR und die VR (Volksrepublik) Polen lieferten überzeugende Beispiele, dass Bilderbuchsprache sich neben folkloristischer Elemente und Eigenheiten durchaus impressionistischer, surrealistischer, kubistischer Stilisierung, eines spannenden Stil- und Technikgemischs bedienen

kann – und dennoch von vielen Kindern erfasst und verstanden wird. Auch thematische Erweiterungen und erste Ansätze eines ‚emanzipatorischen‘ Bilderbuchs brachen die Verkrustungen vergangener Jahre auf.

So stieß Erlbruchs bisher nachhaltigster Erfolgstitel *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* (Peter Hammer Verlag, Wuppertal 1990) in formal und geistig vorbereitetes Terrain. Der Text von Werner Holzwarth deutete an, was Erlbruchs Bilder unmissverständlich zeigten: Ein ergrimmt Maulwurf mit einem kräftigen Schiss auf dem Kopf beibt sich nach dem Urheber dieser Ungeheuerlichkeit auf die Suche. Dieses wüste „Road movie“ in Bilderbuchgestalt sorgte bei den erwachsenen Vermittlern und Kaufenden für erhebliche Turbulenzen. Die Einsprüche, aber auch die Akzeptanz des Buches haben bis zur Jahrtausendwende nicht aufgehört. Vielleicht war es gerade die erregte und andauernde Diskussion, die dem Titel permanente Aufmerksamkeit sicherte, dazu sein Überleben in verschiedenen Editionsformen, etwa als „Mini“ und als Tonträger und seiner Existenz in der „backlist“ des Verlages. Bis zum Jahr 2000 wurde das Buch in 18 Sprachen übersetzt und mit mehr als einer Million Exemplaren verkauft.

Nun also *Die Menschenfresserin* von 1996. Auf nur 32 Bilderbuchseiten entrollt ein Welttheater, an dessen tragischem Ende selbst die Gestirne am bildbeherrschenden Himmel verwirbelt durcheinander geraten sind. „Da war eine Frau, die war so böse, dass sie sich wünschte, ein Kind zu essen“, beginnt die Textstruktur. Das zugehörige doppelseitige Bild zeigt eine format sprengende weibliche Figur, bekleidet mit kariertem Gewand. Herabgezogene Mundwinkel über massivem Kinn signalisieren ihre finstere Entschlossenheit. Noch furchterregender ist ihr Blick, wie aus starrem Glasauge rot umrändert. Ähnlich beängstigend sind nur noch die Glasaugen in den Maskengesichtern des in Litauen geborenen, in Polen schaffenden Stasys Eydrigevicius. Die Körperhaltung der Riesin (des französischen Ursprungstitels) gleicht der von Menschenaffen (Gorillas, Orang-Utans) kurz vor dem Angriff. Auch das Vorsatzpapier mit einem noch unbefangenen zwischen „Himmel und Hölle“ hin und her springenden Mädchens signalisiert, dass wir uns auf gefährlichem Terrain bewegen.

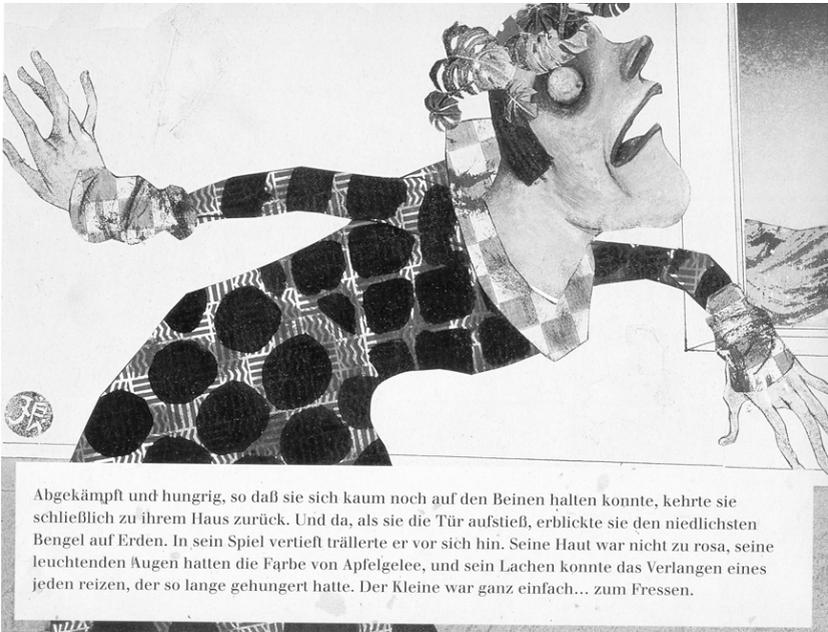


Abb. 24 Erlbruch: *Die Menschenfresserin*. 1996

Das im Titel bereits anklingende Hauptmotiv des Kannibalismus hat in unserer Welt weit bis in die Urgeschichte zurückreichende Traditionen. Frühgeschichtsforscher haben dazu aus Grabungsfunden und Ethnologen durch Beobachtungen vor Ort bis ins 20. Jahrhundert Zeugnisse und Beweise gesammelt. Eine frühe deutsche Sammlung *Menschen essen Menschen. Die Welt der Kannibalen* von Christian Spiel (Fischer Taschenbuch *Bücher des Wissens* Frankfurt 1974 mit weiterführender Bibliographie) ist nur eine von zahlreichen nationalen und internationalen Studien.

Bis ins unsere Gegenwart sind vor allem in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm (seit 1812 bis heute nachwirkend) kannibalische Details zu finden. Wie Kindlein Schlachtens miteinander gespielt haben, Schneewittchen, „Vom Teufel mit den drei goldenen Haaren, Der singende Knochen, am intensivsten in der plattdeutschen Version des Märchens von den Machandelboom, sind Metzelleien von Kindern untereinander, Brudermord und schaurige Geschichten zerstückelter und – etwa eines unwissentlich vom eigenen Vater verzehrten Kindes – über mehr als anderthalb Jahrhunderte

tradiert worden. Ihre unterschiedlichen Ursprünge reichen oft mehr als 1000 Jahre in unserer Geschichte zurück.

Valerie Dayre steigert gespannte Erwartung noch weiter, wenn sie auf der folgenden Doppelseite fortfährt: „Sie hatte in ihrem Leben schon viele schlimme Dinge gemacht, auch solche, die ich hier nicht beschreiben kann, so fürchterlich sind sie.“ Solche Andeutungen reizen natürlich die aktivierte Imagination Erwachsener, mehr noch fantasiebegabter Kinder an! Erlbruch zeigt die zu wüsten Taten entschlossene Riesin nach rechts zu weiteren Aktionen drängen. Am Horizont versinkt ein Dampfer mit qualmendem letzten Schornstein, unmissverständliches „Titanic“-Zitat bösen Endes. Die nachfolgenden Doppelseiten mit verknapppt lapidaren Textzeilen zeigen die Unholdin auf der Jagd nach verschiedenen Kindertypen. Die entsprechen aber nicht ihren geschmacklichen Vorstellungen, und so steigert sich ihre Gier in dem Maße, in dem die verängstigten Eltern ihre Kinder von der Strasse holen.

Erlbruchs Bildinszenierungen deuten mit einem Brückenbogen die Krümmung der gesamten Welt, über der ein Vollmond mit gleichgültigen Gesichtszügen schwebt. Bizarre und komische Menschengestalten, die erweiterte Küstenlandschaft unter hohem Himmel, kubisch verzerrte Gebäudeteile signalisieren ein Ambiente, das nicht von dieser Welt zu sein scheint. Neben unserer real, auch banal ständig überprüfbareren Alltagsumgebung wächst ganz offensichtlich eine andere, künstliche, künstlerische Welt, die offenkundig auch anderen Gesetzen folgt. Der sich steigernden Spannung, die auf einen eskalierenden Höhepunkt, eine existentielle Katastrophe zutreibt, schafft Erlbruch eine artistische Distanz zum Betrachtenden, um das Komende zu verkraften.

Während die Eltern in den Schutz gewährenden Häusern mit ihren Kindern spielen, durchheilt die jammernde und bettelnde Riesin menschenleere Gassen. Auch Ersatzangebote in Form von Früchten schlägt sie aus. Blind vor Gier gerät sie schließlich an ein liebliches Knäblein, schön gekämmt, sanften Blicks auf einem Tisch stehend und Bandonium spielend. Einer nachfolgenden, mit gelber Explosionsfarbe eingetönten linken Bilderbuchseite steht rechts ein aufgeregt trommelnder, laut kreischender, bekleideter Affe gegenüber und kommentiert stellvertretend für uns, was er erblickt, was uns vorenthalten wurde: Die Riesenmutter hat ihr eigenes Kind verschlungen!

Bei sich ständig thematisch erweiterndem Bilderbuchangebot der 70er bis 80er Jahre hatte es im deutschsprachigen Raum kein Bilderbuch mit vergleichbar schockierender Wirkung gegeben. Die anspruchsvolle Kritik in der

Tages- und Fachpresse reagierte mit erheblicher Zustimmung, zog vielfältige kunstgeschichtliche Vergleiche von Erlbruchs Arbeiten zur metaphysischen Welt des Italiener de Chirico, zum Surrealismus des Max Ernst, zu japanischer Holzschnittkunst und dem formalen Reichtum Picassos. Richtig erkannt wurde die Anspruchshöhe des Themas zwischen theatralischem Spektakel und klug inszeniertem Psychodrama, die geistige Nähe zu den oft schockierenden Kindergeschichten des Briten Roald Dahl.

Für die Mittler in Familie, Kindergarten und Schule konnten diese Argumentationen nur bedingt hilfreich sein. Die visuelle Umsetzung schaffte Nähe zum Problem und gleichzeitig durch verfremdende Figuration Distanz, aus der kritische Annäherung erst möglich wird.

Konnte, durfte eine so krasse Thematik Kindern überhaupt vorgelegt und zugemutet werden? Diese Fragen hatten sich zuvor schon Verlag, Vertrieb, Vertreter und der anbietende Buchhandel gestellt. „Kinder haben ein Recht auf Illustrationen, die eine gewisse Herbheit haben“, argumentierte Wolf Erlbruch selbst. Klar sei dieses Buch auch für Kinder geeignet. Die mit dem hohen Kunstanpruch argumentierenden KritikerInnen würden das schön aufgemachte Buch der eigenen Sammlung einverleiben, es jedoch den eigenen oder gar fremden Kindern zeigen oder vorlesen? Nein!

Dem anbietenden Verlag konnte dies natürlich nicht recht sein. Angesichts des Dauererfolgs vom *Maulwurf*-Bilderbuch war immerhin eine Auflage von 15.000 Exemplaren gedruckt worden, verglichen mit 4-6.000 Exemplaren bei Erstauflagen sonstiger Neuerscheinungen.

Und natürlich ließ und lässt sich die Diskussion weiter fortführen: Wenig Empirisches wissen wir über die „Angstlust“ bei 5 bis 10 jährigen Kindern. Mit Erstaunen können wir nur feststellen, dass sensibel scheinende, eher zurückhaltende Kinder durchaus das Grimmsche *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* zu einem ihrer liebsten erklären. Bekannt ist, dass ältere Kinder und Jugendliche kollektiv Horror- und Massaker-Videos anschauen, um zu erproben, was der Einzelne in der Gruppe aushält. Unsere aufgeklärten westlichen Gesellschaften haben auf das Phänomen der Brutalisierung durch Medien und ihre vermeintliche Auswirkung schon Jahre vor den Schulmassakern in den USA und in Erfurt mit einem Berg wissenschaftlicher Studien, im erzieherischen Alltag eher mit Hilflosigkeit reagiert, ohne nachweisliche Auswirkungen in den Gesellschaften, in denen sie publiziert wurden.

Zurück zur *Menschenfresserin*: Nachdem sie ihren Irrtum und Fehlgriff erfasst hat, findet sie bedingt zu sich selbst zurück. Vorher war sie dermaßen außer sich, dass die Fressgier sie überwältigte. Auch nach der Tat mag sie nicht recht einsehen, Schuld am eigenen Missgeschick zu tragen. Sie verdrängt, klagt: „Man hat ihn mir genommen“, gelobt Besserung, wird liebesfähig, verdient unser aller Mitleid, falls wir nicht zuvor schon Anteil an ihrer Obsession nahmen.

Fazit

Vieles, das meiste ist bei uns noch unklar im Umgang mit Bilderbüchern aus dem Grenzbereich unserer Erfahrungen. Ungesichert sind die Methoden einer adäquaten Bilderbuchpraxis. Denkbar wäre, den Einstieg in dieses belastete und belastende Bilderbuch mit kannibalischem Kernstück von der landläufigen deutschen Redensart her aufzuschlüsseln ‚Ich habe dich zum Fressen gern‘. Unmäßige Gefräßigkeit bis zur Bulemie, ist nicht nur in den USA, sondern auch in Deutschland ein weiteres Problem bei Heranwachsenden. Kann ihnen Verständnis für das Fehlverhalten der Riesin abgewonnen werden? Kindergärtnerinnen, Erzieherinnen, Primarschul-Lehrkräfte werden beispielhaft am schwierigsten und problematischsten Bilderbuch von Wolf Erlbruch erfassen, wie komplex Bilderbuchvermittlung ist. Neben der Klärung altersspezifischer Zumutbarkeit tauchen psychosoziale Aspekte auf, gesellschaftliche Respektierung oder kritische Erörterung weiterhin herrschender Tabus. Die Annäherung in ästhetischem Vergleich zu ähnlichen oder völlig anderen Bilderangeboten für Heranwachsende sind neben Einsichten in den ‚Zeitgeist‘ kunstgeschichtliche Kenntnisse gefragt, die stilistische Vielfalt, die Experimentierfreude und artistische Kreativität des 20. Jahrhunderts umkreisend zu erfassen. MittlerInnen sind genötigt, ständigen Dialog mit KollegInnen und den Eltern ihnen anvertrauter Kinder zu führen. Dass von der Erstauflage der „Menschenfresserin“ immerhin schon 7.000 Exemplare den Weg zur Käuferschaft fanden, belegt, dass viele Individuen und Berufsgruppen auf dem Weg sind, Neuland im Einzugsbereich des modernen Bilderbuchs zu erkunden...

Literaturnachweis der Abbildungen

- Bernard, Fred/ François Roca, François : Jesus Betz. Gerstenberg Verlag 2002
- Brüder Grimm/ Heidelberg, Nikolaus: Grimms Märchen. Beltz & Gelberg 1995
- Brüder Grimm/ Janssen, Susanne: Rotkäppchen. Carl Hanser Verlag 2001
Wolf Kopf
- Deinert, Sylvia / Boljahn, Ulrike: Familienalbum. Lappan-Verlag 1993
- Elzbieta: Floris & Maja. Moritz Verlag 1994
- Erlbruch, Wolf: Die Menschenfresserin. Peter Hammer Verlag 1996
- Escala, Jaume/ Solé Vendrell, Carmen: Kinder am Meer. Alibaba-Verlag 1994
- Heidelberg, Nikolaus: Das Elefantentreffen. Beltz & Gelberg 1982
- Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Jungs. Beltz & Gelberg 1999
- Kehr, Karoline: Theos Traum. Gerstenberg Verlag 1995
- Müller, Jörg: Das Buch im Buch. Sauerländer Verlag 2001
- Pacovska, Kveta: rund und eckig. Ein Formenspielbuch. Ravensburger Buchverlag 1994
- Rowe, John: Aber ich will. Michael Neugebauer Verlag 2002

Nils Kulik

Die Orientierungsfunktion der phantastischen Jugendliteratur

Zum Guten und Bösen in J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*

1. Einleitung

In der Diskussion um die Funktionen der phantastischen Literatur beziehungsweise Fantasy wird unter anderem neben einer pädagogischen, einer gesellschaftskritischen und einer impliziten Erkenntnisfunktion auf eine Orientierungsfunktion für den Leser hingewiesen.¹ Vor allem um die Orientierungsfunktion für Jugendliche soll es im Folgenden gehen, wobei zunächst die Rezipienten aus entwicklungspsychologischer und soziologischer Perspektive näher betrachtet werden, bevor die textsortencharakteristische Opposition ‚Gut‘ vs. ‚Böse‘² exemplarisch an J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* näher dargestellt wird. Eine Diskussion bezüglich möglicher Orientierungen und eine knappe didaktische Bewertung der Ergebnisse schließen die Überlegungen ab.

Kein Raum ist in diesem Aufsatz allerdings, um auf die Textsortenbestimmung der Phantastik näher einzugehen und Phantastik von Fantasy abzugrenzen, was für die Frage nach den Orientierungen auch nicht nötig ist, so dass auf eine trennscharfe Begriffsbestimmung verzichtet werden kann.³

1 Vgl. exemplarisch Haas 1978, S 351-353.

2 Vgl. Klingberg 1970, S. 18, 1974, S. 233, 240; Cohan 1975, S. 352; Haas / Klingberg / Tabbert 1984, S. 270; Nikolajeva 1988, S. 83; Meißner 1989, S. 132f, 1993, S. 34 und Haas 1995, S. 11.

3 Vgl. zur Diskussion um Bestimmung und Abgrenzung der Textsorte Phantastik Wünsch 1991 und Rank 2002 mit weiterer Literatur.

2. Der Rezipient aus entwicklungspsychologischer und soziologischer Perspektive

2.1 Entwicklungspsychologische Perspektive

Entsprechend der psychoanalytischen Theorie zur Entwicklung befindet sich der Jugendliche in der Phase der Adoleszenz, welche sich in Prä-, Früh- und eigentliche Adoleszenz sowie die Spätadoleszenz differenzieren lässt.⁴ Im Zusammenhang mit der Orientierungsfunktion phantastischer Literatur sind bestimmte Aspekte der frühen Adoleszenz und der eigentlichen Adoleszenz, die etwa das Alter von 13 bis 16 Jahren umfassen, besonders relevant: In der frühen Adoleszenz führt das Fortschreiten vom konkret-operationalen hin zum formalen Denken zu einer Suche des Heranwachsenden nach seinem Selbst und einem eigenen Selbstbild, was bereits zu einer enormen Labilisierung seiner Selbstwertregulation führen kann. Daneben kommt es zu einer starken Zunahme sexueller Triebimpulse und damit zu einer Wiedererstarke ödipaler Situationen. Da der Jugendliche jedoch erkennen muss, dass er aus der Geschlechterbeziehung der Eltern endgültig ausgeschlossen ist, und sich entgegen der Kindheit und Latenz keine Verdrängungs- und Sublimierungsmöglichkeiten bieten, muss er sich von den Eltern als Liebesobjekt trennen, was den Libidoabzug von elterlichen Repräsentanten und den von den Eltern übernommenen Über-Ich-Inhalten notwendig macht. Folglich gehen diese der Selbstwertregulation verloren, so dass es zu einer Labilisierung beziehungsweise Auflösung des integrierten Selbst der Latenz und einer Verarmung des Ichs mit dem Gefühl innerer Leere und innerem Aufruhrs kommt.

Als Ausdruck des Trennungsprozesses von den Eltern gilt ein gesteigerter -Narzissmus, der als Umlenkung der Objekt-Libido von den Eltern auf das Selbst verstanden werden kann. Der gesteigerte Narzissmus gilt grundsätzlich auch für die eigentliche Adoleszenz: Zwar akzeptiert das Ich zunehmend wachsende Triebanforderungen, Voraussetzung für die Bewältigung dieser ist aber der Vollzug des in der Frühadoleszenz eingeleiteten Trennungsprozesses von Liebesobjekten der Kindheit, also vor allem eine Trennung von den Eltern und damit auch den von diesen übernommenen Über-Ich-Inhalten. Aus der Umlenkung von Objektlibido auf das Selbst resultiert eine narzisstische Besetzung des Selbst, in Folge derer sich der Jugendliche einer-

4 Vgl. zum Folgenden Blos 1978, 1980; Streeck-Fischer 1994 und Mertens 1996.

seits in eine omnipotente Position (Selbstverherrlichung und Überschätzung körperlicher und geistiger Kräfte) zur Verleugnung eigener Unzulänglichkeit und Hilflosigkeit setzen oder sich andererseits wegen einer Dominanz von Leeregefühlen und depressiven Reaktionen in sich selbst zurückziehen kann. Daneben ist auch ein stetiger Wechsel zwischen beiden Formen möglich.

Zu verurteilen sind weder Omnipotenzphantasien noch Tagträume, die für einen Rückzug des Adoleszenten auf sich selbst typisch sind. Im Gegenteil, sie haben eine selbsterhaltende Funktion und stellen einen Übergangsraum dar, in dem Bedürfnisse probierend ausgelebt werden können, wobei ideale Objekte den Elternverlust kompensieren und einem Selbstverlust entgegenwirken. Als weitere Stütze des Selbst dient die Tendenz zu Schwarz-Weiß-Malereien, die vor allem in der Phantastik in der Opposition ‚Gut‘ vs. ‚Böse‘ zum Ausdruck kommt. Besondere Bedeutung erfährt diese Opposition über die Funktion der Stützung des Selbst hinaus durch seine Sozialisationsleistung: Das kindliche Selbstsystem mit seinen Aneignungen von guten Objekten durch Identifikation und Externalisierung böser Selbstanteile geht ebenso wie die Über-Ich-Inhalte in der Adoleszenz verloren und muss an Hand neuer Projektionsflächen neu aufgebaut werden.

Zusammenfassend lässt sich also wegen des Verlustes von Über-Ich-Inhalten und des kindlichen Selbstsystems ein Bedarf des Jugendlichen an Orientierungsangeboten und Projektionsflächen für gut und böse Selbstanteile festhalten. Die Phantastik mit seiner textsortenspezifischen Opposition ‚Gut‘ vs. ‚Böse‘ erfährt damit zum einen für die Entwicklung des Einzelnen und zum anderen für die Reproduktion ethisch-moralischer Kategorien einer Kultur besondere Bedeutung. Bevor nun genauer auf die Potentiale der Phantastik in diesem Zusammenhang eingegangen wird, soll die psychoanalytische Perspektive auf Entwicklung durch einen soziologischen Aspekt zur Lebenswelt der Jugendlichen ergänzt werden.

2.2 Soziologische Perspektive

Indem mit der psychoanalytischen Theorie zur Entwicklung ein verhältnismäßig stabiles System im Sinne einer anthropologischen Konstante beschrieben wird, betrachtet die Soziologie prinzipiell wandelbare Systeme. Innerhalb von diesen inkonstanten Systemen findet nun Entwicklung statt und wird von diesen beeinflusst, so dass psychische Begleiterscheinungen der Entwicklung gemildert, aber auch verstärkt werden können. Die gegenwärtig

tige Situation scheint die psychischen Folgen eines Orientierungsbedürfnisses eher zu verstärken, wofür eine Annäherung an den Begriff ‚Postmoderne‘, mit dem unsere Zeit allgemein bezeichnet wird, erste Anhaltspunkte liefert.

Unter Postmoderne wird hier im Rekurs auf einige Hauptthesen Wolfgang Welschs folgendes verstanden: Die allgemeine Grundverfassung einer postmodernen Gesellschaft stellt eine radikale Pluralität dar und korreliert deshalb mit der Grunderfahrung nebeneinander gleichberechtigt existierender, hochgradig differenter Wissens-, Lebens-, und Handlungsformen neben Sozialkonzeptionen und Orientierungssystemen. Ein und derselbe Gegenstand kann sich danach je nach Perspektive völlig anders darstellen. Der prinzipielle Pluralismus impliziert eine Absage an totalitäre Optionen und Hegemonieansprüche einer Form oder Konzeption, so dass postmoderne Pluralität mit einem enormen Freiheitsgewinn, aber zugleich mit einer Verschärfung von Problemlagen einhergeht.⁵

Das betrifft auch die Orientierungen von Jugendlichen, wie mit Ulrich Becks Beschreibung der Entwicklung zu einer postmodernen Gesellschaft durch den Prozess einer Individualisierung deutlich wird. Unter Individualisierung versteht Beck die Herauslösung aus historisch vorgegebenen Sozialformen und -bindungen (beispielsweise des sozialen Milieus) sowie den Verlust von traditionellen Sicherheiten wie Handlungswissen, Glauben und leitende Normen.⁶ Zwar treten an die Stelle traditioneller Bindungen und Sozialformen zunächst Institutionen, am Ende der Industrieepoche erreichen diese aber mit ihren Normativitätsstandards immer weniger Menschen, so dass der einzelne Mensch beziehungsweise die einzelnen Biographien von vorgegebenen Fixierungen immer unabhängiger werden.⁷

In Bezug auf Geschlecht und soziale Herkunft weitgehend verbindliche Orientierungen fehlen dem entwicklungsbedingt nach Orientierung suchenden Jugendlichen damit, so dass dieser gezwungen ist, sich aus einem Paradigma gleichwertiger Alternativen für eine entscheiden zu müssen. Was bisher theoretisch entfaltet worden ist, bestätigt sich empirisch mit der Jugendforschung. So heißt es zusammenfassend in der aktuellen Shell Jugendstudie „Jugend 2002“ zu bisherigen Forschungsergebnissen:

5 Vgl. Welsch 1988, S. 4-7.

6 Vgl. Beck 1986, S. 206.

7 Vgl. Beck 1986, S. 210-212, 215-217.

„Das Leben in den modernen westlichen Gesellschaften ist für Menschen aller Altersgruppen im Vergleich zu früheren Epochen nicht mehr nach streng kontrollierten sozialen Vorgaben geregelt, es hat sich entstrukturiert und individualisiert. [...] Eindeutige und bezweifelbare [sic!] Normen und Werte, feste Zugehörigkeiten und Milieus, kalkulierte und klare Abfolgen von persönlichen Lebensschritten, sichere moralische und ethische Standards, eindeutige soziale Vorbilder – alle diese Voraussetzungen für den Aufbau einer Persönlichkeit sind heute fraglich, auf keinen Fall selbstverständlich.“⁸

Eine nachlassende Bindekraft von Institutionen lässt sich an anderer Stelle an Hand von Aussagen über das politische Engagement Jugendlicher deduzieren:

„Ein Engagement Jugendlicher speist sich heute kaum mehr aus einem Gefühl der Verpflichtung innerhalb traditioneller Gemeinschaftsbindungen, zumal viele solcher Verbände in der Auflösung begriffen sind.“⁹

Zwar stellen die Autoren bezüglich der Shell Jugendstudie „Jugend 2000“ bezüglich der Eigenverantwortlichkeit der Biographie fest:

„Relativ zuversichtlich und überzeugt von der eigenen Leistungsfähigkeit versuchen sie [die Jugendlichen] mehrheitlich, aktiv ihre Lebensperspektive vorzubereiten.“¹⁰

Zugleich heißt es aber einschränkend:

„Eine fröhliche und selbstsicher-unbefangene Lösung dafür, wie Jugendliche heute ihre persönliche Zukunft im Hinblick auf den Wandel in allen Lebensbereichen angehen, haben wir nicht gefunden. Auch die Zuversicht enthält Irritationen, sie wirkt oft angestrengt und bemüht.“¹¹

Die Adoleszenz begleitende Orientierungslosigkeit, die nach den bisherigen Ausführungen als anthropologische Konstante zu bewerten ist, wird mit den soziologischen Befunden zumindest für einen nicht unerheblichen Teil der Jugendlichen potenziert. Als konkrete Indizien lassen sich hierfür beispielsweise anführen, dass

8 Deutsche Shell 2002, S. 34.

9 Deutsche Shell 2002, S. 44.

10 Deutsche Shell 2000, S. 13.

11 Deutsche Shell 2000, S. 13.

„[...] Politik-Schattierung für die Mehrheit der Jugendlichen heute keinen eindeutigen Bezugspunkt mehr darstellt, an dem man sich orientiert [...]“¹²

Illustriert wird das damit, dass sich 30% der 15 bis 17 Jahre alten Jugendlichen politisch nicht rechts oder links einstufen können oder wollen¹³ oder dass die Zahl der jugendlichen Nichtwähler in den 90er Jahren deutlich angestiegen ist.¹⁴ Als Bedürfnis nach Orientierung ist zudem zu werten, dass 23% der Jugendlichen als ‚ordnungsorientiert‘ typologisiert werden. Bei ihnen steht der Faktor Ordnung im Vordergrund und die Prinzipien der Demokratie werden danach beurteilt, ob durch sie ‚die Dinge in geregelten Bahnen‘ verlaufen.¹⁵ Aber nicht nur für diesen Typ, sondern für die Jugendlichen insgesamt wird ein gewachsenes Sicherheitsbedürfnis festgestellt¹⁶, was als weiterer Hinweis auf unübersichtlich gewordene Strukturen und als Bedürfnis nach Orientierung gewertet werden kann.

3. Phantastische Räume als Identifikations- und Projektionsangebot

Dort, wo soziale Umgebungen nicht mehr eine Hilfs-, Informations- und Orientierungsfunktion erfüllen, übernehmen nach Dieter Baacke die Medien diese Aufgabe.¹⁷ So weist auch Hans-Christian Kirsch, der unter dem Pseudonym Frederik Hetmann selbst Autor von Phantastik und Fantasy ist, bezüglich des Erfolgs von phantastischer Texte allgemein auf die hier näher vorgestellten Faktoren hin.¹⁸ Die in phantastischen Texten dargestellten Welten scheinen schließlich nach Franz Rottensteiner alles das zu bieten, was die reale Welt (mit ihrer radikalen Pluralität) dem Jugendlichen vorenthält, nämlich

„[...] sich mit der Welt eins zu fühlen, denn alle Probleme sind, durch Vernunft und Zauberei, lösbar, und die Charaktere befinden sich in Übereinstimmung mit dem höheren Zweck der Welt, sie leiden nicht an einem Sinndefizit. Einfache Tugenden wie Treue, Heldentum, Ehrlichkeit, Tapferkeit, deren Nützlichkeit in der gegenwärtigen Welt zweifelhaft ist, deren Wert fragwürdig geworden ist, liefern in der

12 Deutsche Shell 2002, S. 119.

13 Vgl. Deutsche Shell 2002, S. 96.

14 Vgl. Deutsche Shell 2002, S. 106.

15 Vgl. Deutsche Shell 2002, S. 116, 184f.

16 Vgl. Deutsche Shell 2002, S. 140f, 159.

17 Vgl. Baacke 1997, S. 320.

18 Vgl. Kirsch 1983, S. 45f.

fiktionalen Welt die befriedigendsten Ergebnisse. Die Fantasy-Welten sind von nicht-entfremdeten Gestalten bevölkert, zum Unterschied vom Leser, insbesondere dem jüngeren Leser, der nicht weiß, an welche Werte er glauben soll und wie seine Zukunftsaussichten sind, kennen sie keine Entfremdung, und sie offerieren den Trost von anscheinend ewigen Wahrheiten und zeitlosen Werten, die durch ihre mythischen Eigenschaften geadelt sind.“¹⁹

Und mit Wolfgang Meißner lässt sich hinzufügen:

„Die Autoren entwerfen auf rigorose Weise eine Welt, die scharf in Gut und Böse unterschieden ist, in der eine komplizierte, von Technik und anonymen Institutionen bestimmte Gesellschaft auf eine archaische, streng hierarchisch gegliederte Gesellschaft reduziert wird, in der nur wenige auserwählte Personen zu Handlungsträgern stilisiert werden.“²⁰

Dem nach Orientierung suchenden Jugendlichen wird damit eine hochgradig geordnete Welt präsentiert, die zum einen Orientierung verspricht und in der zum anderen Projektionsflächen zur Identifikation und Externalisierung im oben beschriebenen Sinne geboten werden. Vor allem in Bezug auf Identifikationen wird aber auch Kritik geübt: Meißner sieht die Gefahr einer Fixierung auf autoritäre Gesellschaftssysteme und bezweifelt, dass phantastische Jugendliteratur bei der Sinnsuche wirklich helfen kann, da durch einen ideologischen Absolutheitsanspruch ein ästhetisches Spiel mit verschiedenen Weltmodellen erheblich eingeschränkt wird.²¹ Anzumerken ist diesbezüglich jedoch, dass er zumindest von einem autoritären System mit ideologischem Absolutheitsanspruch ausgeht, das ja schließlich auch als Orientierung dienen kann. Eher ist deshalb Kirsch zuzustimmen, der fordert, dass

„[...] an die Qualität einer Literatur, deren Autoren bewusst oder unbewusst sich mit dem Sinndefizit und mit Sinnfindung auseinandersetzen, ein besonders strenger und kritischer Maßstab anzulegen [ist].“²²

Dem ist zunächst nicht zu widersprechen, obwohl mit dem strukturanalytischen Ansatz Michael Charltons und Klaus Neumanns darauf hinzuweisen ist, dass allein von den Medieninhalten noch nicht auf die Wirkung dieser

19 Rottensteiner 1987, S. 17f.

20 Meißner 1989, S. 168.

21 Meißner 1993, S. 38.

22 Kirsch 1983, S. 46.

geschlossen werden kann, da neben der eigentlichen Rezeptionshandlung der soziale Kontext eine Rolle spielt.²³ Ohne eine Analyse des Inhalts kommt der strukturanalytische Ansatz gleichwohl nicht aus: Für die Wirkung ist die thematische Voreingenommenheit des Rezipienten entscheidend, wobei Charlton und Neumann unter einem Thema

„[...] eine längerfristige, immer wiederkehrende, unbewusste oder bewusste Szene [...] [verstehen], die sich auf eine ganze Lebenssituation einer Person bezieht, auf ihre Bedürfnisse, Ressourcen und die situativen Widerstände in einem bestimmten Lebensabschnitt.“²⁴

Das heißt allerdings nichts anderes, als dass bestimmte Aspekte je nach den Bedürfnissen des Lesers besonders intensiv andere dagegen weniger intensiv rezipiert werden.²⁵ Damit stellt sich nun auch aus rezeptionstheoretischer Sicht die Frage nach den Inhalten, die schließlich auch für die Modellbildungsfunktion der Literatur im Sinne Jurij M. Lotmans entscheidend sind, wobei die Orientierungsangebote an den Leser mit diesen Modellen äquivalent sind.

Während das Kunstwerk ein Modell eines unbegrenzten Objektes (der Wirklichkeit) mit Hilfe eines endlichen Textes schafft, ersetzt es durch seinen Raum nicht einen Teil (richtiger: nicht nur einen Teil) sondern das ganze Leben in seiner Gesamtheit. Jeder einzelne Text modelliert gleichzeitig sowohl ein bestimmtes spezielles als auch ein universales Objekt.²⁶

Indem sich nun im Text eine Opposition ‚Gut‘ vs. ‚Böse‘ ausmachen lässt und eine der beiden Größen aus dem Kampf als Sieger hervorgeht, bieten Gut und Böse nicht nur Identifikations- und Projektionsflächen, sondern auch ein Modell der ethischen Grundkategorien gut und böse, wobei sich die Modellbildung nicht nur auf den Realitätsstatus beider, sondern auch auf die Konstitution von Gut und Böse durch den Text bezieht. Die Frage nach der Konstitution von Gut und Böse ist dabei keineswegs trivial, weil Literatur als sekundäres semiotisches System²⁷ den Signifikanten ‚gut‘ und ‚böse‘ von der außerliterarischen Realität beziehungsweise dem kulturellen System abweichende Signifikate zuweisen kann, so dass genau zu prüfen ist, welche Größen der Text als gut oder böse semantisiert.

23 Vgl. exemplarisch Charlton / Neumann 1986, besonders S. 15- 53.

24 Charlton / Neumann 1986, S. 31.

25 Vgl. Charlton / Neumann 1986, S. 9.

26 Lotman 1993, S. 303.

27 Vgl. zur Literatur als sekundäres modellbildendes System Lotman 1993.

Exemplarisch wird das für die phantastische Jugendliteratur an Hand von J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* im Folgenden näher untersucht, wobei auf die Methode der strukturalen Textanalyse zurückgegriffen wird.²⁸ Tolkiens *Der Herr der Ringe* wird zwar generell unter die Textsorte Fantasy subsumiert, aber zugleich von Gerhard Haas als ‚Paradebeispiel‘ der phantastischen Erzählung bezeichnet²⁹, so dass es auch im Hinblick auf die von Meißner festgestellte Vergleichbarkeit zwischen phantastischen Räumen in der phantastischen Jugendliteratur und denen der Fantasy³⁰ gerechtfertigt erscheint, exemplarisch an *Der Herr der Ringe* für die Phantastik und Fantasy zu arbeiten. Daneben sei auf die große Aktualität des Werkes durch den momentanen Erfolg von Buch, Hörbuch und Film sowie diverser Merchandisingartikel hingewiesen.

4. Exemplarische Analyse zu J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*

Gut und Böse werden hier als abstrakte semantische Räume im Sinne Lotmans³¹ verstanden, so dass zu fragen ist, durch welche semantischen Terme diese konstituiert werden. Diese sollen im Folgenden an Hand der als gut beziehungsweise böse semantisierten Entitäten der dargestellten Welt eruiert werden, wobei aus Raumgründen lediglich exemplarisch auf die Entitäten und semantischen zurückgegriffen wird, die für die Konstitution besonders relevant sind. Dabei handelt es sich auf der Seite des Bösen um Sauron, die Ringgeister, Saruman und die Orks sowie auf der Seite des Guten um Gandalf, die Elben und die Hobbits. Auf die Menschen als ambivalente Gruppe wird gesondert einzugehen sein.³²

Einige dieser Größen werden durch den Text selbst in Opposition gesetzt: Zum einen betrifft das Gandalf und Sauron, wie aus der Figurenrede Gandalfs zu entnehmen ist:

„Es gibt viele Mächte in der Welt, gute und böse. Manche sind größer als ich. Und mit manchen habe ich mich noch nicht gemessen. Aber

28 Vgl. Titzmann 1993.

29 Haas 1995, S. 3.

30 Vgl. Meißner 1989, S. 120.

31 Vgl. zur Konzeption von topographischen, semantischen und abstrakten semantischen Räumen Lotman 1993 und Titzmann 2003, S. 3077-3083.

32 Eine ausführliche Analyse mit Hinweisen auf die Sekundärliteratur findet sich in meiner inzwischen erschienenen Dissertation (Kulik 2005).

meine Zeit naht. Der Morgul-Fürst [Sauron] und seine Schwarzen Reiter sind wieder da.“ (R2 10)³³

Und nach dem Sieg über Sauron heißt es von Gandalf: „Ich war Saurons Feind; und mein Werk ist vollbracht. Ich werde bald gehen.“ (R6 98) Zum anderen betrifft das die Elben und die Orks, da die vom Bösen gezüchteten Orks den Elben nachgebildet worden sind (R3 95). Ein Einstieg in die Analyse bietet sich damit über diese Oppositionen an.

4.1 Gandalf und Sauron; Elben und Orks

Sowohl Gandalf als auch Sauron stellen die ranghöchste Person auf der jeweiligen Seite dar, so dass für die in Bezug auf diese eruierten Terme ebenfalls eine hohe Wertigkeit angenommen werden kann. Gandalf wird nicht nur als Triebkraft des Kampfes gegen Sauron bezeichnet, sondern der Sieg über Sauron wird auch als Gandalfs Sieg angesehen (R6 94). Sauron ist insofern der ranghöchste auf der Seite des Bösen, weil sein Wille anscheinend alle auf seiner Seite kämpfenden Wesen zu beherrschen scheint. So heißt es, nachdem Sauron den Ringträger Frodo im Schicksalsberg entdeckt hat:

„[...] seine Sklaven zitterten und seine Heere hielten an, und seine Hauptleute, plötzlich steuerlos und ihres Willens beraubt, wankten und verzweifelten. Denn sie waren vergessen. Das ganze Sinnen und Trachten der Macht, die sie beherrschte, war nun mit überwältigender Kraft auf den Berg gerichtet. Von ihm gerufen, flogen mit einem durchdringenden Schrei in letzter verzweifelter Eile, schneller als der Wind die Nazgûl, die Ringgeister, herbei und stürzten mit brausenden Schwingen gen Süden zum Schicksalsberg.“ (R6 68)

Damit lässt sich Sauron bereits der Term ‚Herrschaft‘ zuordnen. Um diese zu sichern und auszudehnen bedarf er allerdings des Rings, den er mit einem erheblichen Teil seiner früheren Macht versehen hat. So führt Gandalf aus:

„Dem Feind fehlt immer noch etwas [...] um allen Widerstand zu brechen [...]. Ihm fehlt der Eine Ring. [...] Er braucht nur den Einen; denn er selbst hat den Ring gemacht, es ist seiner, und er hat einen

33 Die Belegstellen sind der Sonderausgabe zum zwanzigjährigen Verlagsjubiläum entnommen (vgl. Literaturverzeichnis) und werden zur Vermeidung von Fußnotenkolonnen direkt im Text angeführt, wobei R1 bis R6 auf die jeweiligen Bücher und die nachfolgende Zahl auf die Seite verweist.

großen Teil seiner früheren Macht auf ihn übergehen lassen, um die anderen damit zu beherrschen.“ (R1 70f)

Anhand der Inschrift des Rings bestätigt sich noch einmal der Term ‚Herrschaft‘:

„Ein Ring, sie zu knechten, sie alle zu finden, / Ins Dunkel zu treiben und ewig zu binden.“ (R1 69)

Für das Böse lässt sich damit ‚Streben nach Macht und Herrschaft‘ festhalten. Genau umgekehrt verhält es sich mit Gandalf: Er weist den ihm von Frodo angebotenen Ring entschieden zurück (R1 82) und bemerkt allgemein: „Ich trachte nicht nach Herrschaft.“ (R3 212) Damit ergibt sich als erste Opposition ‚Streben nach Macht und Herrschaft‘ vs. ‚Verzicht auf Macht und Herrschaft‘.

Eine zweite zentrale Opposition lässt sich mit ‚Leben‘ vs. ‚Tod‘ festhalten. Saurons körperliche Darstellung in Galadriels Spiegel ist völlig auf sein Auge reduziert:

„In dem schwarzen Abgrund erschien ein einzelnes Auge, das langsam wuchs, bis es fast den ganzen Spiegel ausfüllte.“ (R2 180)

Indem dieses mit einem ‚tödlichen Blick‘ korreliert (R4 43, R6 64), lässt sich Sauron der Term ‚Tod‘ zuordnen. Das bestätigt sich an den ihm zugeordneten Räumen, was sich besonders an der Ebene vor dem Schwarzen Tor nach Mordor zeigen lässt:

„[...] hierher würden Frühling oder Sommer niemals wieder kommen. Hier lebte nichts, nicht einmal die aussätzigen Gewächse, die von Fäulnis zehren.“ (R4 44)

Gandalf dagegen, der nach seinem Kampf mit dem Balrog vom Tod nach Mittelerde ins Leben zurückkehrt (R3 105, 112-114, 129, 210, R6 73), der also den Tod überwunden hat, ist der zu ‚Tod‘ oppositionelle Term ‚Leben‘ zuzuordnen. Deutlich wird das auch durch seine Zurechtweisung Frodos, nachdem dieser die Verschonung Gollums durch Bilbo beklagt hat:

„Viele, die leben, verdienen den Tod. Und manche, die sterben, verdienen das Leben. Kannst du es ihnen geben? Dann sei auch nicht so rasch mit einem Todesurteil bei der Hand.“ (R1 80)

Die Opposition ‚Leben‘ vs. ‚Tod‘ lässt sich auch bezüglich der Elben und Orks eindeutig nachweisen: Da die Elben unsterblich sind (R1 236) und die

Heilkunst bei ihnen sehr entwickelt ist (R1 116, 255f, R2 12, R2 93f, 99, 116, R6 102, 160, 162), korreliert ‚Leben‘ stark mit den Elben; die Orks dagegen stark mit ‚Tod‘: Sie fressen praktisch jedes Lebewesen und sind auch dem Kannibalismus nicht abgeneigt (R3 54, R4 171, R6 19, 21).

Über die bisher eruierten Oppositionen hinaus lässt sich ‚Schönheit‘ vs. ‚Hässlichkeit‘ am Text nachweisen: Die Elben werden als ‚schönes Volk‘ bezeichnet (R1 19, 88, R5 158, 160, R4 98, R6 100, 165) und zur Beschreibung ihrer Vertreter und der ihnen zugeordneten Räume wird rekurrent auf den Term ‚Schönheit‘ zurückgegriffen (R1 235, 259, R2 18f, 22, 145, 149-151, 158, 169f, 177, 182, 188, 191, 195, 197, R3 128, R4 75, 93, R5 44, 158, R6 52, 102). Die Orks dagegen weichen in allen Körperproportionen deutlich von den Menschen ab (R2 134, R3 12, 49, 54f, 159, R6 29) und werden dem entsprechend bezüglich ihrer äußeren Erscheinung als ‚abscheulich‘ (R3 11, 19, 46, 59, R5 173, R6 21) und ‚hässlich‘ (R3 51, R6 31) semantisiert.

Damit, dass sich zu jedem eruierten Term des Guten beziehungsweise Bösen ein oppositioneller Term direkt am Text nachweisen lässt, bestätigt sich auf struktureller Ebene die oben zitierte Feststellung von Rottensteiner und Meißner bezüglich einer hochgradigen Ordnung in der dargestellten Welt. Diese reicht sogar bis in die Konnotationen der mit dem Guten und Bösen korrelierenden Farben hinein: Allgemein lässt sich für Sauron, den ihm zugeordneten Raum Mordor und die Orks eine Korrelation mit dem semantischen Term ‚Dunkelheit‘ feststellen, was bei der Fülle an Belegen hier ebenfalls nur exemplarisch geleistet werden kann: Bezüglich Sauron ist die Korrelation bereits mit seiner Bezeichnung als ‚Dunkler Herrscher‘ (R1 70, 82, 164, 180, R2 12-14, 17, 67f, 101, 181, 186, 197, 199, 224, R3 59, 108, 111, 127, 182, 187, R4 9, 44, 47, 49, 53, 67, 93, 101, 119, R5 19, 71, 99, 170, R6 49, 51, 54, 58, 67, 84) evident, was ebenso für den Raum Mordor mit den Bezeichnungen als ‚Schwarzes Land‘ (R1 182, R2 40, 49, R3 33, 36f, R5 80, 170, 177, R6 52, 93) oder ‚Dunkles Land‘ (R3 20, 59, R4 17, 40) und die Orks mit der dunklen Farbe ihres Körpers, ihres Blutes und ihrer Kleidung (R2 129, 132, 134, 138, R3 12, 19, 54, 150, 155, R4 49, 133, 135, 175, R6 16, 24, 41f, 57, 107) gilt. Signifikant für diese Korrelation ist zudem, dass die Orks das Sonnenlicht wie auch das Sternenlicht zumindest hassen, wenn sie es überhaupt ertragen können (R2 144, R3 52, R5 128, R6 21).

Nach Substitution des semantischen Terms ‚Dunkelheit‘ durch die Farbe Schwarz, stehen dieser auf der Seite des Guten die Farben Weiß und Grün gegenüber. Nach dem Sturz Sarumans erhält Gandalf den Beinamen ‚der

Weißer“ (R3 111, 162, 210, 219) und reitet den Ringgeistern im Kampf als „Weißer Reiter“ (R3 112, 141, 160-162, R5 82f) entgegen:

„In diesem Augenblick sah er ein Aufleuchten von Weiß und Silber, das von Norden kam, wie ein kleiner Stern unten auf den düsteren Feldern. [...] Es schien Pippin, dass ein bleiches Licht von ihm ausging und die Schatten zurückwichen; [...] es schien Pippin, daß Gandalf die Hand hob und ein Strahl von weißem Licht emporschoß.“ (R5 82f)

Eine solche Korrelation lässt sich auch für die Elben belegen:

„Sie trugen kein Licht, und doch war es, während sie gingen, als ob ein Schimmer wie der Schein des Mondes, ehe er sich über den Kamm der Berge erhebt, auf ihre Füße fiel.“ (R1 104)

Und an anderer Stelle heißt es:

„Frodo kam es so vor, als schiene ein weißes Licht durch die Gestalt und das Gewand des Reiters wie durch einen dünnen Schleier.“ (R1 253)

Der semantische Term ‚Helligkeit‘ lässt sich wiederum durch die Farbe Weiß substituieren, die ebenso wie die Farbe Grün rekurrent mit den Elben und ihnen zugeordneten Objekten wie Räumen korreliert. Es sei hier lediglich auf die grüne Farbe der Elbensteine (R1 244, R2 27, 30, 193, R4 85, R5 146) und die weiße Farbe von Arwens Heilstein, den sie Frodo zum Abschied schenkt, hingewiesen (R6 102, 160, 162).

Indem die Farbe Schwarz in unserem mitteleuropäischen Kultursystem als Farbe des Bösen gilt und den semantischen Term ‚Tod‘ konnotiert³⁴, Weiß dagegen die Farbe des Guten ist und gemeinsam mit Grün den semantischen Term ‚Leben‘ konnotiert³⁵, setzt sich die Ordnung in der dargestellten Welt auf einer symbolischen Ebene fort, wie hier an Hand der Opposition ‚Helligkeit‘ vs. ‚Dunkelheit‘ beziehungsweise den Farben Schwarz, Weiß und Grün exemplifiziert worden ist.

34 Vgl. Lurker 1991, S. 208, 658 und Becker 2000, S. 171, 265.

35 Vgl. Lurker 1991, S. 267, 434, 824 und Becker 2000, S. 107, 171, 331.

4.2 Die Menschen als ambivalente Größe

Die Menschen kämpfen sowohl auf der Seite des Guten wie des Bösen und sind damit einerseits eine ambivalente, andererseits deshalb aber für die Konstitution vom Guten und Bösen eine besonders interessanteste Größe. Zunächst zu den Menschen des Bösen: Hier kann zunächst eine Korrelation mit dem semantischen Term ‚Dunkelheit‘ festgehalten werden: Die Dunländer und Bergbewohner, die beide für Saruman kämpfen, besitzen eine dunkle Haarfarbe (R3 189) und die von den Sauron dienenden Menschen am meisten spezifizierten Südländer haben eine dunkle Hautfarbe, die deren Bezeichnung als ‚Schwärzlinge‘ motiviert (R4 62, 80). Ausgehend von der Opposition ‚Helligkeit‘ vs. ‚Dunkelheit‘ auf der Ebene eines sekundären semantischen Systems zur Opposition ‚Gut‘ vs. ‚Böse‘ werden diese Menschen bereits als böse semantisiert. Im Gegensatz zu Gandalf und Sauron sowie den Elben und den Orks lassen sich jedoch Abstufungen feststellen: Wird für die Dunländer und Bergbewohner Hass auf die Menschen von Rohan als Motiv für den Kampf gegen sie mitgeteilt (R3 155), heißt es über die Südländer nur, dass sie schon immer geneigt gewesen seien, sich Sauron zu unterwerfen (R4 77). Ebenso böse wie die Orks sind sie damit aber noch nicht, da ihnen das an Hand der Orks und Elben eruierte Merkmal der Hässlichkeit und eine negative Einstellung zur Helligkeit fehlen: So heißt es über das Aussehen der Dunländer und Bergbewohner, dass sie zwar grimmig, aber nicht hässlich oder gar besonders böse ausschauen (R3 189), und insbesondere die Südländer können das Sonnenlicht offenbar gut ertragen, da die Sonne in ihrer Heimat oft und intensiv scheint (R4 55). Anders verhält es sich dagegen mit den Menschen aus Weit-Harad, die nach dem Erzähler das Sonnenlicht hassen und halb wie Trolle mit weißen Augen und roten Zungen aussehen, also hässlich sind (R5 126, 128). Nach den hier präsentierten Daten lässt sich somit eine Skala mit den Endpunkten ‚gut‘ und ‚böse‘ bilden, auf der die Menschen entsprechend ihres Korrelationsgrades mit den semantischen Termen ‚Dunkelheit‘ und ‚Hässlichkeit‘ einordnen lassen. Auf dieser Skala tendieren nun Bergbewohner, Dun- und Südländer eher zum Bösen, wengleich sie den Endpunkt nicht erreichen. Sie sind zwar nicht genuin böse, aber durch das Böse verführbar beziehungsweise beeinflussbar. In einer Figurenrede, die explizit an die Bergbewohner und Dunländer adressiert wird, heißt es: „Denn ihr seid von Saruman verführt worden.“ (R3 164) Der Einfluss Saurons auf die Südländer wird durch den Erzähler deutlich gemacht:

„Doch die Menschen aus Rhûn und Harad, Ostlinge und Südländer, erkannten, dass der Krieg verloren war, und sahen die königliche Würde und die Macht der Heerführer des Westens. Und jene, die am tiefsten und längsten in böser Knechtschaft gewesen waren, die den Westen hassten und doch stolze und kühne Männer waren, sammelten sich nun ihrerseits, um sich einem letzten, verzweifelten Kampf zu stellen.“ (R6 72f)

Daneben sei auf Gedanken Sams hingewiesen:

„Er fragte sich, wie der Mann [ein toter Südländer] wohl hieß und wo er herkam und ob er wirklich ein böses Herz hatte, oder welche Lügen oder Drohungen ihn zu dem langen Marsch von seiner Heimat veranlaßt hatten; und ob er nicht in Wirklichkeit lieber in Frieden dort geblieben wäre [...]“ (R4 79)

Die semantischen Terme ‚Verführung‘ und ‚Drohung‘ lassen sich damit als weitere Terme für das Böse festhalten, denen auf der Seite des Guten ‚Argumentation‘ und ‚Überzeugung‘ oppositionell entgegen stehen, wie sich mit Elronds Rat in Bruchthal (R2 65-67) und Gandalfs Auseinandersetzung mit Saruman nach dessen Festsetzung durch die Ents (R3 207-210) belegen lässt.

Anfälligkeiten für das Böse zeigen sich jedoch auch bei den Menschen auf der Seite des Guten, wie besonders am Truchsess Denethor und seinem Sohn Boromir deutlich wird: Beide zeigen eindeutige Affinität zum eindeutig als böse semantisierten Ring (R1 82, R2 51, 67, 182, 221, 225) und wären bereit ihn gegen Sauron einzusetzen (R2 67, 173, 186, 201, 210f, 219-223, R3 107, R4 84, 102f). Das Ziel der Herrschaft lässt sich zudem bei Denethor, der schließlich zum Bedauern Boromirs (R4 89) als Truchsess nur Vertreter des Königs ist (R4 89, R5 136, 144), nachweisen:

„Ich möchte, daß die Dinge so bleiben, wie sie zeit meines Lebens waren [...]: in Frieden der Herr dieser Stadt zu sein und nach mir meinen Herrschersitz einem Sohn zu hinterlassen [...]“ (R5 136f)

Betrifft diese Ambivalenz nur den Herrscher als Einzelperson, fällt Saurons Wiedergewinnung seiner Stärke nach dem auktorialen Erzähler auf die Menschen von Gondor wegen ihrer nachlassenden Aufmerksamkeit insgesamt zurück:

„[...] die Menschen waren untätig, und lange Zeit standen die Türme leer. Dann kehrte Sauron zurück.“ (R4 49)

Damit zeigen sich auch bei der Gruppe der Menschen insgesamt Ambivalenzen. Für die Frage nach den angebotenen Orientierungen und in Sinne einer kritischen Haltung gegenüber den Inhalten sind nun die Gründe hierfür wiederum recht interessant: Diese werden in einer Degeneration Gondors gesehen, die in wesentlichen Teilen biologisch, rassentheoretisch erklärt wird: Die Menschen werden in drei Gruppen klassifiziert, ‚hoch‘, ‚mittel‘ und ‚wild‘, wobei die ‚Wilden‘ auch als ‚Menschen der Dunkelheit‘ bezeichnet werden. Obwohl die Vorfahren der Menschen von Gondor als ‚hoch‘ eingestuft werden, kommt es zu einem kulturellen Abstieg (R4 99f), der anscheinend durch die Vermischung mit einem anderen Volk aufgehalten wird. So führt Faramir aus:

„Aber die Truchsesse waren klüger und glücklicher. Klüger, denn sie frischten die Kraft unseres Volkes mit dem standhaften Volk von der Meeresküste auf und mit den kühnen Bergbewohnern von Ered Nimrais.“ (R4 99f)

Mit dieser ‚Auffrischung‘ korrelieren jedoch negativ gewertete Begleiterecheinungen. Zum einen wird durch den Halbelben Elrond eine Kausalität mit der Wiedererstarkung Saurons zumindest suggeriert:

„[...] das Blut der Númenorer vermischte sich mit dem von geringeren Menschen. Dann war die Wache auf den Mauern von Mordor nachlässig, und finstere Wesen krochen zurück nach Gorgoroth [Mordor].“ (R2 39f)

Zum anderen impliziert die Vermischung eine verkürzte Lebensdauer:

„[...] die Spanne ihres Lebens war jetzt verkürzt auf nicht mehr als diejenigen anderer Menschen, und die Zahl derer unter ihnen, die in voller Kraft die Hundert überschritten, war klein geworden, außer in manchen Geschlechtern von reinem Blut.“ (R5 143)

Hervorzuheben ist hier besonders die Korrelation von ‚Reinheit‘ und ‚Leben‘. ‚Leben‘ ist nun entsprechend bisheriger Darstellung ein Term des Guten und ‚Tod‘ ein Term des Bösen, so dass in Bezug auf die Skala mit den Polen ‚gut‘ und ‚böse‘ ‚Reinheit‘ dem Pol des Guten und ‚Unreinheit‘ mit dem des Bösen zuzuordnen ist. Offenbar gilt nun auch, dass ‚Unreinheit‘ mit den geringeren Menschen korreliert und die dadurch nicht mehr als gut, sondern zum Bösen tendierend semantisiert werden. Durch die Semantisierung beziehungsweise Klassifikation als gut oder böse durch Zugehörigkeit zu einer Menschengruppe, mit der bestimmte Eigenschaften korrelieren, etabliert

„Da stand Faramir auf und sprach mit heller Stimme: „[...] Soll er König sein und die Stadt betreten und hier wohnen?“ Und das ganze Heer und alles Volk rief einstimmig *Ja*.“ (R6 93, Hervorhebung im Original)

Da die Fremdherrschaft des Bösen ‚Unfreiheit‘ impliziert, ist dem Guten der Term ‚Freiheit‘ zuzuordnen, was sich auch in der Figurenrede Éomers nachweisen lässt:

„An all unseren Grenzen gibt es Unruhe, und wir sind bedroht; doch wünschen wir nur, frei zu sein und zu leben, wie wir gelebt haben, unser Eigentum zu bewahren und keinem fremden Herrn, sei er gut oder böse, zu dienen.“ (R3 33)

Neben der Opposition ‚Freiheit‘ vs. ‚Unfreiheit‘ lässt sich in Korrelation mit dem Guten ‚Liebe‘ nachweisen, wie exemplarisch an den Hochzeiten von Arwen und Aragorn (R6 100) sowie Éowyn und Faramir (R6 105) belegt werden kann, wodurch sich noch einmal der Term ‚Leben‘ für das Gute bestätigt, da ‚Liebe‘ zumindest potentiell ‚Leben‘ impliziert, was der Text auch für den nicht-sexuellen Bereich mit der Korrelation von Éowyns Abkehr von der ‚Tod‘ implizierenden Kriegerin und Hinwendung zur ‚Leben‘ implizierenden Heilerin vorführt:

„Ich will nicht länger eine Schildmaid sein oder mit den großen Reitern wetteifern und mich nicht nur an den Gesängen des Mordens erfreuen. Ich will eine Heilerin sein und alles lieben, was wächst und nicht unfruchtbar ist.“ (R6 91)

Entsprechend dieser Zuordnung ist dem Bösen der Term „Hass“ als Antonym zu ‚Liebe‘ zuzuordnen, was sich mit Saurons Hass auf die Menschen von Gondor (R5 31) und den Hass der Ringgeister gegen des Blut lebender Wesen (R1 231) bestätigt. ‚Hass‘ findet sich jedoch auch auf der Seite des Guten, wie sich mit Frodos Hass auf die Ringgeister belegen lässt (R1 258f). Da Liebe jedoch nicht mit dem Bösen korreliert, kann trotzdem von einer Opposition ‚Liebe‘ vs. ‚Hass‘ ausgegangen werden.

Für die Konstitution des Guten und Bösen sei abschließend auf die Opposition ‚Treue‘ vs. ‚Verrat‘ hingewiesen: Indem Gandalf feststellt, dass in allen Kriegen mit dem Dunklen Turm Verrat immer der größte Feind gewesen sei (R2 48), wird ‚Verrat‘ eindeutig dem Bösen zugeordnet. Da für das Gute keine Verräter tätig sind, aktualisiert sich hier das Antonym ‚Treue‘. So haben sich die Menschen von Rohan nach Faramir, der nicht einmal einen Ork

mit einer Lüge in eine Falle locken würde (R4 83), immer als treue Verbündete erwiesen (R4 100).

4.3 Der Sieg des Guten über das Böse

Mit dem Sieg des Guten über das Böse wird bereits ein Modell gebildet, nach dem dem Guten und damit auch den dem Guten zugeordneten Termen ein höherer Realitätsstatus als dem Bösen und seinen konstitutiven Termen zukommt. Auf welche Weise das Gute aber den Sieg erringt wird im Folgenden dargestellt: *Der Herr der Ringe* präsentiert ein Modell, nach dem das Böse nicht durch einen Kampf zwischen den Vertretern der jeweiligen Mächte, sondern nur durch die Vernichtung eines Artefakts, das zugleich dem Bösen den Sieg garantierte, besiegt wird. So führt Gandalf aus:

„Wenn er [Sauron] ihn [den Ring] wiedererlangt, ist eure Tapferkeit umsonst, und sein Sieg wird rasch und vollständig sein: so vollständig, daß niemand dessen Ende voraussehen kann, solange diese Welt besteht. Wird der Ring vernichtet, dann wird er stürzen; und er wird so tief stürzen, daß niemand voraussehen kann, ob er sich jemals wieder erhebt.“ (R5 166)

Die Existenz des Rings ist damit mit der Stärke des Bösen korreliert, was sich unter Anlehnung an die Rhetorik als metonymisches Verhältnis beschreiben lässt, wie es sich besonders an Hand der Folgen der Ringvernichtung illustrieren lässt:

„Dann schwang sich, weit über den Türmen des Schwarzen Tors, hoch über dem Gebirge, rasch steigend eine gewaltige, hochfliegende Dunkelheit mit flackerndem Feuer zum Himmel empor. Die Erde stöhnte und bebte. Die Türme der Wehr wankten, neigten sich und stürzten ein; der mächtige Festungswall zerbarst; das Schwarze Tor wurde herausgeschleudert und brach auseinander; und aus weiter Ferne, bald undeutlich, bald anschwellend, bald zu den Wolken aufsteigend, kam ein dröhnendes Grollen, ein Donnern, ein lange widerhallender tosender Lärm der Zerstörung.“ (R6 72)

Daneben wird noch ein zweites Modell eingeführt, das die Ausbreitung des Bösen beschreibt. Wiederum wird hier auf den Ring Bezug genommen, dessen Nähe beziehungsweise Besitz eine Grenzüberschreitung vom Guten zum Bösen impliziert, wie an der wachsenden Macht des Rings über seinen Besitzer beziehungsweise Träger deutlich wird (R1 46, 48-51, 68, 75, 81, R2 24, 42, 70, R4 37, 42f, 130-132, 164-166, 168, 175, R6 10, 13f, 15, 26f, 31,

34, 36, 39, 45, 47, 50f, 54f, 57, 59-61, 67). Logisch kann somit geschlossen werden, dass lediglich eine Vermeidung des Bösen den Verbleib im Status des Guten bedingt. Die Grenzüberschreitung wird zudem daran deutlich, dass diejenigen die mächtig genug sind, den Ring zu beherrschen, letztlich unabhängig von den Motiven zu einem Äquivalent Saurons würden (R2 58, 67, 182f, R5 167) und jeder weniger Starke vom Ring völlig unterworfen würde (R1 64, 66, 75) und damit unter der Herrschaft Saurons geriete (R1 65, 79). Der Kontakt mit dem Bösen führt also zu einer Transition zum Bösen, der sich das Gute nur durch Vermeidung des Bösen entziehen kann.

Damit sind einige wesentliche Aspekte des Kampfes zwischen Gut und Böse dargestellt worden, die es abschließend bezüglich ihrer Orientierungspotentiale zu diskutieren gilt.

5 Didaktische Bewertung der Orientierungsangebote

Inwieweit *Der Herr der Ringe* Orientierungen zu geben vermag, wird im Folgenden abschließend unter Berücksichtigung der Konstitution der abstrakten semantischen Räume ‚Gut‘ und ‚Böse‘, der im Zusammenhang mit den Menschen eingeführten Skalierung und der Modelle zum Sieg des Guten über das Böse skizziert.

Zunächst zur Konstitution von ‚Gut‘ und ‚Böse‘. Hier ist bereits eine hochgradige Ordnung festgestellt worden, die klare Verhältnisse schafft und in denen eine eindeutige Orientierung nach dem Entweder-oder-Prinzip leicht erfolgen kann. Zudem kann wegen der Identifikation mit den Personen des Guten eine Identifikation mit den auf der Seite des Guten verorteten und den mit diesen zusammenhängenden Werte- und Normensystemen angenommen werden. Für die Seite des Guten sind ‚Ablehnung von Macht und Herrschaft in Form totalitärer Alleinherrschaft‘ beziehungsweise ‚Akzeptanz von legitimer Herrschaft‘, ‚Freiheit‘, ‚Argumentation und Überzeugung‘, ‚Leben‘, ‚Liebe‘, ‚Treue‘, ‚Schönheit‘ und ‚Reinheit‘ eruiert worden. Die ersten vier bieten nun eine politische Orientierung, die trotz der feudalistischen Herrschaftsordnung in *Der Herr der Ringe* Elemente eines wünschenswerten politischen Systems im Sinne einer demokratisch, freiheitlichen Grundordnung enthält. ‚Leben‘ und ‚Liebe‘ stellen anthropologische Grundkategorien dar, wobei ‚Leben‘ auf ethisch-moralische Systeme verweist, in denen der Wert des Lebens als besonders hochrangig eingestuft wird. Hochwertig sind daneben die ‚Liebe‘ und ‚Treue‘, die in ein Werte- und Normensystem ein-

gebunden sind, in dem idealtypisch menschliche Bindungen als sehr verbindlich und verlässlich beschrieben werden, so dass sich hier nicht nur eine Identifikation für eigene Wünsche nach Sicherheit bietet, sondern auch ein Orientierung gebendes Modell für die außerliterarische Realität angeboten wird. ‚Schönheit‘ bietet sich ebenfalls zur Identifikation für die Jugendlichen an, die schließlich insbesondere in der Pubertät oftmals ihre körperliche Erscheinung nur schwer akzeptieren können. Ausführlicher zu diskutieren wäre an anderer Stelle die Bewertung von ‚Ablehnung von Macht und Herrschaft‘, die einem gesteigerten Narzissmus mit den für die Entwicklung anscheinend notwendigen Allmächtsphantasien entgegensteht, also letztlich eine für die Entwicklung anscheinend unerlässliche Konfiguration des Selbst abwertet und folglich für die Entwicklung hemmend wirken könnte. Ebenso kritisch ist mit dem Term ‚Schönheit‘ umzugehen. Zwar kommt er dem gesteigerten Narzissmus entgegen und bietet die Möglichkeit einer Kompensation für das als defizitär erlebte Selbstbild durch Identifikation, aber andererseits wird von einer äußeren Erscheinung auf ein inneres Wesen geschlossen, was auf die außerliterarische Realität als Modell übertragen humanistischen Prinzipien nicht gerecht wird. In gleicher Weise gilt das für die rassistische Skalierung des Zugehörigkeitsgrades zum Guten durch die Korrelationsstärke mit den Größen ‚Hautfarbe‘, ‚Reinheit des Blutes‘ und ‚Schönheit‘ neben der unhaltbaren Korrelation zwischen Volkszugehörigkeit und Lebenserwartung. Hier wird ein rassistisches Modell als Orientierung angeboten, was umso problematischer ist, als es widerspruchslos in Korrelation mit Elementen wünschenswerter politischer und ethisch-moralischer Systeme präsentiert wird. Besonders an diesem Beispiel zeigt sich, dass Kirschs oben zitierte Forderung nach strenger und kritischer Überprüfung der Inhalte durchaus auch im Hinblick auf Klassiker der Phantastik und Fantasy seine Berechtigung hat.

Näher zu diskutieren wäre in diesem Zusammenhang auch das Modell der Artefaktzerstörung zum Sieg des Guten. Zwar realisiert sich dieses ebenso wenig wie das Modell einer Überführung vom abstrakten semantischen Raum des Guten in den des Bösen auf Grund räumlicher Nähe in der außerliterarische Realität nicht, da ein solches Ereignis in dieser schlichtweg mangels magischer methonymischer Relationen nicht stattfinden kann. Ausgeschlossen ist aber nicht, dass diesen Modellen dennoch Gültigkeit zugeschrieben wird und es so zu einer simplifizierenden, verzerrenden Einschätzung von Phänomenen der außerliterarischen Realität kommt. An dieser Stelle sei lediglich auf Vorstellungen verwiesen, die von einer Auflösung ter-

roristischer Gruppen und terroristischer Aktivitäten durch Eliminierung der Führungsperson ausgehen, was dem ersten Modell entspräche. Entsprechend dem zweiten kann eine Grenzziehung gegenüber als bedrohlich empfundenem Fremden interpretiert werden.

Für einen Literaturunterricht, der zur Orientierung der Schüler beitragen will und deshalb diese Texte behandelt, bedeutet das somit nicht, dass einzig die konstitutiven Terme analytisch zu erarbeiten sind. Eine Orientierungslosigkeit impliziert schließlich eine Orientierungssuche, so dass bei Texten, die Orientierungen anbieten, auf ein intensives Text-Leser-Verhältnis geschlossen werden kann, zumal die Texte der Phantastik und Fantasy strukturell und inhaltlich den Identifikations- und Externalisierungsbedürfnissen der jugendlichen Schüler entgegen kommen und deshalb hochgradig Gratifikationen bereithalten können. Im Hinblick auf das intensive Text-Leser-Verhältnis und die zu erwartenden Gratifikationen scheint sich Phantastik und Fantasy besonders für die Leseförderung zu eignen³⁷, wobei allerdings zu fragen ist, ob Texte mit den oben aufgezeigten problematischen Inhalten im schulischen Kontext unreflektiert bleiben dürfen. Hier böte es sich an, möglicherweise in einer Reihe mit weiteren literarischen und pragmatischen Texten, die kognitive Komponente des Literaturunterrichtes berücksichtigend, die Konstitution beziehungsweise Konstruktion des Guten und des Bösen zu erkunden. Darüber hinaus scheinen sich die Texte der Phantastik und Fantasy dazu zu eignen, die Entwicklung der Schüler ergänzend zum kognitiven Bereich des Unterrichts zu begleiten, wobei sich die beiden Aspekte keineswegs ausschließen müssen.³⁸ Es sei hierzu besonders auf die handlungs- und produktionsorientierten Verfahren hingewiesen, da diese eine Aufgabe des intensiven Text-Leser-Verhältnisses nicht notwendig bedingen, sondern gerade den Schülern die Möglichkeit geben, sich mit ihren bewussten und unbewussten Erfahrungen und Bedürfnissen einzubringen und für sich in Auseinandersetzung mit dem Text ihrer Situation gerechte Orientierungen zu gewinnen, aber zugleich auf einer Sachebene zu Ergebnissen zu gelangen, die auch in anderen Lebensbereichen wie beispielsweise einer kritischen Rezeptionshaltung gegenüber anderen Medien hohe Relevanz besitzen.³⁹

37 Vgl. exemplarisch zur Didaktik und Methodik schulischer Leseförderung Hurrelmann 1994.

38 Vgl. zur Erweiterung kognitiver Bereiche des Literaturunterrichts durch Fragen der Entwicklung Steitz-Kallenbach 1999.

39 Vgl. zusammenfassend zur Handlungs- und Produktionsorientierung Waldmann 1999 mit weiterer Literatur.

6. Literatur

6.1 Primärliteratur

Tolkien, John R.R.: Der Herr der Ringe. Stuttgart: Klett-Cotta 1997.

6.2 Sekundärliteratur

Baacke, Dieter (1997): Die Medien. In: Lenzen, Dieter (Hg.): Erziehungswissenschaft. Ein Grundkurs. 3., durchgesehene und mit einer aktualisierten Bibliographie versehene Auflage. Reinbek: Rowohlt 1997. S. 314-339.

Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Becker, Udo (2000): Lexikon der Symbole. Freiburg: Herder³2000.

Blos, Peter (1978): Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation. Stuttgart: Klett²1978.

Blos, Peter (1980): Der zweite Individuierungs-Prozeß der Adoleszenz. In: Döbert, Rainer / Habermas, Jürgen / Nunner-Winkler, Gertrud: Entwicklung des Ichs. Königstein/Ts.: Athenäum²1980. S. 179-195.

Charlton, Michael / Neumann, Klaus (1986): Medienkonsum und Lebensbewältigung in der Familie. Methode und Ergebnisse der strukturanalytischen Rezeptionsforschung – mit 5 Falldarstellungen. München: Psychologie-Verlags-Union 1986.

Cohen, John A. (1975): An Examination of Four Key Motifs Found in High Fantasy for Children. Ohio State University 1975.

Deutsche Shell (2000) (Hg.): Jugend 2000. 13. Shell Jugendstudie. Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 2000.

Deutsche Shell (2002) (Hg.): Jugend 2002. 14. Shell Jugendstudie. Frankfurt a. M.: Fischer 2002.

Haas, Gerhard (1978): Struktur und funktion der phantastischen literatur. In: Wirkendes Wort 28 (1978) H. 5. S. 340-356.

Haas, Gerhard / Klingberg, Göte / Tabbert, Reinbert (1984): Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hg.): Kinder- und Ju-

- gendliteratur. Ein Handbuch. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Reclam 1984. S. 267-295.
- Haas, Gerhard (1995): Die phantastische Erzählung. In: Baumgärtner, Alfred C. / Pleticha, Heinrich (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Meitingen: Corian Verlag 1995. S. 1-15.
- Hurrelmann, Bettina (1994): Leseförderung. In: Praxis Deutsch 21 (1994) H. 127. S. 17-26.
- Kirsch, Hans-Christian (1983): Die Frage nach dem Sinn. Sinnbedürfnis und Sinnsuche in der modernen Fantasy-Literatur. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur (1983) H. 3. S. 30-47.
- Klingberg, Göte (1970): The Fantastic Tale for Children. A Genre Study from the Viewpoints of Literary and Educational Research. Gothenburg: Gothenburg School of Education, Dept. of Educational Research 1970.
- Klingberg, Göte (1974): Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Haas, Gerhard (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Stuttgart: Reclam 1974. S. 220-241.
- Kulik, Nils (2005): Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Eine Untersuchung bezogen auf Werke von Joanne K. Rowling, J.R.R. Tolkien, Michael Ende, Astrid Lindgren, Wolfgang und Heike Hohlbein, Otfried Preußler und Frederik Hetmann. Frankfurt a.M.: Lang 2005.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränd. Aufl. München: Fink 1993 [= UTB 103]
- Lurker, Manfred (1991): Wörterbuch der Symbolik. 5., durchgesehene und erweiterte Aufl. Stuttgart: Kröner 1991.
- Meißner, Wolfgang (1989): Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Würzburg: Königshausen und Neumann 1989.
- Meißner, Wolfgang (1993): Die Phantasie der Kinder – entwicklungspsychologische Überlegungen zur phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter / Steffens, Wilhelm: Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993. S. 25-39.

- Mertens, Wolfgang (1996): Entwicklung der Psychosexualität und Geschlechtsidentität. Bd. 2. Kindheit und Adoleszenz. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer 1996.
- Nikolajeva, Maria (1988): *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children.* Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988.
- Rank, Bernhard (2002): Phantastik im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Unterhaltung. Ein Überblick über die Forschungsgeschichte der 90er Jahre. In: Ewers, Hanz-Heino / Nassen, Ulrich / Pohlmann, Carola / Richter, Karin / Steinlein, Rüdiger (Hg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002. Mit einer Gesamtbibliographie des Jahres 2001.* Stuttgart: Metzler 2002. S. 101-125.
- Rottensteiner, Franz (1987): Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: ders. (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987. S. 7-20.
- Steitz-Kallenbach, Jörg (1999): *Zur Psychodynamik des Literaturunterrichts.* Oldenburg: ZpB 1999.
- Streck-Fischer, Annette (1994): Entwicklungslinien der Adoleszenz. Narzißmus und Übergangsphänomene. In: *Psyche* (1994) H. 6. S. 509-528.
- Titzmann, Michael (1993): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.* 3., unveränd. Aufl.. München: Fink 1993.
- Titzmann, Michael (2003): Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: *Literatursemiotik.* In: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas A. (Hg.): *Semiotik – Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur.* 3. Teilband. Berlin: de Gruyter 2003. S. 3028-3103.
- Waldmann, Günter (1999): *Produktiver Umgang mit Literatur im Unterricht. Grundriss einer produktiven Hermeneutik. Theorie – Didaktik – Verfahren – Modelle.* 2., korr. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 1999.
- Welsch, Wolfgang (1988): *Unsere postmoderne Moderne.* 2., durchgesehene Auflage. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988.
- Wünsch, Marianne (1991): *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen.* München: Fink 1991.

Mareile Oetken

Spiegelbild Bilderbuch

Einflüsse und Umbrüche in der Bilderbuchentwicklung seit den 90er Jahren im Spiegel der Betrachtung

„Wenn jedes Reden über Kindheit ein Reden von Erwachsenen ist, so sprechen Erwachsene auch immer über sich selbst, wenn sie über Kinder reden.“

Das einleitende Zitat stammt vom Erziehungswissenschaftler Gerold Scholz, der sich 1994 mit Konstruktionen von Kind und Kindheit auseinandersetzte. Unter Kindheitskonstruktionen versteht Scholz

„jene Vorstellungen über Kinder, die man in Theorien von Erwachsenen finden kann und die Vorbilder und Leitbilder bereitstellen, nach denen Kinder erzogen und belehrt werden. Die Vergewisserung über ältere, gegenwärtige und sich erst anbahnende Kindheitskonstruktionen soll die Möglichkeit bieten, noch einmal – und wieder anders – Kinder zu sehen und über unser Verhältnis zu ihnen nachzudenken.“¹

Die Auseinandersetzung mit Literatur von Erwachsenen für Kinder ist demnach auch immer eine Beschäftigung mit symbolisierten Kindheitsbildern der Erwachsenen. Rezeptionsforschung kann, wie Claudia Blei-Hoch am Beispiel von Vorlesesituationen einer Erzieherin², hier sinnvoll ansetzen.

Ich beschäftige mich im Rahmen meiner Dissertation mit der Frage, ob und wie die gesellschaftlichen und sozialen Neuerungen der Kinderkultur der letzten Dekade das Bilderbuch erreicht und Einfluss auf Bild- und Textsprache genommen haben und wie mit diesen Veränderungen umgegangen wird. Dazu werde ich auch aus einer Illustratorenbefragung zitieren, die ich im November 2002 vorgenommen habe. Der Fragebogen wurde an 137 IllustratorInnen im deutschsprachigen Raum versandt. 55 IllustratorInnen antwor-

1 Scholz (1994), S. 9

2 Claudia Blei-Hoch, Vortrag der Ringvorlesung v. 29.01.03

teten mir, davon sind 16 StudentInnen, die bislang noch nicht veröffentlicht haben. Die überwiegende Zahl der Befragten (39) verfügt über Erfahrungen am Markt und Bekanntheitsgrad in unterschiedlichem Ausmaß; die Auswahl repräsentiert einen Querschnitt der Szene. Ich bat um Beantwortung von insgesamt zehn Fragen. Ein Fragekomplex zielte auf das eigene künstlerische Verständnis und Arbeitstechniken. Des Weiteren wurde um eine Einschätzung von Veränderungen des Marktes und maßgebliche Wegbereiter der Bilderbuchillustration der letzten zehn Jahre gebeten, und zuletzt nach den eigenen erinnerten Bildern, Büchern und Bilderbüchern gefragt. Die Befragung ist durch eine Mischform gekennzeichnet, die durch ihre schriftliche Fragestellung der quantitativen Sozialforschung nahe steht und durch die offene Fragestellung, die eine freie Beantwortung ermöglicht und Kommentare berücksichtigt, Prinzipien der qualitativen empirischen Forschung aufgreift.

Wandlung von Kindheitsbildern in Bilderbüchern

In seiner Auseinandersetzung mit Kindheitsvorstellungen in Büchern für Kinder zitiert Gerold Scholz Bücher, die von Kindern auf einer abenteuerlichen Reise erzählen. Am Beispiel von Gerdt von Bassewitz' *Peterchens Mondfahrt* (1911) oder auch Maurice Sendaks *Die Wilden Kerle* (1967), verweist er auf die Bedeutung der Rahmenhandlung, die die Mutter laut Scholz als zentrale Wächterin über das kindliche Reich der Realität, aber auch der Phantasie zeigen.

„Das Gebot, sich im Umkreis der elterlichen Einflussphäre aufzuhalten,“ schlussfolgert Scholz, „und das Verbot, sich an die Phantasie zu verlieren, lassen sich aus dieser Sicht weder als Schutz des Kindes noch allein als Mahnung, nicht im Kindlichen zu verbleiben, interpretieren, sondern als Gebot, nicht ein gänzlich anderer zu werden.“

Folgt man dieser psychologisch motivierten Deutung, wird hier die tiefsitzende Angst der Eltern vor Selbständigkeit als Andersartigkeit ihrer Kinder thematisiert, hinter der die Angst vor Verlust oder gar Bedrohung durch die Veränderung der Kinder steht, wie sie auch im Kinderlied anklingt:

Hänschen klein ging allein
in die weite Welt hinein,
aber Mutter weinet sehr,
hat ja nun kein Hänschen mehr,
da besinnt sich das Kind
kehrt nach Haus geschwind.

Gerold Scholz verweist in diesem Kontext auch auf Alice im Wunderland³, die jenseits der mütterlichen Schutzzone in ihren phantastischen Traum gleitet und sich nach ihrer Traumreise ohne jede Gefahr von Regress als verändert an den heimischen Tisch setzen kann.

„Mir scheinen die beiden Kinderbücher von Lewis Caroll⁴ [...] zu den wenigen zu gehören, die nicht die Angst der Erwachsenen davor thematisieren, dass die Kinder von ihren Reisen nicht zurückkehren könnten.“, fasst Scholz zusammen.

Diese Ambivalenz von Ängsten, verbunden mit Hoffnungen, Sehnsüchten und Wünschen der Erwachsenen, zählen sicher zu den grundlegenden Konstanten im Verhältnis der Generationen. In vielfältiger symbolisierter Form schreiben sich diese Kindheitsbilder in Texte und Bilder für Kinder seit der Entwicklung von Kindheit als Eigenwert und dem damit verbundenen Bruch mit der Erwachsenenwelt im Zuge der Aufklärung bis heute immer wieder in Varianten und Wiederholungen ein. Bücher, zumal Bilderbücher, die, wie Lewis Caroll seiner Protagonistin bereits vor fast 150 Jahren so viel Selbstständigkeit, so viel Freiheit, einräumen, sind wohl immer noch die Ausnahme. Wenn sich Veränderungen in Kinderliteratur Bahn brechen, steht dies deshalb auch immer in Zusammenhang mit veränderten Sichtweisen auf Kinder und Kindheit.

Beispiel: Der Kleine Häwelmann

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 Häwelmann*⁵ von Theodor Storm.

„Auf meinem Schoße sitzt nun
und ruht der kleine Mann.
Mich schauen aus der Dämmerung
die zarten Augen an.

3 Lewis Caroll, 1865

4 Scholz verweist hier auf die Titel ‚Alice im Wunderland‘, ‚Alice im Spiegelland‘

5 Theodor Storm, Else Wenz-Viëtor (Illu.): Der kleine Häwelmann (1926), 2002

Er spielt nicht mehr, er ist bei mir,
will nirgends anders sein.
Die kleine Seele tritt heraus
Und will zu mir herein.

Mein Häwelmann, mein Bursche klein,
du bist des Hauses Sonnenschein.
Die Vögel singen, die Kinder lachen,
wenn deine strahlenden Augen wachen.“



Abb. 25 Storm/ Wenz-Viëtor: *Der kleine Häwelmann*. 1926, 2002

Die Illustratorin folgt der Vorlage Storms in der Tradition des Bürgerlichen Realismus und setzt den *Kleinen Häwelmann* in ein betont bürgerliches Ambiente. Die Stube ist deshalb Ausgangs- und Endpunkt der draufgängerischen Reise des kleinen Abenteurers. Die wilde Fahrt ist fest in einen feinen schwarzen Bildrahmen gefasst, der dem zügellosen Ausbruch klare Grenzen im Buch setzt.

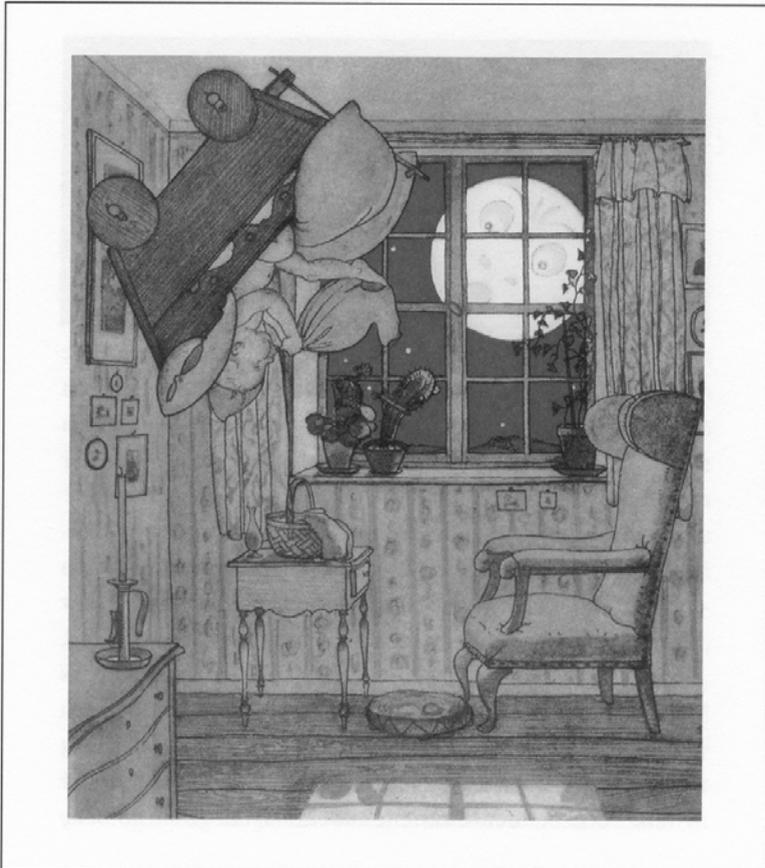


Abb. 26 Storm/ Wenz-Viëtor: *Der kleine Häwelmann*. 1926, 2002

Die Geborgenheit und Sicherheit der kleinen Rahmenhandlung ist durch die Anwesenheit des Großvaters gewährleistet. Die Rahmenhandlung fungiert als Folie der Verlässlichkeit und markiert das Geschehen beruhigend als einen rein fiktionalen Ausbruch.



Abb. 27 Storm/, Zwerger: *Der kleine Häwelmann*. 2001

2001 widmet sich Lisbeth Zwerger⁶ der bekannten Geschichte. Ihre hochartistischen Bilder umschließt ebenfalls ein breiter Rahmen mit stilisierten

6 Theodor Storm, Lisbeth Zwerger (Illu.): *Der kleine Häwelmann*, 2001

Ornamenten. Vignetten ergänzen den Text, die Kleidung verweist auf den historischen Charakter der Vorlage. Zwerger inszeniert die Erzählung wie ein Theaterstück in überaus fein abgestimmten Farbräumen. Die Wildheit des Häwelmanns scheint in formaler Schönheit zart, aber gründlich gebändigt; deshalb kann die Figur des Großvaters im Erzählrahmen durch eine Puppe, bzw. puppenähnliche Kinder ersetzt werden. Die Kontinuität durch die Generationenfolge, bei Wenz-Viëtor noch zentral, spielt bei Lisbeth Zwerger keine Rolle mehr.

Ein Jahr später, 2002, illustriert die Hamburgerin Beate Mizdalski den *Kleinen Häwelmann*, in der Textfassung von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm⁷. Der innige Prolog wurde ersatzlos gestrichen. Stattdessen wird sofort und ungebremst ins Abenteuer gestartet, das Häwelmann bis ans Ende der Welt führt.

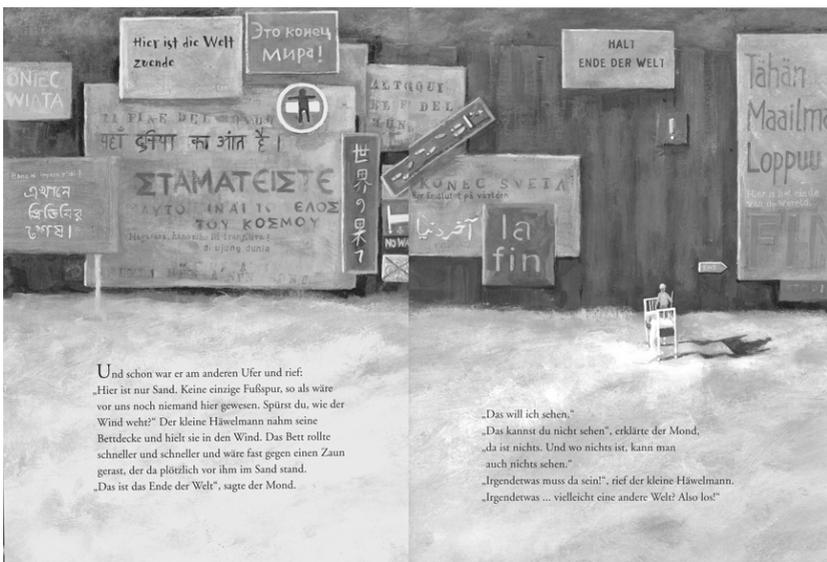


Abb. 28 Hänel/ Mizdalski: *Der kleine Häwelmann*. 2002

Doch das mythenbefrachtete Ende der Welt entpuppt sich als ein profaner mit Plakaten und Schildern vernagelter Bretterzaun, der in buntem Spra-

7 Wolfram Hänel, Beate Mizdalski (Illu.): *Der kleine Häwelmann*, 2002

chemix von definitiven Grenzen zeugt. Die akzeptiert ein 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 verändert durch Erkenntnis, zurück.

Alle drei Häwermann-Interpretationen sind aktuell lieferbar. Diese Gleichzeitigkeit steht beispielhaft für die ästhetische Vielfalt, die den erwachsenen und kindlichen Rezipienten gegenwärtig auf dem Bilderbuchmarkt zur Verfügung steht, und die auch von einigen IllustratorInnen⁸ in differenzierter Form als auffällige Entwicklung des Bilderbuchmarktes in den letzten zehn Jahren beobachtet wurde:

„Rein äußerlich haben die Publikationen von heute vielleicht eine größere Stil- und Technikvielfalt. Wobei es gewisse Modeerscheinungen gibt. [...] Bei den Inhalten bin ich mir nicht sicher, [...] vielleicht ist der Tenor der Geschichten nicht mehr so pädagogisch und Zeigefinger-orientiert, wie noch vor zehn Jahren.“

„Ja, ich glaube [...], dass das Angebot vielfältiger geworden ist. Es gibt sehr niedliche, kitschige Bücher neben ungewöhnlichen; ‚konservative‘ [...] neben ‚moderner‘ Ästhetik, cartoonhaft-witzige Sachen.“

8 zitiert aus der IllustratorInnenbefragung November 2002

Beispiel: Rotkäppchen

Ein anderes lohnenswertes Beispiel für aussagekräftige Veränderungen sind die Rotkäppchenerzählungen, die in den letzten Jahren erschienen sind.

„Wer heute – in welchem Medium, vor welchem Publikum auch immer – auf literarische Allgemeinbildung rekurrieren will, kann nicht mehr Kenntnis der Werke Goethes, wohl aber immer noch der Grimm’schen Hausmärchen voraussetzen [...], wobei der Bogen von der Oper bis zum Werbespot reicht.“⁹

Die volkstümlichen Textquellen gewährleiten bei langfristiger Kontinuität eine ungebrochene Attraktivität auch für gegenwärtige IllustratorInnen, denn die stark verdichtete symbolhaft durchsetzte Textstruktur der literarisierten mündlichen Erzählung eröffnet vielfältigste bildnerische Freiräume.

Die Illustrationsarbeit der *Märchen der Brüder Grimm* stellte für Nikolaus Heidelberg 1995¹⁰ nicht nur einen Höhepunkt in seinem Schaffen und eine reizvolle Herausforderung dar, sondern bot auch einen besonders geeigneten Rahmen für die Darstellung seiner eigenen, immer wiederkehrenden Themenbezüge: Sinnlichkeit/ Körperlichkeit, Traum und Tod bearbeitet Heidelberg seit den 80er Jahren, um sie absurd gesteigert und komisch gebrochen, eingebettet in alltägliches, bürgerliches Ambiente in die illustrierte Kinderliteratur einzuführen.

Sein Rotkäppchen¹¹ ist absolut ernst zu nehmen. Weder niedlich noch brav, sondern mit schweren, festen Schritten, das Zentrum des Bildes selbst von hinten mit ihrer Präsenz ausfüllend, steuert sie ihrem Ziel entgegen, das noch verhüllt im Nebel liegt. Das Ende scheint offen, der Wolf wird es mit diesem Rotkäppchen nicht leicht haben. Die gespreizten Finger ihrer rückwärts gewandten Hand verheißen kraftvolle Spannung, Konzentration, signalisieren jedoch auch Neugierde, die ihr dann doch noch zum Verhängnis werden könnte.

9 Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 1984, Bd. 3, S. 591

10 Renate Raecke: Meister der Fußleiste, JuLit 2/97, S. 21-33

11 Märchen der Brüder Grimm. Bilder von Nikolaus Heidelberg, 1995, S. 277



Abb. 29 Grimm/Heidelbach: Die Märchen der Brüder Grimm. 1995

Auch Yvan Pommaux¹² trug sich, wie Heidelberg, mit dem großen Wunsch, eine eigene Bearbeitung klassischer Märchenmotive herauszugeben, aber eine innovative Umsetzung der häufig und vielfältig erzählten Märchen schien schwierig.

„Irgendwann fielen mir [...] die Parallelen zwischen Kriminalgeschichte und Märchen auf. Vielleicht sind sogar Kriminalromane die Märchen für Erwachsene – mit schönen Frauen und Helden, die Hindernisse überwinden, mit feindseligen Orten und dem Gefühl totaler Unsicherheit.“¹³

Der Bearbeitung Grimm'scher Märchen als Comic haben sich inzwischen auch andere IllustratorInnen gewidmet. Viel Beachtung fand beispielsweise die *Märchenstunde* von Rotraut Susanne Berner (Beltz & Gelberg, 1998). Berner setzt der ungeheuren Dramatik der alten Märchen eine heitere Leichtigkeit der flächig-bunten, gleichwertig dekorativen und spielerisch verzerrten Behandlung von Figur und Gegenstand entgegen.

12 Yvan Pommaux: Detektiv John Chatterton, 1994

13 Pommaux 1995, S. 17



Abb. 30 Berner: Märchenstunde. 1998 / Rotkäppchen

Pommaux dagegen greift vor allem deshalb auf die Comic-Kultur zurück, weil er nach eigener Aussage davon überzeugt ist, dass sie ihm in ihrer spezifischen Reduzierung und Direktheit die größte gestalterische Freiheit lässt. Anders als Berner bedient sich Pommaux vor allem der filmischen Aspekte der Comic-Ästhetik.

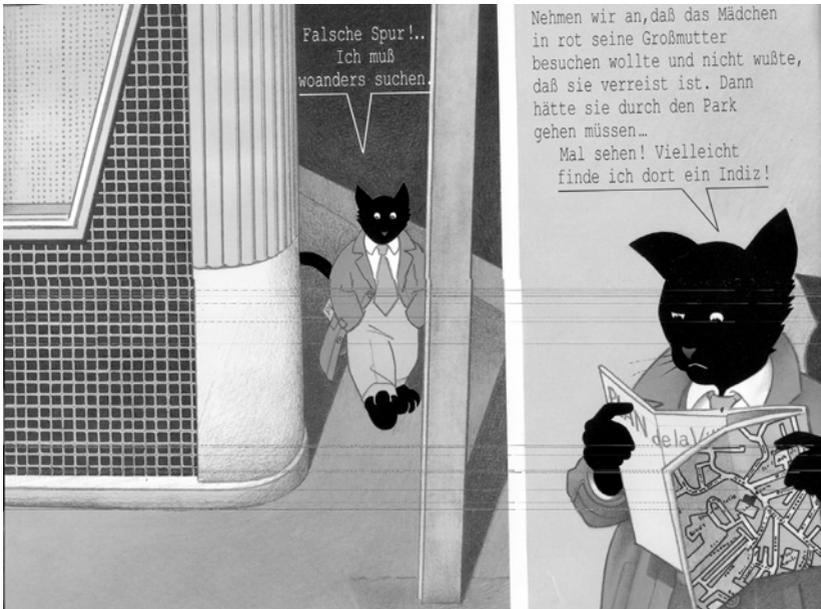


Abb. 31 Pommaux: *Detektiv John Chatterton*. 1994

Durch die Anordnung der Bilder kann der Illustrator mit der Zeit spielen, was er als durchaus poetisches Element des Comics empfindet. Doch durch den dominanten Einsatz von Blocktext unter Verzicht auf die typischen Sprechblasen und die Gestaltung der Bilder in überwiegend großen einseitigen Panels zeichnet er keinen klassischen Comic. Er integriert filmische Verfahren der Perspektivverschiebung, des Kameraschwenks, der raschen Schnitte, der Großaufnahme und Lichtführung in seine Bildsprache. Pommaux selbst beschreibt diesen Ansatz der wechselseitigen Bezugnahme:

„Bei *John Chatterton* folgen die Bilder aufeinander, in etwa so wie beim Comic, aber auf einem einzigen Panel, angeschnitten und zeitlich kurz hintereinander: wie beim Abspielen eines Films. Natürlich

eine Referenz an den film noir, die durch die filmische Perspektive noch betont wird.“

Durch die spielerische Verknüpfung unterschiedlicher medialer, literarischer und ästhetischer Elemente in einer spezifisch in Form und Farbe reduzierten, doch äußerst bewegten Bildsprache, geht Pommaux über gängige gattungs- und altersbedingte Kategorien hinaus und rennt mit dieser Form der Entgrenzung der Bilderbuchillustration scheinbar offene Türen ein. Alte amerikanische und französische Comics, japanische Mangas und Cartoons, aber auch die altgedienten Karikaturisten der Bilderbogen dienen vor allem der jungen Garde der befragten IllustratorInnen als Inspiration und künstlerisches Vorbild. Als allgemeine Entwicklung, Tendenz oder Veränderung der Bilderbuchpublikationen wird neben dem Einfluss der Computertechnik und der Verbreitung des Malerischen vor allem auf Medialität und die Comic-Ästhetik hingewiesen:

„Comic-Sprache, Pictogramme, mehr formale Subjektivität, rascher wechselnde Perspektiven, stärkere Ausreizung des Materialcharakters von Farbe, Zeichnung, Schrift, mehr ‚filmisches‘ Geschehen, mehr Zeichenhaftigkeit – ist das neu? Im Bilderbuch wohl schon...“

Diese Illustratorin möchte Bilderbuchkunst ausdrücklich nicht von gegenwärtigen Kunstströmungen getrennt betrachten; hier klingt deutlich eine Kritik an der permanenten Rückwärtsgewandtheit der Bilderbuchästhetik an.

Elisabeth Hohmeister bestimmt die Einflechtung interdisziplinärer Zitate, wie sie u.a. Pommaux aufgreift, als ein Wesensmerkmal der gegenwärtigen Entwicklung in Bilderbüchern:

„Visuelle Wahrnehmung ist durch die Vielfalt der Bilder der medial bestimmten Umwelt Basis für Wirklichkeitsdeutung und Bilderleben geworden. [...] Viele Bildzeichen zerlegen die ganzheitliche Sicht der Welt. Filmästhetische Mittel werden selbstverständlicher, um Standorte wechselnd zu bestimmen.“¹⁴

Offensichtliches bildnerisches Kennzeichnen der Fragmentarisierung ist die Collage in der Illustration, die sich zunehmender Beliebtheit, auch bei den befragten IllustratorInnen, erfreut.

Immer noch bilden die traditionellen Techniken von Tempera-, Aquarellmalerei, Buntstiften und Kreiden nach Aussagen der befragten IllustratorInnen

14 Hohmeister 1999, S. 174

(35 von 55) den künstlerischen Schwerpunkt. Die Acrylmalerei wird von 22 IllustratorInnen als bevorzugte Arbeitstechnik bezeichnet, ein Hinweis, der möglicherweise auf die aktuelle Hinwendung zum Malerischen in der Bilderbuchillustration deutet. Immerhin 15 KünstlerInnen arbeiten mit Collage, z.T. computergestützt. Wolf Elbruch wird hier immer wieder als Impulsgeber angeführt.

Der Versicherung Rotkäppchens gegenüber ihrer Mutter in der Bearbeitung von Susanne Janssen (Rotkäppchen, 2001), „Ich will schon alles gut machen“, darf bereits auf der ersten Bildseite wenig Glauben geschenkt werden. Die Harmonie des trauten Wohnzimmers wird mit Hilfe widersprüchlicher Perspektiven der Protagonisten und verzerrter Proportionen wirkungsvoll unterlaufen. Übermächtig und eindringlich beugt sich die Mutter Rotkäppchen entgegen, doch ihre Blicke treffen sich nicht. Die Augen des Mädchen blicken verträumt, verloren im Nirgendwo, der rote Mund ist leicht geöffnet, das Käppchen leuchtet keck in Pink: Rotkäppchen wirkt alles andere als entschlossen zur korrekten Aufgabenerfüllung. Der große Wald lockt fremd und dunkel, abgesetzt durch den scharfen Kontrast der grobgerasterten fotografischen Montage, die stark vergrößert, das Geäst fast abstrakt erscheinen lässt, zur flächigen Ölmalerei, die die Haut des Mädchen zum zarten Schimmern bringt.

Janssen setzt in ihrer Märcheninterpretation vor allem auf Kontraste durch Mischtechniken, durch verzerrte perspektivische Anschnitte, durch die harten Schnitte der Collage und die stoffliche Sinnlichkeit der Malerei und trennt in ihrer Erzählung konsequent Bild und Textebene. Sie wirbelt gekonnt ihre Helden durch den Lauf des dramatischen Märchens.

Vor der Folie der betont vertikal und statisch gesetzten Schriftseiten dürfen die ein- oder doppelseitigen Bilder, mit raumgreifenden Gesten, durch zahlreiche Anschnitte und perspektivische Verkürzungen gestützt, meist den Bildrahmen zu sprengen. Ganz offensichtlich scheint alles aus dem Lot geraten.



Abb. 32 Grimm/Janssen: Rotkäppchen. 2001

Veränderte Kindheit – veränderte Bilderbücher

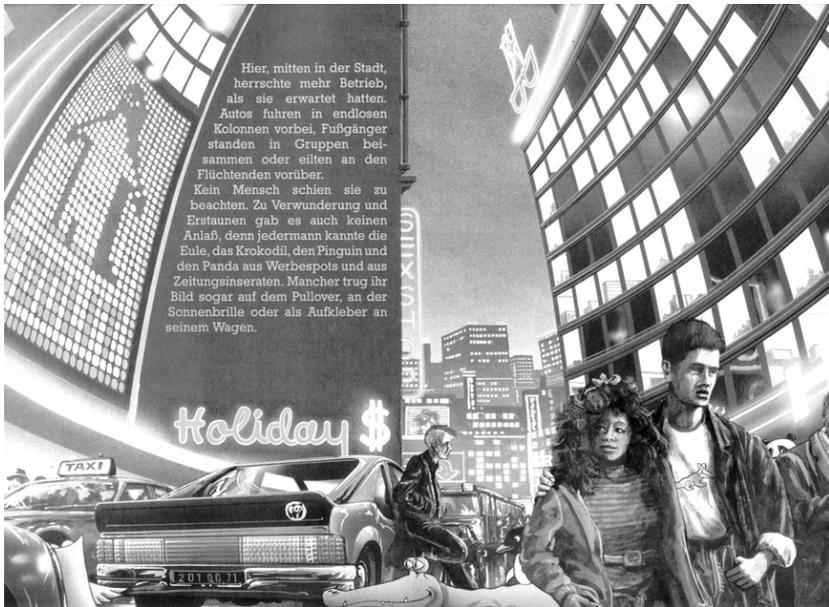
Dieses aus dem Lot geratene der Rotkäppchenerzählung Susanne Janssens, der Abschied von Zentralperspektive und linearer Erzählweise, entspricht dem viel berufenen Ende der Eindeutigkeit der Postmoderne, der Fragmentarisierung der Welt und damit dem Ende der großen Erzählungen, das von Derrida, Bauman, Wolfgang Iser u.a. als kennzeichnend seit den 80er Jahre benannt wurde und unsere Gesellschaft in ihrer Breite erfasst und unser Miteinander grundlegend verändert haben.

Kindheit und auch das Kindheitsbild in der Literatur sind davon natürlich nicht ausgeschlossen. Innerhalb grundlegender Strukturen sind sie einem steten Prozess des Wandels mit einer besonderen Dynamik im vergangenen Jahrzehnt unterworfen. Elisabeth Hohmeister fasst das sich verändernde Kindheitsbild der 90er Jahre im Bilderbuch zusammen:

„Mit diesem Kindheitsbild verändern Figuren, Räume, Perspektiven sich weiter, der ästhetische Ausdruck wird vielfältiger, farbiger. Die dunklen Seiten menschlicher Existenz gewinnen zunehmend Platz, Künstler versuchen eine adäquate Bildsprache zu finden, der Kinder im Medienalltag der 90er Jahre begegnen. Tabus sind aufgebrochen, Kinderfragen werden neu gestellt.“¹⁵

Zu den grundlegenden Veränderungen im gegenwärtigen Kinderalltag gehört, und das ist inzwischen ein Allgemeinplatz, eine umfassende Medienutzung.

15 Hohmeister, 1999, S. 172



Hier, mitten in der Stadt, herrschte mehr Betrieb, als sie erwartet hatten. Autos fuhren in endlosen Kolonnen vorbei, Fußgänger standen in Gruppen beisammen oder eilten an den Flüchtenden vorbei. Kein Mensch schien sie zu beachten. Zu Verwunderung und Erstaunen gab es auch keinen Anlaß, denn jedermann kannte die Eule, das Krokodil, den Pinguin und den Panda aus Werbespots und aus Zeitungsinseraten. Mancher trug ihr Bild sogar auf dem Pullover, an der Sonnenbrille oder als Aufkleber an seinem Wagen.

Abb. 33 Müller/Steiner: *Der Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten*. 1989

Als Jörg Müller und Jörg Steiner 1989 das alte Märchen der Bremer Stadtmusikanten¹⁶ als Aufstand der Werbetiere gegen ihre Vermarktung durch die Medien in künstlich-medialen Bildern inszenierten, erregte das Buch viel Aufsehen. Die Flucht der vier Werbeträger aus der Werbewelt, ihre Suche nach dem richtigen Leben, die ironischerweise in einer Fernsehanstalt endet, wurde nur von wenigen als überfälliger Einzug medialer Bildsprache in die Bilderbuchwelt gefeiert, sondern vor allem als angemessene Kritik an der Macht der Medien in der Gesellschaft verstanden:

„Was einmal geatmet hat, ist zum Kaufsignal verkommen. In tristen Straßenschluchten zwischen gigantischen Hochhäusern laufen Passanten wie Zombies herum. An ihren Klamotten kleben die Werbesignets. Das Szenario dieser Flucht ist die verpestete, tödlich emoti-

16 Jörg Steiner, Jörg Müller (Illu.): *Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten* 1989

onslose Welt 2000 mit dem irren Glamour nächtlicher Großstädte.“, schrieb die inzwischen verstorbene Ute Bleich in einer Rezension¹⁷.

Hans ten Doornkaat (zu der Zeit Lektor des Sauerländer Verlages, bei dem das Buch erschienen ist), unterstützt die Medienkritik:

„Gezeigt [...] wird [...] das Leben in einer Gesellschaft, die durch die Medien bestimmt ist, in ihnen und durch sie stattfindet. Ein Leben, das wohl auch Träume kennt, aber diese Traumbilder sind erschreckend nahe an medialen Bildern.“¹⁸

Jens Thiele hebt in seiner Einschätzung die innovative Erzählweise von Müller / Steiner hervor:

„Irritation, Ironie, Parodie und Zitat durchdringen und brechen sich mit Hightech-Ästhetik und Hyperrealismus in einem komplexen Bezugssystem, das dem Begriff des Erzählens im Bilderbuch neue Dimensionen erschließt.“¹⁹

Diese neue Dimension ist nicht nur durch Medialität, sondern auch mit dem ersten Aufgreifen der Postmoderne gekennzeichnet.

Tatsächlich hat sich die Bedeutung der Medien für die Kinderkultur in den vergangenen zehn Jahren als herausragend erwiesen. Das Statistische Bundesamt ermittelt für Anfang des Jahres 2002 die höchste PC-Ausstattung (88%) in Haushalten mit mindestens zwei und mehr Kindern. PC, Fernsehen, Video, Radio, Kassetten, CD's, Playstations werden von Kindern in der Regel souverän, u.U. souveräner als von manchem Erwachsene, genutzt.

Die Entwicklung der Bilderbücher der letzten zehn Jahre zeigt, dass darauf reagiert wird, filmische Mittel wie Zoom, Perspektivwechsel, schnelle Schnitte, Bildreihung sind inzwischen selbstverständliche Stilmittel des Erzählens, wie bereits mehrfach gezeigt wurde. Bewusst oder unbewusst beeinflusst mediale Ästhetik das Bilderbuch, wie auch die befragten Illustratoren einräumen. Nur 9 Illustratoren geben an, dass die Neuen Medien für sie ohne Bedeutung sind. Als Arbeitsgerät nutzt bereits eine größere Gruppe der von mir befragten IllustratorInnen (23 von 55) den PC zu Coloration, Layout und Bearbeitung von Collagen. Das Experimentieren mit digitaler Bildsprache

17 DIE ZEIT 32/1989, S. 40

18 Eselsohr 10/89, S. 10-11

19 Thiele, 1991, S. 11

gehört noch zu den Ausnahmen, wenn auch das Interesse verschiedentlich bekundet wurde (4).

Mit kontextübergreifenden Verknüpfungen und Zitierweisen und dem Spiel mit Irritation und Verschiebung arbeitet Werbung, wichtiger Informations- und Kommunikationsträger in der gegenwärtigen Kinderkultur. Spektakuläres Beispiel für das Aufgreifen dieses lustvollen Prinzips ist auf dem Bilderbuchmarkt der Bilderkosmos *Die ganze Welt* (2001), selbstverständlich ohne auf Werbung konkret zu reflektieren.

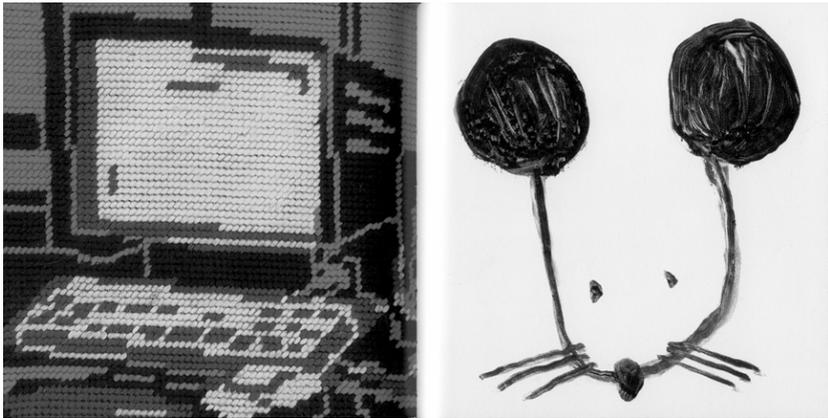
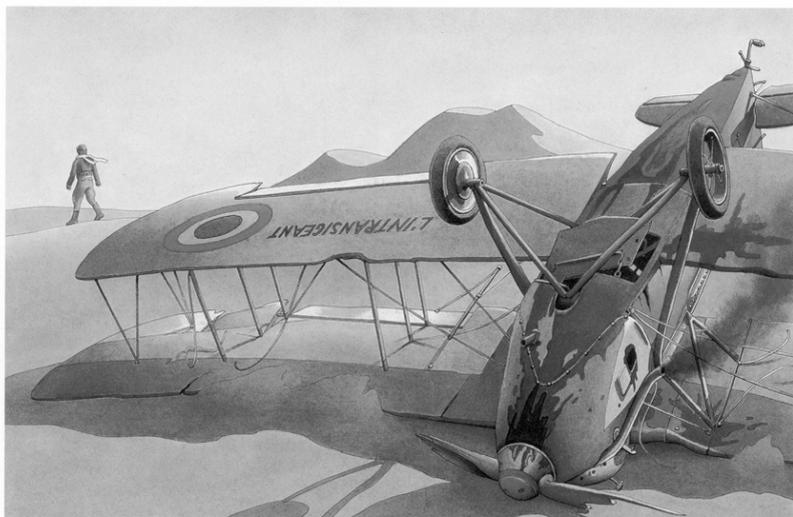


Abb. 34 Couprie/ Louchard: *Die ganze Welt*. 2001

Mit Hilfe von assoziativen Verknüpfungen, im ungleichmäßigen Wechsel von Linearität und Bruch der Bildfolgen, bietet *Die ganze Welt* ein innovatives Konzept vernetzter Erzählweisen ohne Text im Bilderbuch an. Das bildnerische Spektrum reicht vom Plakat bis zur Röntgenaufnahme, von Collage bis Malerei, von der Zeichnung bis zur fotografierten Skulptur, von der Skizze bis zum Bauplan. Das Bild wird zum Zeichen, das Zeichen überraschend neu verknüpft mit anderen Bildern, anderen Zeichen. Die eigentliche Geschichte entwickelt sich in den unbesetzten Zwischenräumen zu einer ganz individuellen Assoziationskette.



Seeschwalben flogen auf und die Möwen verstummten, als ein Doppeldecker über unsere Köpfe heulte.



Der Knall eines brechenden Flügels zerriss den Himmel und das Flugzeug stürzte in den Sand.

Abb. 35 Lewis/Innocenti: *Das Hotel zur Sehnsucht*. 2002

Trotz Text, ist es nicht das Hauptanliegen in *Hotel Sehnsucht* (2002) von Patrick Lewis und Roberto Innocenti, eine lineare Geschichte zu erzählen. Das Hotel Sehnsucht ist vielmehr ein typischer Treffpunkt der Postmoderne, indem Figuren lediglich in ihrer Funktion als Zitat aus Film und Literatur zu einem Erzählnetz miteinander in Beziehung gesetzt werden. In traditionell realistischen Bildsprache wurden mit diesem Buch Erzähltraditionen vollkommen entgrenzt, die den Leser, bzw. Vorleser vor ganz neue Aufgaben stellen: mit gewohnt linearer Vorleseweise erschließt sich dieses Buch kaum, vielmehr lädt es ein, den Erzählfluss immer wieder zu unterbrechen, um das erzählerische Netzwerk als Benennungsspiel der Zitatquellen zu nutzen oder die Lücken der Erzählstränge mit eigenen Erzählungen zu füllen.

An neuen Erzählkonzepten wie *Hotel Sehnsucht* oder auch an der ironisierten Nacherzählung von *Die drei Schweine* von David Wiesner entzündet sich neben der Würdigung der Innovation im Bilderbuch durchaus auch Kritik: „Dass sich das Bilderbuch konzeptionell, literatur- und bildästhetisch aus seiner lähmenden Zeitlosigkeit herausbegibt“, wertet Jens Thiele ausdrücklich als Chance Kinder an der Vielfalt literarisch-bildnerischer Erzählmodi teilhaben zu lassen. Allerdings fragt Jens Thiele kritisch „inwieweit die in den Bilderbüchern vorgeführten Konstruktionen und Dekonstruktionen von Bild- und Erzählmustern dem Bedürfnis nach eindeutigen Erzählungen mit verlässlichen Aussagen entgegen kommen oder zuwider laufen.“²⁰ Entfernt sich das Bilderbuch mit dieser Entwicklung zunehmend von seinem ursprünglichen und eigentlichen Adressaten?

Die Pluralisierung von Lebensformen führt zu Prozessen der Individualisierung und bestimmt neue Strukturen im Kindheitsalltag, denn das traditionelle Modell Familie wird durch Patchwork aller Art ergänzt. Der Abstand gegenwärtiger kindlicher Lebenswelten zu vergangenen Kindheitserinnerungen der Eltern, gar der Großeltern ist durch veränderte Alltagsstrukturen und nicht zuletzt durch die hohe Medienkompetenz der Kinder immens geworden, wie Heinz Hengst beobachtet.

„In früheren, statischeren und weniger komplexen Gesellschaften war die Gegenwart der Erwachsenen die Zukunft der Kinder. Das gilt unter den Bedingungen raschen, ständig sich beschleunigenden und umfassenden soziokulturellen Wandels nicht mehr. Nicht wenige Erfahrungen heutiger Erwachsener sind weiter von der Zukunft entfernt als

20 Eselsohr 8 /02, S. 19

die heutiger Kinder. Und die Kindheit derer, die heute Erwachsene sind, unterschied sich erheblich von der heutiger Kinder.“²¹

Der Reiz neuer Erfahrungen liegt für Kinder vielfach gerade in der Eigenständigkeit des Umgangs, der Kindern alle Gesellschaftsbereiche zugänglich macht, unterstützt durch die wichtige Gruppe der Gleichaltrigen. Heinz Hengst prägt hier den Begriff der soziokulturellen Freisetzung und der horizontalen Gleichaltrigengesellschaft. Das birgt gleichermaßen Risiken wie Chancen.

Kaum jemand bildet so punktgenau Kinder in der spezifischen Ambivalenz von Autonomie und Verletzbarkeit mit Hilfe von Faszination, Schrecken und Humor ab, wie Nikolaus Heidelberg.

Genaueste Beobachtungen von Kindern sind seinen Angaben zufolge seine wichtigste Arbeitsgrundlage. Sein Kindheitsbild ist von Realität geprägt, doch bedient sich Heidelberg vor allem realistischer Versatzstücke und fügt sie zu einem nur oberflächlich glatten Bild. In der Binnenstruktur seiner Sujets sorgen Brüche und Irritationen für eine, wie Heidelberg betont, notwendige Ambivalenz.

Seinen Kinderfiguren wohnen Stärke und Ängstlichkeit, Chaos und Ordnung inne. Im Katalog zur Heidelberg-Ausstellung 2001 in Troisdorf beschreiben Maria Linsmann und Elisabeth Hohmeister die Heidelberg-Kinder:

„Seine Kinder treten rund und kräftig in die Bildräume, nutzen jeden Platz und sind zugleich Zentrum. [...] Sie sind nicht eindimensional. Geschweige denn hässlich, wie oft behauptet wird, sie sind liebenswürdig und grausam. Kinder mit Gefühlen und Empfindungen, auch negativen, welche die Erwachsenen ängstigen und die sie lieber verdrängen.“²²

21 Hengst (1993), S. 22

22 Nikolaus Heidelberg (2001), S. 4

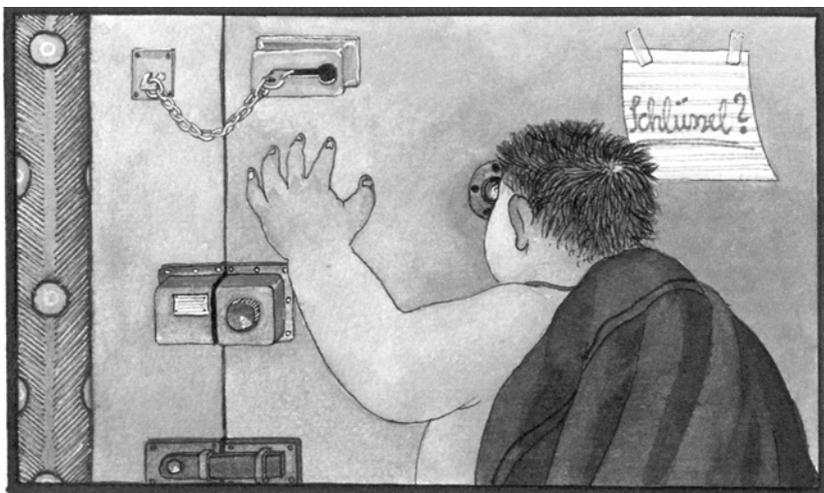


Abb. 36 Heidelberg: Prinz Alfred. 1983

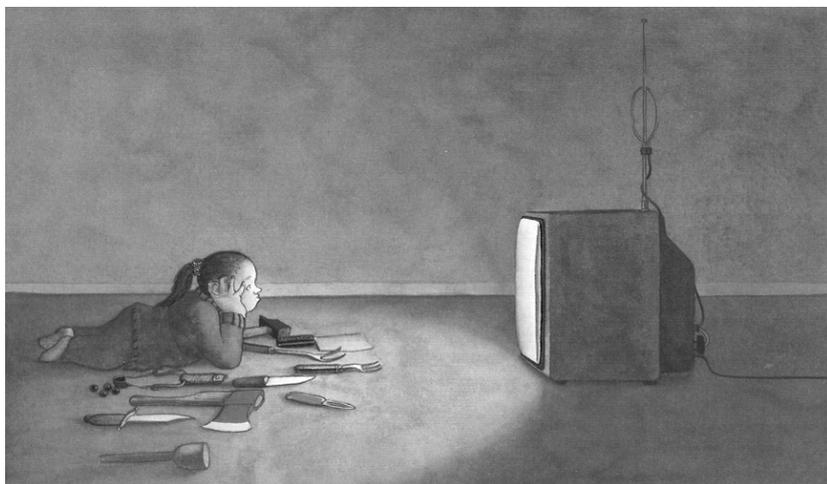


Abb. 37 Heidelberg: Was machen die Mädchen? 1993

Wolf Erlbruch

Fragt man die IllustratorInnen, welche Kollegen sie für sich in den letzten zehn Jahren als wegweisend bezeichnen würden, führt Wolf Erlbruch mit Abstand die Liste der meistgenannten Illustratoren an (20), mit gebührendem Abstand gefolgt von Jutta Bauer (7).

„Erlbruch hat, glaube ich, mit seiner Art vor allem mit seinen Stilmitteln etwas Neues angefangen, das viele beeinflusst hat, einige sogar animiert, es ihm gleich zu tun. Überall sieht man Collagen, aus Einzelteilen zusammengesetzte Bilder.“

„Vielleicht kann man als Tendenz [...] hinzufügen, dass die Collage in den letzten Jahren verstärkt Anerkennung findet – was in Deutschland auf den Einfluss von Wolf Erlbruch zurückzuführen ist.“

Bereits mit Erlbruchs zweiter Publikation *„Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat“* (1989) wurde er in die Auswahlliste für den Deutschen Jugendliteraturpreis aufgenommen. In den 90er Jahren wurde das schnell wachsende Werk mit zahlreichen wichtigen Preisen ausgezeichnet. Trotz seiner komplexen Bildsprache erfuhren die Bücher einen hohen Bekanntheitsgrad. Der Erlbruch-Stil galt für das Bilderbuch als echte Innovation, hatte einen hohen Wiedererkennungswert, der viele IllustratorInnen inspirierte.

Erlbruch arbeitet altmeisterlich, traditionell, experimentell, kombiniert Ölmalerei mit Zeichnung und Grafik, vor allem mit Collage und Montage. Gegenständliches wird häufig übersteigert und verzerrt ins Grotteske, Absurde, ggf. ins Komische. Vor großflächigen hellen Hintergründen wirken seine Figuren, Kinder wie Erwachsene, wie ausgestanzt, isoliert, artifiziell, rätselhaft schwerelos und fragil. Die außerordentliche Materialität seiner Bilder, etwa die Verwendung vergilbter, mit endlosen Zahlenkolonnen bedruckter oder gestempelter Papiere, verweist auf die Prozesshaftigkeit der Illustrationsarbeit. Erlbruchs Erzählungen sind keine abgeschlossenen, sondern offene Kommunikationsangebote. Immer wieder wird der Blick von der großen Narration auf das überraschende bildnerische Detail gelenkt.

Das Märchen der *Menschenfresserin*²³ bietet Erlbruch in seiner Präzision und tiefen Abgründigkeit wichtige Freiräume für seine vielschichtige Illust-

23 Valérie Dayre, Wolf Erlbruch (Illu.): Die Menschenfresserin, 1996

ration des Unsagbaren. „Da war eine Frau, die war so böse, dass sie sich wünschte, ein Kind zu essen.“

Die Inkarnation des Bösen stemmt ihren aus steifen Mustern zusammengesütkelten Oberkörper schon auf der ersten Doppelseite raumfüllend dem

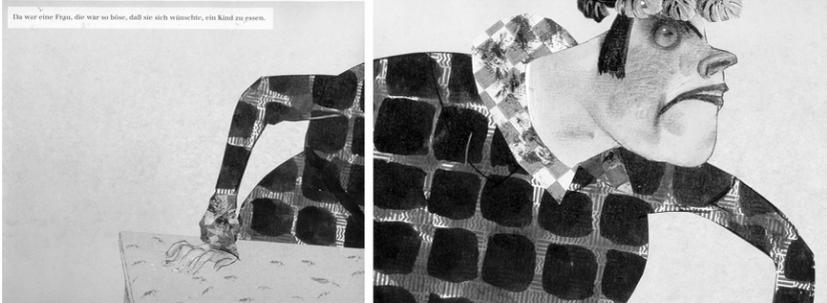


Abb. 38 Dayr/ Erlbruch: *Die Menschenfresserin*. 1996

Betrachter entgegen. Der massige Körper, gefangen im schwarzen Karo des unförmigen Kleides, ihr gewaltiger Busen, der breite Nacken, der ausladende Kiefer scheinen von den spinnendünen Fingern und kurzen Armen nur unzureichend gestützt. Allein die Kraft der blanken Gier in ihren glasigen Augen, das Blutrot der scharfkantigen Lippen, das sich in den witternden, leicht entzündeten Nasenflügeln wiederfindet, scheint sie zu tragen, zu treiben, verleiht dem Grauen Glaubhaftigkeit. Ihre stolze Gier treibt sie ruhelos auf der Suche nach dem Besten durch's Land und lässt sie geblendet von zügelloser Maßlosigkeit schließlich das eigene Kind fressen. Das märchenhafte Element ist die Verbindung einer artifiziell-symbolischen und zugleich archaischen Ebene in Text und Bild. Darauf weist deutlich auch die Kritik hin:

„Die Menschenfresserin ist eine Denkfigur, ein Teil von uns und unseren regressiven Phantasien, sie ist auch ein Teil der Kinder, die viel mühsamer als wir lernen, dass die regressiven Bedürfnisse beherrscht werden müssen, erst recht in einer ‚schamlosen‘ Gesellschaft.“²⁴

[‚Schamlos‘ ist hier im Sinne von: grenzenlos, zügellos gemeint.]. Die Menschenfresserin ist sozusagen als das personifizierte Negativ unserer Wertevorstellungen, unseres Erziehungsverständnisses erschaffen und sorgfältig

24 Jens Thiele in: Die Süddeutsche Zeitung Nr. 116 / 96, S. 32

von Wolf Erlbruch ausgegrenzt auf einen Stein, weit ins Meer gesetzt worden.

Jutta Bauer

Auf die Bilder und Texte von Jutta Bauer scheinen sich alle einigen zu können, das ist auch in ihrem Sinn, denn sie möchte nach eigenen Angaben ganz bewusst nicht für eine Elite illustrieren.

Das schützt allerdings vor höchsten Ehren nicht, *Opas Engel* (2001) hat mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis, dem Katholischen Kinder- und Jugendbuchpreis, dem Luchs usw. die deutschen Charts der Auszeichnungen 2002 regelrecht gestürmt. Konrad Heidkamp erklärt das Verbindliche Jutta Bauers über alle Alters- und Sozialstufen hinweg in der Luchs – Juryentscheidung für die Zeit:

„Viele Bilderbücher sind so lieb und kuschelig, dass sie den Bauch des Kindes wie des Vor- und Mitlesers wärmen. Aber ein Hauch von schlechtem (Kunst-) Gewissen bleibt da schon, zielen die Illustrationen doch zu sehr auf's Bewährte, Kullerägige, Wuschelige. Und dann liest man da die anderen, die Gewagten, die Großflächigen voller Innovationslust, deren Moral, besser Message okay ist, die oft dem Kopf gefallen und nicht dem Herzen. Jutta Bauer verbindet beides: [...]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.“²⁵

– und politisch korrekt offensichtlich auch endlich einmal darf.

Jutta Bauer ist eine Grenzgängerin, die zwischen Kinderbuchillustration, Cartoons, auch sehr erfolgreich für Erwachsene (BRIGITTE) und Trickfilm pendelt, deshalb verwundert es nicht, wenn sie folgerichtig mit Versatzstücken aus diesem ästhetischen Mix ihre Sichtweise von Alltagsrealität, auch die der Kinder, im Kinderbuch bearbeitet. Ihre langjährigen Erfahrungen mit Dramaturgie und Pointen, ihre Kunst, mit wenigen gut gesetzten Strichen das Wesentliche, manchmal verstärkt in der karikierenden, niemals verletzenden Überzeichnung zu sagen, zeichnet ihr Werk aus.

25 Konrad Heidkamp in: Luchs 176 in: DIE ZEIT Nr. 37/ 06.09.2001

Jutta Bauer hat in den 70er und 80er Jahren dem Wunschbild der Zeit und ihren Autorenvorlagen (Christine Nöstlinger, Kirsten Boie) folgend, viele freche, fidele und mutige Kinder dargestellt. Doch irgendwann stimmte dieses Kindheitsbild nicht mehr so ungebrochen mit ihrer eigenen 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 und läppischen Geschichten.“²⁶

Leisere Zwischentöne in der Darstellung, die durchaus auch verträumte, nachdenkliche, melancholische Kinder zeigen können, wirken für Jutta Bauer inzwischen überzeugender.

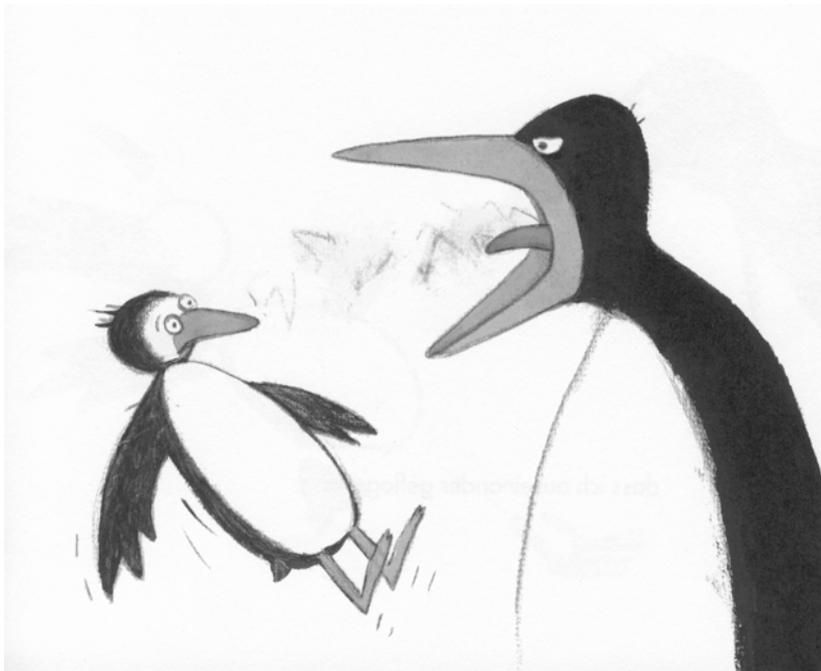


Abb. 39 Bauer: Schreimutter. 2000

Von der Verletzlichkeit eines Kindes erzählt deshalb auch das mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis 2001 ausgezeichnete Bilderbuch *Die Schreimutter* (2000).

In nur sieben Sätzen erzählt Jutta Bauer diese Geschichte von Ärger, Zerstörung und Versöhnung. Das Verhältnis von Mutter und Kind beruht auf einer Partnerschaft, die Grenzüberschreitung nicht in ihrer Substanz in Frage stellen kann, doch derartige territoriale Übergriffe der Mutter verlangen nach diesem Verständnis eben nicht mehr und nicht weniger als eine Entschuldigung.

Weitab von Idylle scheint dieses Miteinander absolut erstrebenswert. Es ist diese Mischung aus brüchigem Alltag, Herz und Hintersinn, die Jutta Bauer den Kontakt mit einer durchaus trivialen Realität ermöglicht, ohne ins Triviale abzugleiten – und doch immer hoffnungsvoll positiv zu enden:

„Ist das nicht die Rolle von Kinderbüchern, ihnen (Kindern) einen kleinen Hoffnungsfaden zu geben? [...] Ich habe auch für mich selbst eher das Bedürfnis, die Sache am Ende wieder rund zu machen.“²⁷

Aufgabenstellung von Bilderbüchern

Ist das wirklich die Aufgabe von Kinderbüchern, einen kleinen Hoffnungsfaden als Anker zu werfen? Ist das ehrlich in einer Zeit, die durch Entgrenzung und Werteverlust gekennzeichnet ist, in der eigentlich niemand für sich in Anspruch nehmen kann, den EINEN Faden wirklich in der Hand zu halten, sondern in der Regel mit einem durchaus widersprüchlichen Fadenbündel zu jonglieren hat?

Zu der wichtigsten und auffälligsten Veränderung in der Ästhetik des Bilderbuches in den letzten zehn Jahren zählt sicherlich die allgemeine Ablösung linearer Erzählstrukturen durch Fragmentarisierung, als Collage, als Comic, in der Gegenläufigkeit von Bild und Text oder im Bruch mit kanonisierten Texten, im Zitat und dessen Verschiebung.

Nach dem kollektiven Abschied von Eindeutigkeit und der Geschlossenheit großer Erzählkonzepte, sehe ich hier die eigentliche Möglichkeit, offene Erzählstrukturen (Janssen: *Rotkäppchen*, *Die ganze Welt*, *Hotel Sehnsucht*, *Die Menschenfresserin*), die gerade im kinderliterarischen Umgang oft als sperrig

27 a.a.O.

wahrgenommen werden, zu vermitteln, indem die subjektiven Sichtweisen, die subjektiven, kleinen Erzählungen den Vorlagen hinzugefügt werden, sei es, um vorhandene Widersprüche aufzulösen, oder im subversiven Spiel mit ihnen.

Wenn man *Opas Engel* genauer betrachtet, ist die Geschichte nicht so geschlossen und linear, wie es zunächst den Anschein hat. Das Bild erzählt gegenläufig zum Text, erweitert ihn um genau die Ebene, die dem Buch einen so liebevollen Charme nicht ohne ernsthafte Untertöne verleiht. Die Leerstelle, die sich in der Differenz von Bild- und Textebene öffnet, bietet Gelegenheit zu eigenen Erzählungen. Und es spricht einiges dafür, dass in eben diesem Erzählangebot die eigentliche Herausforderung und Aufgabenstellung für Kinderliteratur im Allgemeinen und Bilderbücher im Besonderen liegt: geeignetes ästhetisches Material für den Dialog zwischen Erwachsenen und Kindern bereitzustellen. Dieser Dialog wird umso notwendiger, je weiter die Lebenswelten von Erwachsenen und Kindern auseinanderklaffen, wenn Bilderbücher weiter den Anspruch erheben wollen, attraktives Material nicht nur zum Lesenlernen in Bild und Text, sondern auch als Identifikationsangebote zum Lebenlernen zur Verfügung zu stellen.

Literatur

- Hengst, Heinz: Kinderkultur – Kulturarbeit mit Kindern. Eine tour d’horizon. In: Von und für kids. Kinderkultur in europäischer Perspektive. / Heinz Hengst (Hrsg.) – 1993, S. 13-24
- Hengst, Heinz: Richtung Gegenwelt: Kinderkultur als gleichaltrigenorientierte Konsumkultur. In: Handbuch Medienerziehung im Kindergarten. Bd. 1 Pädagogische Grundlagen. / Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.) – 1994, S. 134-154
- Hohmeister, Elisabeth: Wie im Bilderbuch. In: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland / Renate Raecke /Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur – 1999, S. 170-177
- Klingensief, Ralf: Ein Krimi, wie er im Buche steht. Ein Proträt des Regisseurs von Detektiv John Chatterton. In: Börsenblatt 76 / 22.9.1995, S. 116-117

- Raecke, Renate: Meister der Fußleiste. Ein Gespräch mit Nikolaus Heidelbach. *JuLit* 2 /97, S. 21-33
- Rölleke, Heinz: Nachwort Bd. 3, S. 590-617. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Bd. 1-3 – 1984
- Schneffler, Silke: Mir konnte keiner was. Von zartblauen Engeln und weiblichen Unsicherheiten – Die Illustratorin Jutta Bauer hat schon wieder einen Preis gewonnen. In: *Süddeutsche Zeitung* 27 / 28.10.2001
- Thiele, Jens: „Gebt mir ein Kleines, bitte!“ Die Menschenfresserin oder die Maßlosigkeit der Begierde. In: *Die Süddeutsche Zeitung* Nr.116 / 96, S. 32
- Thiele, Jens: Bilderbücher verstehen. Neue Überlegungen zu einem alten Anspruch. In: *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache.* / Jens Thiele (Hrsg.) – 1991, S. 7-16
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch entdeckt die Erwachsenen – und vergisst die Kinder? In: *Eselsohr* 8 / 02, S. 19

Literaturnachweis der Abbildungen

- Bauer, Jutta: Schreimutter. Beltz & Gelberg Verlag 2000
- Berner, Rotraut Susanne: Märchenstunde. Beltz & Gelberg 1998 / Rotkäppchen
- Couprrie, Katy; Louchard, Antonin: Die ganze Welt. Gerstenberg Verlag 2001
- Dayre, Valérie; Erlbruch, Wolf: Die Menschenfresserin. Aus dem Französischen von Gudrun Honke und Max Christian Graeff, Peter Hammer Verlag 1996
- Grimm; Janssen, Susanne: Rotkäppchen. Carl Hanser Verlag 2001
- Grimm; Heidelbach, Nikolaus: Die Märchen der Brüder Grimm. Beltz & Gelberg 1995
- Heidelbach, Nikolaus: Prinz Alfred. Beltz & Gelberg 1983, 2002
- Heidelbach, Nikolaus: Was machen die Mädchen? Beltz & Gelberg 1993

- Lewis, J. Patrick; Innocenti, Roberto: Das Hotel zur Sehnsucht. Aus dem Englischen von Hans ten Doornkaat, Verlag Sauerländer 2002
- Pommaux, Yvan: Detektiv John Chatterton. Aus dem Französischen von Anima Kröger, Moritz Verlag 1994
- Steiner, Jörg; Müller, Jörg: Der Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten. Verlag Sauerländer Verlag 1989
- Storm, Theodor nacherzählt von Wolfram Hänel; Mizdalski, Beate: Der kleine Häwermann. Nord-Süd Verlag 2002
- Storm, Theodor; Wenz-Viëtor, Else: Der kleine Häwermann (Orig. 1926). Lappan-Verlag 2002
- Storm, Theodor; Zwerger, Lisbeth: Der kleine Häwermann. Michael Neugebauer Verlag 2001

Die Autorinnen und Autoren

Hans-Joachim Gelberg, Verleger. Hans-Joachim Gelberg gründete 1971 das Kinder- und Jugendbuchprogramm Beltz & Gelberg und leitete den Verlag bis 1997. Namhafte Autoren, Künstler und Künstlerinnen wurden von ihm entdeckt und gefördert. Seine Anthologien, u.a. *Großer Ozean – Gedichte für alle* (2000) und *Eines Tages- Geschichten von überallher* (2002), bringen viele Beispiele einer modernen Kinderbuch-Illustration. Sein Kindermagazin *Der Bunte Hund* ist seit 20 Jahren eine Innovation neuer Bildkunst ‚für Kinder in den besten Jahren‘. Viele der heute wichtigsten namhaften Kinderbuchkünstler haben mit ersten Illustrationen im *Bunten Hund* Aufmerksamkeit gefunden.

Horst Künnemann, Prof. Honorarprofessor am Kulturwissenschaftlichen Institut der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ausbildung zum Lehrer an der Pädagogischen Hochschule Hamburg. In Hamburg über 30 Jahre Tätigkeit an Volks-, Real- und Fachschulen. Horst Künnemann ist als Kritiker, Texter und freier Mitarbeiter an großen Tages- und Wochenzeitungen im In- und Ausland sowie als Übersetzer, Autor für Bilderbücher, z.B. die Nacherzählungen von *Die schönsten Märchen aus Tausendundeiner Nacht* (2004), Reiseberichte, Sach- und Fachbücher tätig. Seit 2000 lehrt Horst Künnemann Honorarprofessor an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg am Kunstwissenschaftlichen Institut für Kunst, Textil und Medien.

Nils Kulik, Dr., geb. 1976, 1997-2001 Studium in Oldenburg, 2001 Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Grund-, Haupt- und Realschulen, Schwerpunkt Haupt- und Realschulen; 2001-2003 Studium in Passau, 2004 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Oldenburg, momentan Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Grund-, Haupt- und Realschulen, Schwerpunkt Haupt- und Realschulen

Mareile Oetken, M.A. Buchhändlerin, Studium der Germanistik und Kunstwissenschaft, z.Z. Doktorandin mit Forschungsschwerpunkt Bilderbuch und Mitglied der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur (OLFoKi) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Referentin und Rezensentin für Kinder- und Jugendliteratur für verschiedene Trägerschaften und Fachzeitschriften.

Jens Thiele, Prof. Dr., Professor für visuelle Medien am Kulturwissenschaftlichen Institut Kunst Textil Medien und Direktor der Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (OLFoKi) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Jens Thieles Forschungsschwerpunkte sind Theorie, Ästhetik und Geschichte des Films und der Kinderbuchillustration. Er rezensiert regelmäßig für *Die Zeit* und die *Süddeutsche Zeitung*. Buchveröffentlichungen u.a.: *Bilderbücher entdecken* (1985, Hrsg.), *Künstler illustrieren Bilderbücher* (1986, in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Detlef Hoffmann), *Neue Erzählformen im Bilderbuch* (1991, Hrsg.), *Experiment Bilderbuch* (1997, unter Mitarbeit von Mareile Oetken), *Das Bilderbuch* (2000), *Handbuch Kinderliteratur* (2003 zusammen mit Dr. Jörg Steitz-Kallenbach). 2004 hat Jens Thiele mit *Jo im roten Kleid* sein erstes Bilderbuch veröffentlicht.

Die Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (OlFoKi)

Ziel der Forschungsstelle ist die Förderung einer interdisziplinär orientierten Kinder- und Jugendliteraturforschung. Kinder- und Jugendliteratur wird als ästhetisch-literarisches, mediales, soziales, psychologisches und erziehungswissenschaftliches Phänomen untersucht. Die Arbeit der Forschungsstelle ist eingebettet in die interdisziplinäre Struktur von Forschung und Lehre an der Universität Oldenburg, die sich aus der Vernetzung verschiedener Fachdisziplinen ergibt.

Illustration als bildnerische Kategorie der Kinder- und Jugendliteratur wird im Fachbereich *Kunst und Medien* in theoretischen, ästhetischen und historischen Bezügen sowie als Phänomen einer komplexen Bild-Text-Erzählstruktur erforscht.

Kinder- und Jugendliteratur wird in den *Sprach- und Kulturwissenschaften* als publizistisch-moralische sowie als ästhetische Gattung und als Dokument des gesellschaftlichen Diskurses zu und um Kindheit und Jugend in ihren theoretischen, historischen und interkulturellen Bezügen untersucht.

Der institutionelle Gebrauch von Kinder- und Jugendliteratur ist Gegenstand historischer *Sozialisationsforschung*.

Prozesse der Sozialisation durch Texte und Bilder sowie die Entwicklung literar-ästhetischer Kompetenz sind systematischer Gegenstand von *Literaturwissenschaft, Linguistik, Ästhetik, Psychologie, Pädagogik, interkultureller Pädagogik und Sozialwissenschaften*.

Der didaktische Aspekt wird durch die Erstellung von Unterrichtsmodellen zur integrativen Medienerziehung berücksichtigt, wobei Leseförderung eine herausragende Rolle spielt.

Literatur wird heute in einem multimedial organisierten Kommunikationsnetz erfahrbar. Gegenstand der Kinder- und Jugendliteraturforschung sind die daraus resultierenden Veränderungen im Rezeptionsverhalten.

