

**Bilderbücher der 1990er Jahre.
Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption**

Von der Fakultät III Sprach- und Kulturwissenschaften der Carl von
Ossietzky Universität Oldenburg zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie (Dr.phil.) genehmigte Dissertation von

Mareile Oetken
geb. am 26.04.1962 in Oldenburg

Referent: Prof. Dr. phil. Jens Thiele, Carl von Ossietzky Universität
Oldenburg

Koreferent: Prof. Dr. Dipl.-Des. M.A. Martin Deppner,
Fachhochschule Bielefeld

Tag der Disputation: 11. Februar 2008

„Die Verhältnisse im Reich der Kindheit
sind unberechenbar.“

(Michel Houellebecq, Elementarteilchen)

Danksagung

Der Prozess der Recherche, des Lesens, Reflektierens und Schreibens der vorliegenden Dissertation musste zum Glück nicht in mönchischer Klausur vollzogen werden, sondern konnte sich im Austausch mit einer ganzen Reihe von Vor- und Mit- und Nachdenkern und vielen verlässlichen und aufmerksam zugewandten Menschen entwickeln. Diese Begleiter und Begleiterinnen wirkten und unterstützten mich auf unterschiedliche Weise. Wichtig waren alle, wenn ich an dieser Stelle auch nicht jeden nennen kann, gilt doch allen mein aufrichtiger Dank.

Im Englischen gibt es keine angemessene Übersetzung von *Doktorvater*. Das Wort *supervisor* verweist zwar auf die fundierte Betreuung wissenschaftlichen Arbeitens, doch die Zuverlässigkeit der Präsenz und das Vertrauen, das sich durch den konstruktiven, impulsgebenden Dialog entwickelt und so einem Forschungsvorhaben erst Wurzeln und Flügel geben, wird im Deutschen viel überzeugender transportiert. Dafür und für vieles mehr danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Jens Thiele. Von Prof. Dr. Martin Deppner habe ich kunstwissenschaftliches Rüstzeug erhalten, einige weiterführende Anregungen, etwa zum Einsatz artifiziellen Kunstlichts oder der Abstraktion habe ich in diese Dissertation einbringen können. In verschiedenen Gesprächen hat mich Prof. Dr. Gottfried Mergner, der leider nicht mehr lebt, auf die Bedeutung von Kindheitskonstruktionen in der Kinder- und Jugendliteratur aufmerksam gemacht. Eine wichtige Begleiterin war darüber hinaus Prof. Birgit Dankert, die mir als meine Mentorin Mut gemacht hat, zuversichtlich initiativ zu werden. Prof. Horst Künnemann, Heike Bürger-Ellermann und Elisabeth Hohmeister haben mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Mein Dank gilt weiter der Universitätsbibliothek der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg für ihre ausgesprochen kooperative und vertrauensvolle Zusammenarbeit. Sabine Strecker hat in unerschütterlich freundschaftlicher Solidarität Korrektur gelesen, und Marco Atlas danke ich für animierende Dauerdialoge.

Danken möchte ich vor allem meinem Mann Klaus und unseren Töchtern Julia, Katharina und Geraldine, die die Kapriolen meines Tuns voller Verständnis und Verstand mitgetragen haben. Der Unterstützung meiner Eltern bin ich mein ganzes Leben gewiss gewesen. Diese Arbeit ist meiner Mutter gewidmet, die mich auf diesem Weg nicht mehr begleiten konnte, es aber sicher voller Freude getan hätte.

Inhaltsverzeichnis	Seite
1. Einleitung	11
2. Theoretische Rahmenkonzepte zur Ästhetik von Bilderbüchern	
2.1 Zur Ästhetik der Bilderbuchillustration. Historischer Überblick der Bilderbuchillustration und der kunsthistorischen Bezüge unter Berücksichtigung des Wandels von Kindheitsbildern	16
2.1.1 Zur Forschungslage	16
2.2 Fibel und Bildungsanspruch	17
2.3 Das poetische Bilderbuch	19
2.4 Romantik und Biedermeier	23
2.5 Die Kategorie der kindgemäßen Illustration	34
2.6 Das 20. Jahrhundert	37
2.6.1 Jugendstilinspirationen	37
2.6.2 Einflüsse der Bildenden Kunst in den 1920er Jahren	41
2.6.3 Das proletarische Bilderbuch	45
2.6.4 Bilderbücher in der Zeit des Nationalsozialismus	50
2.7 Getrennte Bilderbuchliteraturen im geteilten Nachkriegsdeutschland	57
2.7.1 Bilderbuchliteratur der Bundesrepublik	57
2.7.2 Bilderbuchliteratur der DDR	61
2.8 Die 1950er Jahre	
2.8.1 Bilderbuchillustrationen der 50er Jahre in der Bundesrepublik	65
2.8.2 Illustrationen der 1950er Jahre in der DDR	70
2.9 Die 1960er Jahre	
2.9.1 Illustrationen der 1960er Jahre in der Bundesrepublik	76
2.9.2 Illustrationen der 1960er Jahre in der DDR	93
3. Die 1970er Jahre	
3.1 Illustrationen der 1970er Jahre in der Bundesrepublik	98
3.2 Illustrationen in den 1970er Jahren in der DDR	115
4. Die 1980er Jahre	
4.1 Illustrationen der 1980er Jahre in der Bundesrepublik	118
4.2 Illustrationen der 1980er Jahre in der DDR	136
5. Die 1990er Jahre	140
5.1 Kindheitskonstruktionen in der Bildenden Kunst und in der Kunstbetrachtung	142
5.1.1 Das spielende Kind in der Bildenden Kunst	143
5.1.2 Das Schöne und das Kind: Paradiesische Kindheitskonstruktionen in der Kunstbetrachtung	150
5.1.3 Schönheit liegt im Auge des Betrachters	152
5.2 Illustrationsbeispiele von Kontinuität und Diskontinuität anhand tradierter Texte der Bilderbuchliteratur	154
5.2.1 Kindheitskonstruktionen im Bilderbuch am Beispiel von illustrativen Bearbeitungen zu Theodor Storm: <i>Der kleine Häwelmann</i>	154
Illustrative Bearbeitungen des <i>Kleinen Häwelmann</i>	156
5.2.2 Neue Bildsprachen in alter Tradition: Illustrationen zu Grimm's Märchen	162

Rotkäppchen als Karikatur und als Comic	170
Spiel mit Bildzeichen	174
Collage an der Schnittstelle zur Malerei. Susanne Janssen	176
Zusammenfassung	179
5.3 Die IllustratorInnenbefragung	182
Zur Forschungslage	182
Das Design der Befragung	
Das Material	184
Formale Charakteristika des Materials	184
Ablaufmodell der Analyse	184
Ziel der Befragung	185
Die Fragen in der Reihenfolge des Fragebogens	185
Thematische Bündelung der Fragen	186
Die Codierung der TeilnehmerInnen	187
5.3.1 Auswertung und Deutung der Fragen	189
5.3.1.1 Thema A: Arbeitstechniken und die Bedeutung der Neuen Medien	
Die Illustrationstechniken	189
Drucktechniken	189
Zeichnung und Malerei	190
Collage	191
A2 Bedeutung und Einsatz der Neuen Medien in der Illustration	192
Digitale Bildbearbeitung	193
Digitale Technik als Perspektive	194
Ablehnungen digitaler Technik	195
Zusammenfassung	195
5.3.1.2 Thema B: Erzählen und Bild und Text	
B1 Narrative Möglichkeiten	198
Unveränderte Erzählweisen	198
Veränderte Möglichkeiten des Erzählens	198
Veränderte Erzählweisen in Text und Bild (ästhetisch)	199
Thematische Veränderungen	201
Technisch bedingte Veränderungen der Erzählformen	201
Zusammenfassung	202
B2 Entwicklungen, Tendenzen, Veränderungen	203
Formalästhetische Aspekte beobachteter Entwicklungen	203
Inhaltliche Aspekte beobachteter Veränderungen	206
Veränderungen auf dem Bilderbuchmarkt/Verlage	207
Zusammenfassung	208
5.3.1.2 Thema C: Die Bedeutung des Kindes für die Bilderbuchillustration	
C1 Kindliche Leitbilder im künstlerischen Schaffen	209
Das Innere Kind	209
Das erinnerte Kind	210
Illustrationen ohne Adressatenbezug	211
Illustrationen mit konkretem Adressatenbezug	211
Zusammenfassung	213
C2 Wahrnehmung von Kindern	
Medial bedingte Wahrnehmungsveränderungen von Kindern	214
Konstatierungen von Veränderungen ohne eindeutige	
Bewertung	214
Negativ bewertete Rolle der Medien	215
Positiv bewertete Rolle der Medien	216

	Basis: Veränderte Kindheits- und Gesellschaftsformen	217
	Zusammenfassung	218
C3	Veränderte Kinderdarstellungen im Bilderbuch	219
	Keine beobachtete Darstellungsveränderung	219
	Veränderungsprozesse datiert vor 1990	220
	Beobachtete veränderte Kinderfigurendarstellung	220
	Zusammenfassung	222
	Zusammenfassende Betrachtung: Zur Bedeutung des Kindes	223
5.3.1.3	Thema D: Autobiografische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration	
D1	Künstlerische Vorbilder	225
	IllustratorInnen ohne Vorbilder	225
	Allgemeine ästhetische Einflüsse	226
	Einflüsse der bildenden Kunst auf die Bilderbuchillustration	227
	Einflüsse durch Comic, Grafik und Architektur	229
	IllustratorInnen als künstlerische Vorbilder	229
	Zusammenfassung	230
D2	Wegweisende IllustratorInnen für die Bilderbuchillustration	231
	Wegweisende IllustratorInnen der letzten zehn Jahre	231
	Andere ästhetische Impulse	232
	IllustratorInnen mit Betonung ihrer Eigenständigkeit	233
	Zusammenfassung	233
D3.	Autobiografische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration	235
	Geliebte Erinnerungen	236
	Irritierende Erinnerungen	236
	Erinnerte Bücher	237
	Buchfremde Erinnerungen	239
	Bilderinnerungen der Bildenden Kunst	239
	Zusammenfassung	240
D4.	Bilderbuchprojekte. Bedingungen des Publizierens	
	Unproblematische Umsetzung	241
	Bereits geplante Projekte	241
	Absagen	242
	Projektwünsche	243
	Zusammenfassung	244
5.3.2	Zusammenfassung der IllustratorInnenbefragung	245
	Zum künstlerischen Selbstverständnis	246
	Reflexionen auf Kind und Kindheit	247
	Künstlerische Vorbilder	249
5.4	Prozesse von Kontinuität und Diskontinuität der Bilderbuchliteratur seit 1990	252
5.4.1	Medialität	253
5.4.2	Non-Linearität und Postmoderne	263
5.4.3	Crossmediale Vernetzung	270
5.4.4	Gender	273
5.4.5	Materialität	282
	Malerei	283
	Collage	290
5.4.6	Wegbereiter und Grenzgänger	300
	Jutta Bauer	300
	Wolf Erlbruch	305
5.4.7	Grenzgängertum	313

6.	Reflexion und problembezogener Ausblick	316
7.	Literaturverzeichnis	321

Anhang

1. Einleitung

Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bilderbüchern in der – zumal in Deutschland – ereignisreichen Dekade der 1990er Jahre, geprägt von dramatischen politischen Umwälzungen und einer sich verändernden Gesamtkultur, ist die Beobachtung eines wahrnehmbaren Umbruchs in der Bilderbuchliteratur. Dabei richtet sich das Forschungsinteresse auf die Phänomene dieser Umbrüche, Diskontinuitäten in einem allgemein von großer Kontinuität geprägten Genre. Hier wird vor allem auf die Frage fokussiert, vor welchem Hintergrund sich diese dynamische Entwicklung vollzieht. Was kennzeichnet sie? Welche Traditionslinien werden weiter gepflegt, was wird verworfen, was modifiziert? Wie sehen die neuen Formen von Bild- und Textkultur aus und - mit Blick auf den gegenwärtigen Markt - was charakterisiert eigentlich Bilderbuchkultur heute? Zur Auseinandersetzung mit diesen Fragestellungen erscheint es notwendig, sich dem vielschichtigen Phänomen der jüngeren Bilderbuchillustration, auf unterschiedlichen Wegen anzunähern.

Auf das Bilderbuch nehmen neben den nahe liegenden epochalen bildnerischen und literarischen Strömungen Entwicklungen und Erkenntnisse aus Pädagogik, Psychologie, Soziologie, Gesellschaftspolitik, Mediengeschichte und reproduktionstechnische Entwicklungen konzeptionellen und ästhetischen Einfluss. Es ist deshalb unumgänglich, in der Rede über das Bilderbuch Schnittstellen dieses interdisziplinären Umfelds angemessen zu berücksichtigen. In der vorliegenden Forschungsarbeit wird mit einem möglichst umfassenden Ansatz versucht, die verschiedenen Aspekte in der Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch zu benennen und, soweit möglich, Traditionslinien miteinander zu verknüpfen. Um Neuerungen, Verschiebungen und auch Kontinuitäten ästhetischen Ausdrucks im Bilderbuch adäquat einordnen zu können, ist es notwendig, im historischen Überblick die Bildung und Entwicklung bildnerischer Kategorien in der Bilderbuchillustration, auch gerade in ihren Verknüpfungen zur Bildenden Kunst und im Wandel von soziologisch-pädagogischen und soziokulturellen Bildern von Kindheit zu betrachten.

Für die umfassende Betrachtung des Bilderbuchs der 1990er Jahre ist die Entfaltung der Bilderbuchliteraturgeschichte als historische Folie unabdingbar. Das Forschungsinteresse strebt in diesem Überblick jedoch nicht eine Vollständigkeit der

Bilderbuchillustrationsgeschichte an¹, sondern will in erster Linie die im historischen Prozess gesetzten Statuierungen bis heute wirksamer bildnerischer Kategorien und Standards als Deutungsmuster in der Bilderbuchillustration herausarbeiten. Die zunehmend non-linearen, z.T. fragmentarischen Erzählstrukturen von Bilderbüchern der 1990er Jahre greifen häufig das postmoderne Spiel mit Zitaten und Zeichen auf. In ihrer mehrfachen, sich überlagernden Verkettung und Verschiebung sind Quellen nicht immer direkt nachweisbar.

Als Unterstützung für die LeserIn werden in der historischen Betrachtung sowohl explizit als auch implizit auf das Bilderbuch der 1990er Jahre wirkende Kontinuitäten grau unterlegt markiert und in Kap. 5 im Kontext der Bilderbuchillustration der 1990er Jahre erneut thematisiert.

Besonderes Augenmerk wird auch gerade auf Brüche in Traditionslinien, wie sie etwa im proletarischen Bilderbuch oder in antiautoritären Konzepten der 1970er Jahre, erfolgten, gelegt. In diesen Phasen kam es zu interessanten Perspektivwechseln, etwa im Verständnis von Kindheit, die heute eher unterschwellig wirken. Die Wiedervereinigung Deutschlands führt die nach der Teilung sich getrennt entwickelnden Literaturgeschichten, auch auf der Ebene der Kinderliteratur, wenn auch zögerlich², wieder zusammen. Diese historische Zäsur wie ihre Aufhebung stellen aus heutiger Perspektive eine wichtige Diskontinuität dar. Die Geschichte der DDR-Kinderbuchillustration findet deshalb im kunsthistorischen Überblick Berücksichtigung, soweit sie für die Entwicklungen der 1990er Jahre relevant ist. Insgesamt wird deutlich, dass die Geschichte des Bilderbuchs vom heutigen Standpunkt mehrschichtig betrachtet werden muss und nach expliziten Bezügen ebenso wie nach implizit Wirkenden zu fragen ist.

Die kreative Durchlässigkeit von Illustration, Kunst und Medien ist konstituierend für die allgemeine bildkünstlerische Entwicklung seit den 1990er Jahren bis heute. Die Bilderbuchillustration, als Teil der Gesamtkultur, ist zunehmend an diesen umfassenden Entgrenzungsprozessen beteiligt. Trotzdem bleibt in diesem Medium das Kind im Zentrum des Interesses, wenn auch der Kindheitsbegriff relativiert zu werden scheint. Diesen kulturellen Wechselwirkungen in den zentralen visuellen Diskursen

¹ AutorInnen-, IllustratorInnen- und Titelnennungen erfolgen deshalb exemplarisch.

² Auch 2007 unterscheiden sich die Sortimente ost- und westdeutscher Kinderbuchabteilungen und Kinderbuchverlage auffallend.

um Kindheitskonstruktionen in der Bildenden Kunst, in der Kunstbetrachtung und der Bilderbuchillustration wird nachzuspüren sein.

Bilderbuchklassiker wie Storms: *Der kleine Häwelmann* oder die Märchen der Brüder Grimm fordern bis heute IllustratorInnen immer wieder zu Neuinterpretationen heraus. Vor der verbindlichen Folie der bekannten und tradierten Texte verdeutlicht eine Beispielreihe den aktuellen Spielraum von Kontinuität und Diskontinuität in der Ästhetik von Text und Bild. Die Betrachtung der Häwelmann-Illustrationen zielt zuallererst auf die Visualisierung veränderter Kindheitskonstruktionen, die sich in den bildkünstlerischen Adaptionen manifestieren. Die Bilderreihe zu Rotkäppchen dient dagegen vorrangig der Genese innovativer bildkünstlerischer Konzepte.

Immer wieder wird in der Auseinandersetzung mit der jüngeren Bilderbuchkultur das Kind als Adressat des Bilderbuchs ins Blickfeld geraten. Hinter dem Bild für Kinder steht jedoch immer auch das Bild von Kindern³. Der Erziehungswissenschaftler Gerold Scholz (1994) setzt sich mit symbolisierten Kindheitsbildern, mit Kindheitskonstruktionen, auseinander, die in Kunst und Literatur für Kinder und selbstverständlich in deren Schnittstelle, dem Bilderbuch, einfließen. 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.“⁴ Die Auseinandersetzung mit Literatur von Erwachsenen für Kinder ist demnach auch immer eine Beschäftigung mit symbolisierten Kindheitsbildern der Erwachsenen selbst. „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“⁵, fasst Scholz seine Intention zusammen. Scholz bezieht sich auf Erkenntnisse aus der Psychoanalyse, wenn er die These aufstellt, „dass der Erwachsene nicht nur von seiner Kindheit mit geprägt ist, sondern dass er zu dem in ihm aufbewahrten Kinde ein Verhältnis hat, das von Wünschen und Ängsten, Rationalisierungen und Verdrängungen bestimmt ist. Zu vermuten ist, dass

³ Traditionell wird die Kinder- und Jugendliteratur zum Bestand der Erziehungswissenschaften gerechnet (vgl. Dolle-Weinkauff (1996), S. 214)

⁴ Scholz (1994), S.9

⁵ Ebda

diese Beziehung zur eigenen Kindheit sich auch in der Beschreibung von Kindern niederschlägt.“⁶

Die Befragung von IllustratorInnen nach ihren Bedingungen Reflektionen und Bewertungen des bilderbuchkünstlerischen Schaffens in den 1990er Jahren stellt innerhalb der wissenschaftlichen Arbeit einen methodischen Perspektivwechsel dar. In Anlehnung an die Konzeption der qualitativen Inhaltsanalyse, entwickelt von Philipp Mayring (2003), werden sowohl quantitative als auch qualitative Angaben des offenen schriftlichen Fragebogens in die Auswertung einbezogen. Für die Einordnung des erstaunlich hohen Maßes an Emotionalität, mit der ein großer Teil der IllustratorInnen die Fragen nach ihrem professionellen Verhältnis zu Kindern und Kindheit beantworteten, ist die Erkenntnis weiterführend, dass ein Reflektieren über Kinder und Kindheit auch für BilderbuchillustratorInnen nach Scholz offensichtlich niemals neutral, sondern „untrennbar mit Zeitempfindungen, geprägt von dem Verhältnis von Zeit, speziell der eigenen Lebenszeit“⁷ verknüpft ist. Das Bewusstmachen von Kindheitskonstruktionen ist für die Bearbeitung von Kontinuität und Diskontinuität in diesem Forschungskontext unabdingbar um zu klären, ob und wie auch die gesellschaftlichen, sozialen und kommunikationstechnischen Neuerungen der Kinderkultur der letzten Dekade das Bilderbuch erreicht und Einfluss auf Bild- und Textsprache genommen haben und wie mit diesen Veränderungen umgegangen wird. Gleichzeitig ist die künstlerische Perspektive eine empirisch wenig reflektierte Position der Rezeptionsforschung und bietet deshalb einen wichtigen Aspekt des Diskurses über Bilderbücher der 1990er Jahre, durch die eine vielschichtige Binnensicht der illustrativen Arbeit in den 1990er Jahren aufgezeigt werden kann.

Ziel der Dissertation ist die Darlegung eines umfassenden Spektrums der Prozesse von Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Bilderbuchliteratur seit 1990, die gekennzeichnet ist von neuen medialen Konzepten, non-linearen Erzählstrukturen, veränderten Zugängen zu Genderkonstruktionen und einer neuen Hinwendung zur Materialität. Diese Entwicklungslinien werden vor dem Hintergrund der entwickelten Bilderbuchliteraturgeschichte, den Aussagen der IllustratorInnen und den Wechselwirkungen aus der Bildenden Kunst und Kunstbetrachtung an Illustrationsbeispielen in Kapitel 5 visualisiert und belegt. Die Dynamik der Prozesse

⁶ Scholz (1994), S.7

⁷ Scholz (1994), S.8

strahlt bis in die gegenwärtige Bilderbuchillustration, so dass die Einbeziehung der Bilderbuchpublikationen der ersten Jahre des 21. Jahrhunderts an dieser Stelle dazu beitragen soll, wichtige Verläufe zu verdeutlichen. Gleichzeitig stellt sich damit nicht nur die Frage nach dem Erscheinungsbild gegenwärtiger Bilderbuchkultur, sondern auch nach seinem Potential. Was könnte also Bilderbuchkultur heute sein?

2. Theoretische Rahmenkonzepte zur Ästhetik von Bilderbüchern

2.1 Zur Ästhetik der Bilderbuchillustration. Historischer Überblick der Bilderbuchillustration und ihrer kunsthistorischen Bezüge unter Berücksichtigung des Wandels von Kindheitsbildern.

Als Grundlage der Auseinandersetzung mit den auffallenden Phänomenen der Bilderbuchillustration im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, dient die Entwicklung eines historischen Überblicks über die Bilderbuchliteraturgeschichte mit bildkünstlerischem Schwerpunkt. Als Ausgangspunkt der Beurteilung von aktuellen Kontinuitäten und Diskontinuitäten erscheint ihre Einordnung in eine gesicherte historische Betrachtung der Bildung und Entwicklung ihrer ästhetischen Kategorien notwendig. Dabei fallen immer wieder die Verknüpfungen des Bilderbuchs mit der Bildenden Kunst, den jeweiligen pädagogischen und soziokulturellen Einflüssen, später auch den medialen Neuerungen ins Auge, in denen deutlich wird, dass das Bilderbuch als ästhetischer Ausdruck und Symbolisierung erwachsenen Weltverständnisses für Kinder als Teil der Gesamtkultur zu verstehen ist.

2.1.1 Zur Forschungslage

Umfassende chronologische Überblicke der Bilderbuchillustrationsgeschichte liegen mit den vier bereits erschienenen Bänden des Handbuchs zur Kinder- und Jugendliteratur für den Zeitraum vom Beginn des Buchdrucks bis 1850 (bgr. Theodor Brüggemann, 1987, 1982, 1991, 1998) vor. Weitere Bände sind in Planung. Von besonderer Bedeutung ist die Studie zu Bildern in Kinder- und Jugendbüchern von 1800-1850 von Ulrich Kreidt (1998), der die Illustration unter kunsthistorischen Gesichtspunkten betrachtet. Grundlegend arbeiteten zur Illustrationsgeschichte des Weiteren Klaus Doderer (1973), Horst Künnemann (1975, 1984), Otto Brunken (1998, 2000). Die Entwicklungsgeschichte des Bilderbuchs von Beginn des 20. Jahrhundert und hier relevant vor allem die Zeit des Nationalsozialismus hat Ulrich Hann ausgearbeitet, für die Nachkriegszeit bis zum Ende der 70er Jahre liegt eine Studie von Ingeborg Ramseger (1979) vor. Neuere Darstellungen erarbeiteten Alfred Clemens Baumgärtner (1990), Hans Heino Ewers (1995) und Jörg Steinz / Andrea Weinmann

(2000). Hans Ries (1992) dokumentiert das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit mit besonderer Berücksichtigung der Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Kinder- und Jugendliteratur von 1933-1945 (2001) wird im gerade erscheinenden Handbuch dokumentiert. Zur Bilderbuchliteraturgeschichte der DDR arbeiteten ausführlich Heinz Kuhnert aus Sicht der DDR-Literaturwissenschaft (1976) und Karin Richter (1995a, 2000) im Rückblick. Das veränderte Medien- und Leseverhalten in den neuen Bundesländern unter dem Einfluss der Wende 1990 untersuchte Bernd Lindner (1993). Zur Ästhetik der Bilderbuchillustration im 19. Jahrhundert mit Blick auf Einflüsse der Bildenden Kunst arbeiteten schwerpunktmäßig Jens Thiele (1990, 1991, 1995, 1996b, 2000, 2000a, 2003, 2003a, 2004, 2004a), sowie Detlef Hoffmann (1986) und Hans Adolf Halbey (1997). Zur künstlerisch-medialen Entwicklung der Kinderbuchillustration sind vor allem Jens Thiele (v.a. 1986, 1995, 1996, 2000, 2000a), insbesondere für die 90er Jahre auch Elisabeth Hohmeister (1999, 1999a, 2001) zu nennen.

2.2 Fibel und Bildungsanspruch

Von ihrem Anfang an hat Kinder- und Jugendliteratur teil an der Erziehung, indem durch sie gesellschaftliche Standards zur Vorbereitung auf das Erwachsensein der nachfolgenden Generation vermittelt werden. „Wie die Kinder- und Jugendliteratur überhaupt, so ist auch die Kinder- und Jugendliteratur der frühen Neuzeit [O.Brunken bezieht sich hier auf den Zeitraum von 1570-1750, Anm. M.O.] definiert durch die didaktische Funktion und ihre Adressatenbezogenheit.“⁸ Zu Recht weist Otto Brunken darauf hin, dass – und dies wird im Kontext der Forschungsarbeit von besonderem Interesse sein – „die geschichtsspezifische Ausformung [...] von Kinder- und Jugendliteratur [...] entscheidend von der jeweiligen gesellschaftlichen Bestimmung des Verhältnisses von Kindsein und Erwachsensein, von Kindheit und Erwachsenenwelt abhängt.“⁹ Der Konstituierungsprozess der Kinder- und Jugendliteratur und mit ihr des Bilderbuchs als eigenständiges Medium kann nach Brunken (1987) erst mit der Etablierung der Kinder- und Jugendliteratur als spezifisches Genre durch die Romantik als abgeschlossen gelten.

⁸ Otto Brunken (1991), S.4

⁹ Ebda

Die Produktion der ersten Bilderbücher bezieht sich zunächst ausschließlich auf Sachbilderbücher, d.h. ABC-Bücher, Fibeln und bebilderte Bücher religiösen Inhalts. Bilder werden als Beigaben des belehrenden Textes entworfen. Das Text-Bild-Verhältnis verschiebt sich nach Alfred Clemens Baumgärtner¹⁰ erstmals im *Orbis Pictus sensualim* des Pädagogen Comenius (von 1658). Unter dem deutschen Titel „Die sichtbare Welt/das ist aller vornehmstes Welt-Dinge und Lebens-Verrichtungen/Vorbild und Benahmung“ veröffentlicht Comenius ein Unterrichtswerk, das in der Verbindung von Bildtafeln mit deutsch-lateinischen Texttafeln den jungen LeserInnen sowohl die fremde Sprache als auch die Vielfalt der Welt in der Vorstellung der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts näher bringen will.



Zu dem zu zeigenden und zu vermittelnden Kosmos des 17. Jahrhundert zählen Abbildungen sowohl der sichtbaren Erscheinungen, z.B. aus Natur und Technik als auch der immaterieller Imaginationen von Gott, der Seele (Abb.1) und bis dato noch unvollständig erforschten Komplexen, z.B. der Blutkreislauf. Mit dieser Bild-Text-Setzung legt Comenius den Grundstein für die Gattung Bilderbuch.

Abb.1: Comenius: Orbis Pictus sensualim, 1658

Doch erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts, im Zuge der Aufklärung und der Entdeckung von Kindheit und Jugend als eigenständigem Wert¹¹, kann man von einer eigentlichen Literatur für Kinder mit spezifischer Adressatenbezogenheit sprechen. Über den

¹⁰ Baumgärtner (1990), S.6

¹¹ Rousseau entwirft im *Émile* 1762 ein ‚natürliches‘ Erziehungskonzept, indem er Kindheit erstmals auf sich selbst bezieht: „Die Kindheit hat eine eigene Art zu sehen, zu denken und zu fühlen, und nichts ist unvernünftiger, als ihr unsere Art unterschieben zu wollen. [...] Jedes Alter, jede Lebensstufe hat seine eigene Vollkommenheit und seine eigene Reife.“ (Rousseau zitiert nach Brunken, 2000, S.24)

bisherigen eng gefassten Rahmen hinausgehend, sollte im Sinne der Aufklärung nun zur eigenständigen Verantwortung gegenüber dem eigenen Gewissen als normierende moralische Instanz angeleitet werden. Der *Orbis pictus* war ein überaus erfolgreiches und verbreitetes Werk, das zu vielen Nachahmungen anregte¹². Auch Johann Bernhard Basedow gab ein „Elementarwerk“ in 4 Bd. (erschieden 1770-1774) heraus, das in der Tradition des *Orbis Pictus* stand. Für Basedow ist jedoch nicht mehr Gott das kreisende Zentrum des Kosmos, er setzt stattdessen, im Sinne der Aufklärung, das Kind und seine nächste Umgebung ins Zentrum seines Werkes. „An die Stelle des theologischen Ordnungsprinzips ist das pädagogisch-psychologische, ist der allgemein-didaktische Grundsatz ‚Vom Nahen zum Fernen‘ getreten.“¹³ Damit war der Boden bereitet für die Entwicklung einer Literatur für Kinder. Christian Felix Weiße gab von 1776-1782 die Zeitschrift für Kinder: *Der Kinderfreund* heraus. In der Folge Rousseaus, Pestalozzis und später Fröbels entwickelt sich im 19. Jahrhundert das Verständnis vom Kleinkind als ‚vorschulpflichtigem‘ Kind, ergänzt von der Konnotation dieser Lebensphase als ‚Bilderbuchalter‘ im 20. Jahrhundert.¹⁴

Der hohe Bildungsanspruch an die Kinder- und Jugendliteratur – und auch an das Bilderbuch – hat sich bereits seit seiner Entstehung (in Anpassung an die Anforderungen des jeweiligen Verständnisses von Kindheit) über mehrere Jahrhunderte bis heute tief und scheinbar unumstößlich mit allen Konsequenzen eingeschrieben.

2.3 Das poetische Bilderbuch

Nachdem das Sachbilderbuch, die Fibeln und belehrenden Fabelbücher über Jahrhunderte die Gattung Bilderbuch bestimmten, gewinnt nach Darstellung Baumgärtners (1990), die poetisch-fiktionale Bilderbuchform, die auf ihren künstlerischen Selbstzweck verweist, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert an Bedeutung. Doderers These korrespondiert mit den historischen Ereignissen. Als

¹² Bis heute stehen u.a. ABC-Bücher, mehrsprachige Bilderbücher und das Sachbilderbuch in der Tradition des großen Vorbilds *Orbis Pictus*. Künnemann (1984) S.154

¹³ Ders., S.8 Die Philanthropen, eine von Basedow begründete Erziehungsbewegung, erweiterten Rousseaus Konzept des ‚Naturgemäßen‘ um das ‚Vernunftgemäße‘, das Gewissen hat die Funktion einer moralischen Instanz.

¹⁴ vgl. Doderer in: *Das Bilderbuch* (1973), S.102

Gegenreaktion auf die Veränderungen durch die fortschreitende Industrialisierung wurde die Familie aufgewertet und als heile Gegenwelt und Rückzugsort idealisiert.

Eines der ersten poetischen illustrierten Bilderbücher¹⁵, „in dem die Illustrationen den Ausschlag geben und den Text ins Bild hineingenommen und grafisch verarbeitet haben“¹⁶, ist laut Doderer *Die Ammenuhr* (Leipzig, 1843).

Das Textfeld in der unten stehenden Abbildung (Abb.2) ist nicht nur in das Bild integriert sondern die Ranken der Hauswand verbinden Bild und Text als rankendes Ornament. Die gereimten Strophen entstammen dem Volksliederbuch *Des Knaben Wunderhorn* (1806, 1809)¹⁷ und wurden vom Kreis um und auch von Ludwig Richter selbst grafisch gestaltet. Die Holzschnitttechnik bedeutet dabei bewusstes Anknüpfen an mittelalterliche Tradition.



Abb.2: Ludwig Richter: Die Ammenuhr, 1843

Das narrative Bilderbuch und seine Illustration erweisen sich bereits in seiner Geburtsstunde keineswegs als eigenständige innovative Kunstgattung. Vielmehr wird rückwärtsgewandt die in der Literaturgeschichte seit fast vier Jahrzehnten vergangene

¹⁵ Doderer ist mit seiner Definition des Bilderbuchs als Buch, „in dem die Illustrationen den Ausschlag geben und den Text ins Bild hineingenommen und graphisch verarbeitet haben“, nicht eindeutig. Für Bilderbücher ist nach Jens Thiele eine spezifische Wechselbeziehung von Bild und Text konstitutiv (Thiele (2000), S.36ff). Damit grenzt sich das Bilderbuch mit seiner engen Wort-Bildbeziehung, die eine unlösbar funktionale Einheit bilden, vom illustrierten Buch klar ab. In einzelnen Fällen, wie bei der oben erwähnten *Ammenuhr* haben die Illustration jedoch herausragende Bedeutung erlangt, auch wenn sie nach den Kriterien Grünewalds nicht eigenständig erzählen, sondern nur „illustrativen und nicht konstitutiven Charakter haben.“ (Grünewald in: Neue Erzählformen im Bilderbuch (1991), S.17). Um jedoch wichtige Entwicklungen der Illustration für Kinder berücksichtigen zu können, erscheint es hier trotzdem sinnvoll, das definierte Format Bilderbuch auf den Grenzbereich des illustrierten Kinderbuchs auszuweiten.

¹⁶ Ebda

¹⁷ Achim von Arnim/Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn* Bd. I (1806), Bd. II und III (1808)

Epoche der Romantik zitiert, wie im Illustrationsbeispiel der Ausgabe der oben genannten *Ammenuhr*.

Deutlich wird diese Zeitverzögerung nicht nur in Motiv und Bildsprache, sondern auch in der Wahl der während der Romantik beliebten und gesammelten narrativen Stoffe: Märchen, Lieder, Sagen, die den Bildtexten zugrunde liegen. Den verzögerten Einfluss der Epoche in ein romantisch geprägtes Bilderbuch erklärt Doderer auch mit der Dauer des Prozesses, „der von der Entdeckung des Kindes als Symbol der Naivität und Unverbildetheit bis zur Entwicklung von Bildungsmethoden auf der Grundlage dieser Erkenntnis reicht, die Adaption pädagogischer Vorstellungen und Ideen voraussetzt.“¹⁸

Bettina Hurrelmann (1998) spricht von einem „Paradigmenwechsel von der Kinderbelehrung zur Kinderpoesie“¹⁹, die jedoch positive Impulse für die Erziehung nicht ausschließt. Im Zuge der Kritik der Romantiker an der Aufklärung wird die Überzeugung vertreten, „dass die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke: erfreue, wen sie erfreuen kann, und darum, dass ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde.“²⁰ Ein völlig verändertes Adressatenkonzept und ein neues Verständnis der kindlichen Wahrnehmung liegen dem zu Grunde. Das romantische Kindheitsbild ist nach Hans Heino Ewers skizziert durch „Nähe zum Unendlichen, Selbstverständlichkeit des Wunderbaren, Einblick in die Geheimnisse der Natur und Reichtum der Fantasie.“²¹ Bettina Hurrelmann betont das „Interesse der Romantik am Kind als Inbegriff der Erneuerung und Beseelung der Welt, ja als Chiffre des Göttlichen und Absoluten.“²² Die Brüder Grimm selbst stellen bereits die Grundlage für diese Analogie zwischen Adressat und Dichtung her, wenn sie eine rege Empfänglichkeit für Märchen vor allem dort beobachten, wo „eine noch nicht von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschte Fantasie vorhanden war. [...] Darum geht durch diese Dichtung jene Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und selig erschienen.“²³

¹⁸ Doderer in: *Das Bilderbuch* (1973), S.100

¹⁹ Hurrelmann (1998), S.820

²⁰ Brüder Grimm, Vorrede zu Kinder- und Hausmärchen (1984), S.16

²¹ Ewers (1990), S.107

²² Hurrelmann (1998), 820

²³ Brüder Grimm (1984), S.16

Wie tief verwurzelt und gleichzeitig aktuell diese Ausprägung idealisierter Kindheit gerade in Zeiten postmodernen Wertezerfalls heute ist, unterstreicht Gerold Scholz. Der Erziehungswissenschaftler definiert eine der allgemeinen Vorstellungen vom Kind als die des ‚Guten Kindes‘, die er auch als ‚Ästhetisierung des Kindes‘ bezeichnet. „Der moderne Kindheitskult projiziert in das Kind die Hoffnung auf Erlösung durch die Unschuld des Kindes. Ein Aspekt dieser Hoffnung auf Erlösung durch das Kind bezieht sich auf die ‚unverdorbene‘ und uneingeschränkte Kreativität des Kindes. Seine Ursprünglichkeit in der Wahrnehmung von Welt und deren künstlerischer Entwurf soll wieder zu einer Einheit zusammenfügen, was zerbrochen erscheint: die Einheit von Fühlen und Denken, Körper und Geist, Natur und Kultur.“²⁴

Auch in der Bildenden Kunst wird heute imaginierte Kindheit immer wieder mit einer umfassenden Sehnsucht assoziiert. In seiner Auseinandersetzung mit dem Schönen in Bildern setzt etwa Hubertus Gaßner die Begegnung des Betrachters mit dem Schönen mit dem Erinnern an das Lustgefühl frühkindlicher Erfahrung von Ganzheitlichkeit gleich. In der primärnarzisstischen Phase bilden nach Gaßner (1999) - und er beruft sich hier auf Freud - Objekt- und Selbstliebe, Außen- und Innensicht eine untrennbare Einheit, eine ganzheitliche Körperimago. Im Betrachten von Schönheit im Bild wird dieses lustvoll empfundene Ganze als vergangene Erfahrung der frühesten Kindheit erinnert. „Daher kommt es, dass uns die Begegnung mit dem Schönen in der Kunst ein Gefühl der Heiterkeit und ‚Leichtigkeit des Seins‘ vermitteln kann, aber auch die Empfindung der Tiefe weckt, gerade so, als tauchten wir in die eigene Kindheit ein und tiefer: in die mythische Vorvergangenheit, wo der Mensch in vollkommener Unmittelbarkeit und glücklicher Harmonie mit sich selbst und der Welt lebte – wo Seele, Körper und Welt ein paradiesisch-organisches Ganzes bildeten.“²⁵ Unauflösbar bleibt der Konflikt der Erwachsenen, der sich aus der hoffnungsvollen Sehnsucht nach Idealisierung von Kindern und der unabwendbaren Pflicht, sie auf ein reales Leben als Erwachsener erzieherisch vorzubereiten, ergibt²⁶.

²⁴ Scholz (1994), S.86

²⁵ Gaßner (1999), S.233

²⁶ Ewers (1990), S.104f

2.4 Romantik und Biedermeier

Die Bilderbuchpublikationen²⁷ mit romantischer Provenienz teilt B. Hurrelmann in drei Gruppen: Bilderbücher, die die populäre Kinderkultur der Zeit aufgreifen und sich am Bildangebot der Bilderbögen und Ausschneidebögen orientieren, bilden die größte Gruppe der Publikationen; davon setzt sich die romantisch-biedermeierliche Kleinkindliteratur deutlich vor allem durch ihre kunstvollere, sorgfältigere Gestaltung in Bild und Text ab, indem sie „zwar ebenfalls um szenische Prägnanz und sparsamen Text bemüht sind, aber Situationen liebevoll und detailreich wiedergeben, bzw. das ganze bürgerliche Kinderleben narrativ vor Augen führen.“²⁸ Als herausragend werden hier u.a. von Doderer und Baumgärtner die beiden Fabelbücher von Wilhelm Hey mit Illustrationen von Otto Speckter (1833, 1835) bezeichnet.



Abb.3: Fünfzig Fabeln Hey/Speckter, 1833

Die Bilderbücher ersetzen den belehrenden Charakter der Fabeln durch Idyllen der ländlichen oder kleinstädtischen Lebenswelt von Kindern. Als Gegenreaktion auf die Veränderungen durch die fortschreitende Industrialisierung wurde die Familie ab Mitte des 19. Jahrhunderts als heile

Gegenwelt und Rückzugsort stark aufgewertet. Otto Speckter widmet sich in seinen Naturstudien und vor allem in seinen Illustrationen vorrangig der Darstellung erbaulicher Szenen. Ihr Abbild der Welt strahlt nach Doderer einen „naiven Optimismus aus, nach dem die Welt durch die Schulung des Mitempfindens vor Unheil bewahrt werden könne.“²⁹

Eine dritte Gruppe bearbeitet die Volksliteratur für Kinder, das sind vor allem Sagen, Märchen und Legenden, die häufig in Sammelbänden erscheinen, allen voran die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm 1812.

²⁷ Hurrelmann erweitert auch hier das oben definierte Format Bilderbuch (s. Fußnote 12) um illustrierte Kinderbücher, deren Illustrationen in Qualität und Umfang bedeutsam erscheinen.

²⁸ Hurrelmann (1998), S.829

²⁹ Doderer (1973), S.137

Mit dem ästhetischen Zitat der Romantik im Bilderbuch wird, wie oben am Beispiel der Konstruktion des romantischen Kindheitsbildes beschrieben, auch der kunst-, kultur- und literaturhistorische Diskurs um die jeweilige Quelle in das Bilderbuch hineingetragen. Für die philosophischen und pädagogischen Forderungen der Romantiker bot gerade das Bilderbuch ein überaus geeignetes Medium, denn „eine ‚Verbildlichungstendenz‘ ist ja ein tragendes Element romantischer Evokation überhaupt. Nicht nur, dass man sich gegen Abstraktionen, Begrifflichkeit und Vorherrschaft des Rationalismus wandte [...], man suchte auch Halt in den Phänomenen und Disziplinen menschlichen Begreifens, die in Bildern und Symbolen Erkenntnisse herbeizuführen versuchten: Es waren die Dichtung und die Bildende Kunst.“³⁰

Klaus Doderer (1973) unterscheidet die Ausbildung des poetisch-fiktionalen Bilderbuchs im 19. Jahrhundert in ‚Poetische Bilderbücher‘ und ‚Bürgerliche Bilderbücher‘, die laut Horst Künnemann (1984) eher eine Akzentverschiebung in der realistischen Umsetzung darstellt. Trotz variierender Stilausprägungen, die diese Unterscheidung rechtfertigen, betont Horst Künnemann, sei die geistige Haltung beider Ausprägungen letztlich ähnlich: „Auch das Poetische Bilderbuch ist Spiegelung eines bestimmten, auf die Selbstdarstellung bürgerlicher Vorstellungen gerichteten Denkens“³¹.

Ludwig Richter, als wichtigster Illustrator der Spätromantik, zeichnete sorgfältig durchgestaltete detailreiche „eng an der Natur und am Naturstudium ausgerichtete [...] Tier-, Kinder-, Familien- und Alltagsszenen“³², doch lassen sich hier erste Tendenzen zur Typisierung feststellen, die sich in späteren Zitaten zu Stereotypen ausprägten. Aus der Schule Richters kam Oskar Pletsch, der mit der Spezialisierung auf idyllisch konstruierte kindliche Lebenswelten als Gegenwelten fernab von Industrialisierung, Vermassung der Städte und sozialer Härten, ein erfolgreicher Zeichner dieser Zeit wurde³³. Stärker noch als Speckter arbeitet Pletsch mit der Zentralperspektive, dem bühnenähnlichen Bildaufbau und betont durch seinen statischen Bildaufbau die Ruhe und Stabilität ebenso wie die Lebensferne der bürgerlichen Idylle durch zahlreiche anekdotische Details.

³⁰ Doderer (1973), S.100

³¹ Doderer zitiert nach Künnemann (1984), S.157

³² Thiele (2000), S.235

³³ Von 1860-1881 erscheint jährlich ein Kinderbuch von Pletsch. Z.B.: Pletsch: Für kleine Leute (1867), Pletsch: Blatt für Blatt (1870)



Abb.4: Oskar Pletsch: Blatt für Blatt, 1870

Mit seiner Illustration zu *Blatt für Blatt* stellt er das Kind in einer behüteten und überschaubaren Szene in den Mittelpunkt. Das Bildzentrum ist leicht nach unten rechts verschoben. Die Blicke werden durch Bewegungsrichtungen der nach unten gebeugten Mutter und der erwartungsvoll nach oben blickenden Katze auf den Futternapf und das Kind, das mit seinem roten Kleid besonders

herausgehoben wird, gerichtet. Die Statik des Bildes wird durch die sich zentral kreuzende Vertikale (Tür, Ofen, Spiegel, Katze, Kind) und Horizontale (Bank, Kommodenschublade, Ofensims) geprägt. Die Bewegung der Mutter ist ruhig und fürsorglich dem Kind zugewandt und umkreist eigentlich die Mitte, ohne das strenge Gleichgewicht zu stören. Der schräg angelehnte Deckel des Korbes korrespondiert mit der diagonalen Ausrichtung der zum Kind ausgestreckten der Arme der Mutter. Neben der Gestik der Mutter sind es vor allem die warmen Farben der Kleidung, die die Verbundenheit von Mutter und Kind unterstreichen. Die vielen Details (Blumen auf der Kommode, Spielzeug, Tücher, Korb) vermitteln die für das Biedermeier typische Behaglichkeit und sind wie ein schützender Ring um die das Bildzentrum beherrschende Gruppe angeordnet.

Jens Thiele sieht in diesem Bildkonzept auch ein durchaus positives pädagogisches Modell geprägt vom Wunsch nach liebevollem, friedfertigem Umgang, doch ist es grundsätzlich von Realitätsflucht geprägt. Das von Unverdorbenheit und Naivität geprägte Kindheitsbild der Romantik und die Neigung zur behüteten Weltsicht des Biedermeier nähern sich nachhaltig einander an.

Die Bildästhetik verpflichtet sich der Geborgenheit in einem geschlossenen Szenario und der Liebe zum anekdotenhaften Detail. Der Bildraum wird zu einer Guckkastenbühne, in der die Zentralperspektive die Blickrichtung in die Mitte des Geschehens lenkt. Diese historische Entwicklung des im 19. Jahrhundert begründeten Bilderbuchverständnisses als tröstliche Gegenwelt und mit ihm der Transport eines bewahrend - verklärten Kindheitsbildes prägt bis heute nicht unerhebliche Anteile aktueller Bilderbuchpublikationen.

Die Neigung, für Kinder heile, behütete Welten in der Kinderliteratur zu kreieren, ist, mit zeitgemäßen Modifikationen, allgegenwärtig, wie Jens Thiele am Beispiel Janoschs oder Erwin Moser mehrfach nachgewiesen hat.³⁴

Die rasch voranschreitenden technischen Neuerungen³⁵ in Fotografie und Druck um die Jahrhundertwende des 19. Jahrhunderts rufen ein massenhaftes Bedürfnis nach Bildern auch für Kinder hervor, das nur durch Massenproduktion befriedigt werden konnte. Die Bilderbogenproduktion erfährt im 19. Jahrhundert ihre Blütezeit. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts werden die großen Verlage in Neuruppin, München, Stuttgart und Wien gegründet. Die Produktion der Bögen bezieht sich zunächst noch auf Einzelbilder, doch ab 1830 werden verstärkt Bilderreihen, die sich durch Dynamik und fortlaufenden Text auszeichnen, gedruckt.³⁶ Die *Fliegenden Blätter*, eine humoristische, reich illustrierte Wochenzeitschrift, wird von Kaspar Braun und Friedrich Schneider in München 1844 gegründet.³⁷

³⁴ „Seine Tendenzen sind Lebensferne, Naturhinwendung und Rückwärtsgerichtetheit; seine Merkmale sind bühnenhafter Bildaufbau, die Anhäufung des Bildraumes mit detailhaften, pittoresken Attributen und verniedlichende, typisierende Darstellung der Figuren.“ Thiele (1986), S.10, (1990), (2000)

³⁵ Voraussetzung für die Massenproduktion von Bildern ist die Einführung neuer graphischer Techniken. Der Stahlstich (erstmalig von Perkins 1818 angewandt) als manuelles Tiefdruckverfahren, der hohe Auflagen ermöglicht, löst den bis dahin verbreiteten Kupferstich ab. Auch mit dem Tiefdruckverfahren der Lithografie (1797/98 von A. Senefelder erfunden) werden begrenzt hohe Auflagen erzielt. Der Vorteil der Lithografie liegt auch in einer besonders problemlosen Aufbringung der Zeichnung auf den Druckstein.

³⁶ Das kommt dem neuen ästhetisch verdichteten Sehbedürfnis entgegen (rasche Verbreitung der Fotografie ab 1840). In dieser Zeit wird auch die Basis der Comic-strips gelegt. In England entwickelt Thomas Rowlandson ca. 1800 den ersten Comic-Helden ‚Dr.Syntax‘ als Figur der Sozialsatire. In der Schweiz zeichnet Rodolphe Töpffer ‚Dr.Festus‘ als Parodie auf Faust und 1837 ‚Monsieur Jabot‘. Wilhelm Busch veröffentlicht ‚Max und Moritz‘. Auffallend ist die Internationalität der gegenseitigen Inspiration im Comic, während die Bilderbuchproduktion noch völlig dem eigenen Umfeld verhaftet ist. 1897 erscheint in den USA der Comic-Strip von Rudolph Dirks ‚The Katzenjammerkids‘. Als deutscher Auswanderer ließ sich Dirks von den Episoden von Max und Moritz inspirieren (High and low (1990), S.122). Für einen Auftrag der Chicago Tribune zeichnete wiederum Lyonel Feininger 1906 als Antwort auf die Katzenjammerkides des Deutsch-Amerikaners Dirks die Kin-der-Kids. Comics wirkten auch weithin prägend für die bildende Kunst etwa Roy Lichtensteins oder Andy Warhols, aber auch Miró nutzte Comicelemente (Der Purzelbaum, 1924). Von Picasso stammt die Bildergeschichte Traum und Lüge Francos (1937), mit der er auf die propagandistischen Comic-strips des spanischen Bürgerkrieges reagierte.

³⁷ In den ‚Fliegenden Blättern‘, bekannt für ihre pointierte Satire am deutschen Bürgertum, werden ab 1845 die spöttischen Gedichte von V. von Scheffel ‚Biedermann und Bummelmaier‘ publiziert, die den Namen der Epoche vom Wiener Kongress (1815) bis zur bürgerlich-demokratischen Revolution (1848) in Deutschland und Österreich prägten. Als Illustratoren arbeiteten Adolf Oberländer, Carl Spitzweg, Franz Graf von Pocci u.a für die ‚Fliegenden Blätter‘. Wilhelm Busch illustrierte in der Wochenzeitschrift von 1859-1863. Viele Bögen erschienen später leicht verändert auch in den ‚Münchner Bilderbögen‘.

Das neue Konzept der satirischen Illustration mit gleichen Bild- / Textanteilen sicherte den *Fliegenden Blättern* einen nachhaltigen Erfolg bis 1944. Die *Fliegenden Blätter* gelten heute als älteste und langlebigste deutsche Satirezeitschrift. Bedingt durch Kommerzialisierung und Ökonomisierung von Verlagswesen und Vertrieb im Zuge der großen allgemeinen Industrialisierungsprozesse, stiegen auch die Produktionszahlen von Bilderbüchern spätestens ab Mitte des 19. Jahrhundert sprunghaft an. Einerseits mussten die wirtschaftlich erfolgreich expandierenden Verlage und der Buchhandel bestückt werden, zum anderen galt es, die durch die revolutionäre Entwicklung der visuellen Medien hervorgerufene Schaulust der Konsumenten effektiv zu befriedigen. „Das illustrierte Buch wurde zu einem Massenartikel, für den nun Spezialisten erforderlich wurden: Gebrauchsgrafiker, die den Geschmack des breiten Publikums trafen und vervielfältigten. Das Buch erhielt Gebrauchswert, entsprechend waren auch die Illustrationen zweckgebunden.“³⁸ Der internationale Handel mit Druckstöcken erwies sich vor allem als ein lukrativer Geschäftsweg. Die Massenproduktion begünstigten andererseits die sich durchsetzende ästhetisch-triviale, später durch biedermeierliche Idyllen ergänzte Ausrichtung von Text und Bild im Bilderbuch³⁹. Schnell setzten sich bildnerische Standards durch, die erfolgreich waren. Thiele sieht hier die Zäsur von Kunst und Kunsthandwerk, indem die Illustration zur kommerziell ausgerichteten, leicht gefälligen Gebrauchskunst wird⁴⁰.



Abb.5: Schwab/Flaxmann (Ill.): Die Irrfahrten des Odysseus, 1839

John Flaxmann illustrierte 1839 *Die Schönsten Sagen des klassischen Altertums* von Gustav Schwab, das bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein viele Nachdrucke erfahren hat. Die akzentuierte Umrisszeichnung und die Verhaftung am antiken Schönheitsideal, die Betonung der Gewandfalten und die bevorzugte Körperdarstellung im Profil lassen

die Anleihen an den Klassizismus deutlich erkennen. Die Buchillustration beleuchtet ein Problem, „das für diese Zeit, die sich bekanntlich vom griechischen Tempel nicht

³⁸ Thiele (1986); S.10

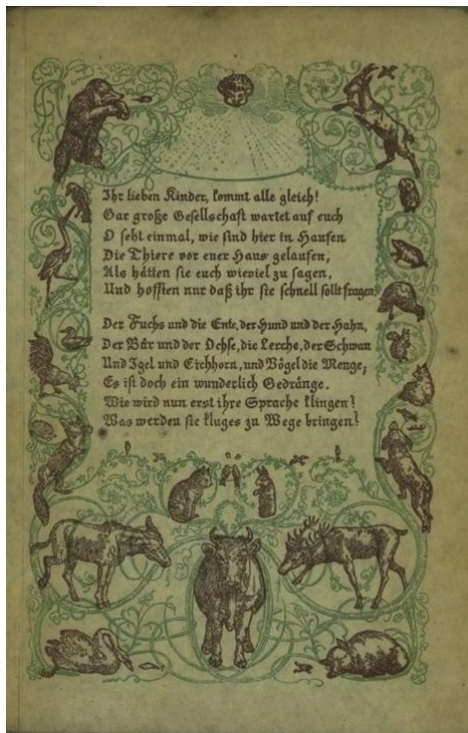
³⁹ Thiele (2000), S.234

⁴⁰ Ebda

nur Amtsgebäude, sondern auch für Schränke und Pedulen die Form liefern lässt, insgesamt konstitutiv ist: das Verhältnis von ‚hoher Kunst‘ und Alltagskunst.“⁴¹

Klar konturierte, kulissenartige Szenerien und idealisierte Menschendarstellungen dieser eher historistischen Anmutung lassen „eine aus übersichtlichen Elementen aufgebaute Kunstwelt [entstehen, Anm. MO], aus der alles Hässliche, Unsaubere und Chaotische verbannt ist, so wie aus den zugehörigen moralischen Erzählungen alles getilgt ist, was nicht seine moralische Richtigstellung und Auflösung fände.“⁴²

Doch gerade die Gebrauchskunst, die die häusliche Lebenswelt des Bürgertums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert prägte, wirkte stilbildend. Teil der Geschmackskultur wurde auch das Bilderbuch als „unentbehrliches Meuble der Kinderstube.“⁴³ Die gleiche Intention der Idealisierung, die Spannungen von Wirklichkeitsnähe zu umgehen, wird auch in der Hinwendung zur naiv-heimeligen Idylle deutlich.



Der Natursymbolismus Phillip Otto Runge oder die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich, die zu den nachhaltigsten Ausprägungen romantischer Malerei zählen, haben nach Kreidt nur in Form von Arabesken und Randzeichnungen Eingang in die Kinderbuchillustration des 19. Jahrhunderts gefunden, indem Figuren und Ornament spielerisch miteinander verknüpft werden, beispielsweise im Frontispiz von Speckter zu Hey's Fabeln.

Abb.6: Fünfzig Fabeln Hey/Speckter, 1833

⁴¹ Barth (1998), S.127

⁴² Kreidt (1998), S.131

⁴³ „Ein Bilderbuch ist für eine Kinderstube ein ebenso wesentliches und noch unentbehrlicheres Meuble als die Wiege, die Puppen oder das Steckenpferd.“ (F.J.J.Bertuch, Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur Bd.1, S.137)

Mehr Einfluss auf die Bilderbuchillustration hatten die Nazarener, die in ihrem Kunstschaffen nach einer Erneuerung der religiösen Kunst durch die Wiederbelebung altdeutscher und italienischer Malerei strebten. Künstler wie Wilhelm von Schadow und Julius Schnorr von Carolsfeld standen der Gruppe der Nazarener nahe. Ludwig Richter lernte Julius Schnorr von Carolsfeld und sein Schaffen auf seiner Italienreise 1823-26 kennen und nahm an dessen Kompositionsabenden teil⁴⁴. Mit den Nazarenern verbindet Richter eine tiefe Gläubigkeit, eine Nähe zu altdeutschen Sujets und die Faszination italienischer Kunst.

Wenn Baumgärtner und Doderer die Rückwärtsgewandtheit der Bilderbuchillustration an die bereits vergangene Epoche der Romantik anmerken, so muss zugleich betont werden, dass bereits die Nazarener wie die Romantiker eine Kultur der Vergangenheit aufgriffen und idealisierten in einer Form, „die in die europäische Stilbewegung des Historismus, die in wesentlichen Bereichen (z.B. Architektur, Kunst im öffentlichen Raum) [einging und, Anm. MO] das ganze Jahrhundert bestimmend bleibt.“⁴⁵ Die Kunst der Klassizisten und Nazarener hinterlässt Spuren in der Illustration, die sich vor allem an der Umrisszeichnung und der Bevorzugung des klassischen Schönheitsideals (z.B. Flaxmann's Frontispiz zu Gustav Schwab: Schönste Sagen) festmachen lassen. Das Erbe der Romantiker äußert sich eher in der Neigung zum Buchschmuck, zur Arabeske, zur Initiale und im Wunsch, die Dreidimensionalität des Raumes und die Zweidimensionalität der Fläche durch Gestaltung in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen die zu einer formalen und inhaltlichen Geschlossenheit führt, wie sie etwa

Oskar Pletsch (vgl. Abb.4) immer wieder anstrebt. Charakteristisch für die biedermeierliche Kinder- und Jugendliteratur bleibt der hohe Grad an Fiktionalität der Erzählungen⁴⁶. Die Stilmittel biedermeierlicher und romantischer Illustration erleben in besonderem Maße eine Kontinuität bis in das 21. Jahrhundert.

⁴⁴ Dass es Richter und den jüngeren deutsch-römischen Landschaftsmalern nicht allein um Nachahmung der deutschen und italienischen Malerei des 15. Jahrhundert, sondern um Nachempfindung der Sichtweise und Stilprägung dieser Zeit ging, bezeugt ein Zitat Richters, das sich auf Raffael bezieht: „Die Art dieses Meisters, zu sehen und zu empfinden, sein Styl – und der Styl ist ja der Mensch – wirkten tief und bleibend.“ (Ludwig Richter. Der Maler (2003), S. 57)

⁴⁵ Kreidt (1998), S.138

⁴⁶ Brunken (2000), S. 39

Gegenwärtige Illustratoren wie Maurice Sendak, Karl Friedrich Waechter oder Klaus Ensikat erinnern mit ihrer feinen grafische Linienführung und Schraffur an die Bildsprache der Kupferstecher der Romantik, doch setzen sie diese bildnerischen Zitate in neue Kontexte.

Andreas Bode weist auf die Nähe Ensikats, besonders in seinen Illustrationen Ende der achtziger Jahre (Bsp. *Siehste woll, da kimmt er* (1987)), zur linearen Grafik des 19. Jahrhundert hin: „Mit der Verdichtung durch stärkere Schattenschraffuren orientieren sich seine Bilder deutlicher an der linearen Illustration des 19. Jahrhunderts. Manchmal kann man daher lesen, Ensikat sei ein Verwerter der Illustrationskunst der Romantik und des Biedermeier.“⁴⁷ Im Bilderbuch *Als Papa fort war* (1984) spielt Sendak sehr direkt mit Zitaten der Malerei der Romantik, indem er, wie Jens Thiele⁴⁸ herausarbeitet, Motive Caspar David Friedrichs oder Phillip Otto Runges aufgreift. Mit besonderer Raffinesse verknüpft Sendak auch in seiner bildnerischen Bearbeitung zum Legendengedicht Wilhelm Grimms *Liebe Mili* (1989) romantische Anleihen mit bildnerischen Hinweisen auf das KZ Auschwitz. Tradierte Symbole, hier romantischer Provenienz, werden so mit ganz neuen Bedeutungsschichten aufgeladen.⁴⁹

Merkmale kindgemäßer Gestaltung von Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jahrhundert macht Kreidt vor allem in den Bilderbögen der Zeit aus, „in der Freude [...], den ganzen Reichtum der sichtbaren Welt in immer neuen Bildfolgen

⁴⁷ Bode in: Jeder nach seiner Art (1997), S.14. Bode spielt hier auf eine Passage der Laudatio von Günter Saalman für die Verleihung des Luchs 100 an Klaus Ensikat für sein Gesamtwerk an: „Die Wurzeln des Berliner Grafikers und Illustrators K.E. finden sich in der britischen kritischen Genremalerei des ausgehenden 17. bis 19. Jahrhunderts.“ (Saalman 1995)

⁴⁸ Thiele weist die Anleihen Sendaks u.a. an Phillip Otto Runge, ‚Hülsebeck’sche Kinder (1806) nach. Thiele (1987): Bildideen diesseits und jenseits der magischen Grenze. Zur Dramaturgie von Maurice Sendaks „Als Papa fort war“. In: Reinbert Tabbert: Maurice Sendak, Bilderbuchkünstler. Bonn 1987, S.79-91

⁴⁹ Sendak erläutert seinen Begriff von Historizität: „Ich möchte vermitteln, wie zeitgenössisch die Geschichte ist. Sie ist im Holocaust, in den Nazijahren passiert, sie geschieht heute, z.B. in Zentralamerika – bedrohte Mütter, bedrohte Kinder -, und sie kann schon morgen in einem anderen Teil der Welt wieder vorkommen.“ (Sendak zitiert nach Dinges (1991), S.160). In den vielfältigen Zitaten Runge und C.D. Friedrichs sowie den bildnerischen Andeutungen des Krieges u.a. durch das KZ Auschwitz und einem von W.A. Mozart dirigierten Kinderchor mit Anne Frank versucht Sendak die Präsenz des Historischen und Gegenwärtigen ästhetisch umzusetzen. Das Gegenwärtige und das Historische, das Sendak in diesem Legendengedicht illustratorisch verknüpft, meint ausdrücklich Aktualität, nicht Zeitlosigkeit. Auch die existentielle Dramatik der Märchen unterliegt dem Wandel und kann sich nicht der Moderne erwehren, so Sendak. Mit Pessimismus schätzt Sendak deshalb die Zukunft der Märchen ein: „Das Märchen hat keine Kraft, sich solchen Dingen entgegenzustellen. Es wird eine Zeit kommen, wo Kinder ohne Märchen leben müssen, weil die Wurzeln zum Verständnis gerissen sind.“ Sendak zitiert nach Knecht (1987), S.77

auszubreiten und Kinder und Jugendliche so teilhaben zu lassen.“⁵⁰ Die starke Farbigkeit der Bögen, aber auch der Bucheinbände sollen Kinder als Leser ansprechen.

Doch erst ein Abrücken vom Idealen ermöglicht auch im Bilderbuch neue Bildsprachen. 1844 erscheint eine Bildergeschichte voller Dynamik als Buch. Geradezu kontrapunktisch zum biedermeierlich anmutenden Bilderbuch der Zeit verweigert Heinrich Hoffmann mit seinen moralischen Katastropheninszenierungen im *Struwwelpeter* jede Form von Idylle. In der Geschichte des Suppenkaspar aus Hoffmanns *Struwwelpeter* werden im dekorativen Ornament zwar biedermeierliche Stilmittel zitiert, doch geht die häusliche Ordnung am kindlichen Widerstand ganz wörtlich in Scherben. „Die Affekte – sowohl des kindlichen Widerstands wie der aggressiven Reaktion der Erwachsenen darauf“⁵¹ weisen auf neue Erzählkonzepte als Abkehr der lebensfernen Idyllen hin. „Zu einer Zeit, in der die klassizistische Orientierung am antiken Ideal seine Vorherrschaft an Strömungen wie Realismus und Historismus abtreten muss, wird auch seine heilsam-erzieherische Wirkung auf Kinder in Zweifel gezogen und diesen tendenziell eine eigens an sie gerichtete Bildsprache zugestanden.“⁵² Hoffmanns Geschichten erzählen konsequent von agilen, kraftvoll Widerstand suchenden Kindern.

Hans Ries sieht aus diesem Grund im *Struwwelpeter* den „Anfang wirklich kindgemäßer Kinderliteratur.“⁵³ Die moralische Intention des artigen Kindes im *Struwwelpeter* stellt der Analytiker Georg Groddeck in Frage, indem er auf die Bildfolgen als Geschichten des Unbewussten deutet: „Oh Hoffmann, du Weisester aller Weisen, die Menschen glauben, du hättest ein Bilderbuch für Kinder gemacht, und hast doch das Hohe Lied des Unbewussten für die Großen gedichtet und gemalt.“⁵⁴ Bildnerisch verzichtet Hoffmann konsequent auf Räumlichkeit, Redundanz und Detail und karikiert sehr dynamisch mit Überzeichnung der Figuren in Gestik, Mimik und ansatzweise mit Perspektive. Natürlich werden die Varianten der Gehorsamsverweigerung geahndet, sogar mit Todesstrafe. Das löste vor allem in der

⁵⁰ Kreidt (1998), S.162

⁵¹ Kreidt (1998), S.159

⁵² Kreidt (1998), S.161

⁵³ Ries zitiert nach Kreidt (1998), S161

⁵⁴ Groddeck zitiert nach Heidenreich (1995), S.35

antiautoritären Pädagogik kontroverse Diskussionen⁵⁵ aus. Gerade die Ambivalenz von Hoffmanns Geschichten regten bis in die Gegenwart zu zahlreichen Nachdichtungen und Parodien vom Struwwelhitler (1941) bis Waechters *Anti-Struwwelpeter* (1970, Abb.57) an.⁵⁶

Der Struwwelpeter des Arztes Heinrich Hoffmann ging als einer der größten internationalen Bilderbucherfolge in die Kinderliteraturgeschichte ein und erfährt auch heute noch hohe Auflagen. Klaus Doderer weist auf das Paradoxon dieses Welterfolges hin, das für ihn vor allem darin liegt, dass Hoffmann „nicht wegen seiner freiheitlichen, fantasievollen und dennoch realitätsnahen und humorvollen Geschichten, vielmehr wegen der guten Verwertbarkeit seines Bilderbuchs als Sammlung von Strafandrohungen Welterfolg hatte.“⁵⁷ Heinrich Hoffmann hat sicher die Bilderbögen seiner Zeit mit ihren ausgeprägt dynamischen Bildfolgen gekannt.



Abb.7: Hoffmann: Der Struwwelpeter, 1844

⁵⁵Die radikale Ideologiekritik der Struwwelpeter-Debatte der siebziger Jahre (ausführlicher in: Dolle-Weinkauff (1996)) wirkte trotz ihres umfassenden Ansatz nicht nachhaltig auf die Rezeption des Buches. Immer noch nimmt der Longseller als eines der erfolgreichsten Kinder- und Jugendbücher überhaupt in seiner inzwischen 542. Auflage einen festen Platz im Buchhandelsortiment ein. Dolle-Weinkauff (1996) sieht den Grund für die ungebrochene Präsenz des Buches vor allem in dessen Komplexität (S. 221).

⁵⁶Beispiele für Parodien in: Heidenreich (1995)

⁵⁷Doderer (1998), S.144

Auch Wilhelm Busch präsentiert 1865 mit *Max und Moritz* zwei Lausbuben mit Mitteln humoristischer Satire. Bereits im Titel seiner Bildgeschichten weist er auf die folgenden boshaften Streiche der beiden hin.⁵⁸ Mit Richter oder Pletsch verbindet Busch die klare Schraffur und die Betonung der Kontur. Buschs Komik funktioniert auf der Basis liebevoll gestalteter biedermeierlicher Gemütlichkeit, die er jedoch nutzt, um sie mit viel Dynamik und Hintersinn geradezu zu sprengen, mindestens jedoch zu konterkarieren.

Mit seiner dynamischen Linienführung und charakteristischen Verzerrung steht Busch der Karikatur nahe, die ihm eine relative kritische Freiheit erlaubt: „So ein Konturwesen [...] kann, besonders, wenn es nicht schön ist, viel aushalten, eh es uns weh tut.“⁵⁹ Seine Bildgeschichten wurden ebenso verpönt als „äußerst gefährliche Gifte, welche die Jugend, wie man überall klagt, so naseweis, unbotmäßig und frivol machen“⁶⁰, wie von breiten Schichten geliebt und ihnen in Arbeiterbibliotheken zugänglich gemacht⁶¹.



Abb.8: Wilhelm Busch: Das Pusterohr, 1868

⁵⁸ Der vollständige Titel heißt: *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen.*

⁵⁹ W. Busch: *Von mir über mich.* (1893) online im Internet: http://gutenberg.spiegel.de/wbusch/vonmir/Druckversion_vonmir.htm.359 v.16.06.06

⁶⁰ Doderer (1973), S.223

⁶¹ Ebda

Zusammenfassend präsentiert sich das poetische Bilderbuch in der Tradition der Spätromantik sowohl als Genre-Kunst als auch der illustrierten Lyrik, d.h. Volksliedern, Kinderreimen, erzählenden Gedichten, der darstellenden Bearbeitung alter epischer Stoffe (Fabeln, Sagen) und immer wieder der Märchenillustration verpflichtet.

Die Epoche des romantischen Bilderbuchs ist bis heute von großer Bedeutung für die Bilderbuchillustrationsgeschichte. Zum einen bildet das romantische Kindheitsbild noch immer für eine ganze Reihe von Bild- und Textkonzepten eine geeignete Folie. Zum anderen wenden sich hier zum ersten Mal Künstler zielgerichtet dem Kind zu. Charakteristisch für die Beziehung zwischen Bilderbuch und Bildende Kunst wird die Zeitverzögerung bleiben, mit der Bilderbuchillustration auf Kunstströmungen zurückgreift.

2.5 Die Kategorie der kindgemäßen Illustration

Die Wende zum 20. Jahrhundert wurde nach Hans Adolf Halbey begleitet von einem „ausgesprochenen Kunstwollen“⁶², das u.a. im Jugendstil seinen ästhetischen Ausdruck fand. Das sich ausbreitende Lebensgefühl der Zeit charakterisiert Halbey als „eine Art allgemeiner Protesthaltung, die sich ganz allgemein gegen die vermeintlichen Folgen der Industrialisierung im 19. Jahrhundert, gegen die Vermassung und seelenlose Mechanisierung“⁶³, aber auch speziell gegen Qualitätsverflachung in der industrialisierten Buchherstellung richtet. Als Folge entsteht nach Halbey eine vehemente Sehnsucht nach neuartiger Verinnerlichung, nach neuen Formen der Ursprünglichkeit. Und wieder ist es die Konstruktion des Kindes als Erlöser, auf die sich die Hoffnungen richten: „Es liegt auf der Hand, dass der von unbefleckter urkreatürlicher Unschuld träumende Mensch um 1900 [...] den direkten Weg zum Kinde suchte, das Kindsein als möglichen Antrieb seiner eigenen Neu-Entfaltung zu begreifen trachtete.“⁶⁴

⁶² Halbey (1973), S.225

⁶³ Ebda

⁶⁴ Halbey (1973), S.228

Die Begründung der Psychoanalyse durch Freud um die Jahrhundertwende entspricht der allgemeinen Hinwendung zu verborgenen inneren Welten. Das Interesse von Pädagogik, Wissenschaft und auch Kunsterziehung richtete sich erstmals auf die Bedeutung der Prägungen in der frühen und frühesten Kindheit. Das Bilderbuch und seine visuellen Reize wurden im Zuge des umfassenden Reformgeistes der Jahrhundertwende Gegenstand einer ganz neuen Bewertung und damit einhergehender Normierung.

Die Reformpädagogik und Kunsterziehungsbewegung formierte sich 1893 zu den *Vereinigten Prüfungsausschüssen für Jugendschriften*. Als Sprachrohr fungierte das Vereinsorgan ‚Jugendschriften-Warte‘, das zur Profilierung neuer Standards ‚guter‘ Kinder- und Jugendliteratur und der Didaktik der Literaturvermittlung diente. Heinrich Wolgast, Volksschullehrer und von 1896 - 1911 Schriftleiter der Jugendschriften-Warte, forderte eine neue Klarheit und Eindeutigkeit sowohl in den Bildern (vor allem in Bezug auf Form und Farbigkeit) als auch im Sehen lernen für Kinder, in der neuen Erkenntnis, „dass durch das Bild das Kind zum Kunstgenuss erzogen werden soll.“⁶⁵

Mit allem Respekt vor der Qualität der Holzschnittkunst eines Richters, Speckters oder Pletsch betonte Wolgast die Notwendigkeit von farbigen Bildern für Kinder⁶⁶. Sein Appell richtete sich gegen jede ästhetische Verklärung und Überfrachtung: „Das Kind muss genau sehen lernen, die Zeichnung muss daher scharfe Umrisse haben und darf keinerlei Unklarheiten zeigen, die zu oberflächlichem Sehen verleitet.“⁶⁷ Bild und Text dürfen nach Wolgast nicht im Widerspruch zu einander stehen, wenngleich als Qualitätsmerkmal gilt, dass ein poetischer Text wie ein Bild so eindeutig sein müssen, dass eine Interpretation überflüssig erscheint.⁶⁸

Der Begriff des kindgerechten Gestaltens wurde nach den Vorstellungen des kunstpädagogischen Programms kreiert und festgelegt als Forderung nach möglichst gering nuancierter Farbigkeit, klarem additivem Bildaufbau und einer deutlichen Text-

⁶⁵ Wolgast (1906), S. 124

⁶⁶ „Die Wertschätzung von Form und Farbe ist nach Epochen wechselnd; aber es ist kein Zweifel, dass die moderne Kunst nicht nur, sondern das moderne Leben überhaupt eine steigende Wertschätzung der Farbe bekundet. [...] Das kolorierte Bild ist dem schwarzen vorzuziehen.“ (Wolgast (1906), S.134)

⁶⁷ Wolgast (1906), S.138

⁶⁸ Wolgast formuliert „die Forderung, dass der poetische Text selbstständigen Wert haben müsse.“ (Wolgast (1906), S.127) und weiter: „Sind die Bilder gut und eindrucksvoll, so reden sie für sich selbst.“ (Wolgast (1906), S.132)

Bild-Anordnung. Sie bestimmt bis heute konstitutiv große Teile der Bilderbuchproduktion.⁶⁹

⁶⁹ Der Begriff der kindgemäßen Illustration (nach Wolgast), auf den bis heute immer wieder verwiesen wird, normiert vor allem detailliert die Form und wird kaum relativ zum Kind gesetzt. Der Verständnisunterschied wird Im Gegensatz zu Hans Heino Ewers deutlich, der mit einem Relationsbegriff der Kinder- und Jugendgemäßheit in der Kinder- und Jugendliteratur arbeitet. Merkmal der Angemessenheit ist nach Ewers immer in der Relation zum Leser zu suchen und ist bestimmt einmal als Textverständlichkeit und das andere Mal als Textattraktivität. Ewers (2000), S.201

2.6 Das 20. Jahrhundert

Um die Jahrhundertwende hatte in der Bildenden Kunst der Aufbruch in die Moderne, der gewollte Bruch mit den Traditionen und die Suche nach neuen Bild- und Formensprachen, etwa durch Cezanne, van Gogh, Munch oder Gauguin längst begonnen. Teile der Kinder- und Jugendliteratur wurden dagegen Anfang des 20. Jahrhundert von reaktionärem Nationalismus und Chauvinismus der neuen Hegemonialmacht Deutschland bestimmt. Neben dieser ideologischen Literatur⁷⁰ behaupten sich erneut „Genres, Muster und Texte der biedermeierlichen Strömung, die als Relikte einer vergangenen Epoche in einer sich dynamisierenden Gesellschaft [...] als dem Kind gemäße ‚Heile-Welt-Literatur‘“⁷¹ wahrgenommen werden. Wieder wird auf Oskar Pletsch, Otto Speckter und Ludwig Richter Bezug genommen. Doch vereinzelt gelang es, die innovativen Stilentwicklungen und die bildnerische Vielfalt, die gerade das beginnende 20. Jahrhundert prägten, ins Bilderbuch zu tragen.

Zu Recht verweist Brunken auf die zahlreichen Reprints von Bilderbüchern, die in dieser Zeit entstehen⁷², und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein von der Popularität dieser Aussagen zeugen.⁷³

2.6.1 Jugendstilinspirationen

Eine der seltenen zeitgleichen Brückenschläge von Bildender Kunst zur Bilderbuchillustration schlugen Jugendstilkünstler der Wiener Secession. Die Wiener Werkstätten, gegründet 1903, boten in ihrer breiten Ausrichtung der Gewerbe einen fruchtbaren Boden für die von den Jugendstilkünstlern angestrebte Vereinigung von Kunst und Leben in der formalen Verbindung von Kunst, Architektur und Gestaltung. In ihrer Kritik an Akademismus und Historismus von Kunst und Architektur forderten sie eine neue, sinnliche Ästhetik der Künste. Die Buchgestaltung zielte auf ein

⁷⁰ nach Brunken vor allem in historischen Erzählungen und Abenteuergeschichten nachweisbar

⁷¹ Brunken (2000), S.47

⁷² Das Pappbücherprogramm Frühjahr 2005 im Alfred Hahn Verlag wird beworben als „Szenen aus der Kindheit zur Jahrhundertwende im Kolorit ihrer Zeit festgehalten“. (Esslinger Verlag Gesamtverzeichnis Frühjahr 2005, S.48)

⁷³ Reprints als ‚steady-seller‘ bilden auch aktuell einen festen Programnteil und garantieren solide Absatzzahlen in einer Reihe von Verlagen. Der Esslinger Verlag vertreibt Longseller in Reihen wie *Kinderbuchklassiker* (u.a. S.v.Olfers), *Nostalgische Bilderbücher* (u.a. Meggendorfer, Wenz-Vietor), und *Bilderbücher für Jung und Alt* (u.a.Koch-Gotha)

äußerstes Maß an Harmonie von Illustration, Typographie und Gestaltung. Mit dem Formenkanon des Jugendstils wird explizit im *Marienkind* (1904) gearbeitet (Abb.9). Das Erhabene findet im Buch vor allem in der Marienfigur, oder wie unten abgebildet in den hoch aufstrebenden, schlanken Gestalten und fließenden Gewändern der Engel, Eingang. Der Blick fällt durch eine mit reichem Federornament geschmückte Wandöffnung auf die zentral platzierte Figurengruppe. Die für den Jugendstil herausragende Bedeutung architektonischer Formensprache wird durch die hallenähnliche Raumgestaltung unterstrichen. Von typisch abgerundeten Jugendstilelementen geprägt, wölbt sich der Raum in voller Höhe über den Engeln und dem Kind.



Abb.9: Joseph Urban/ Heinrich Leffler: Marienkind, 1904

Der *Orbis Pictus* versuchte, Kindern die Vielfalt der realen, d.h. sichtbaren⁷⁴ Welt zu erklären, doch nun stehen, zunehmend beeinflusst von den umwälzenden Erkenntnissen Freuds, die inneren, fantastischen Lebenswelten des Kindes in der Vorstellung der Erwachsenen selbst im Mittelpunkt des Interesses der Bilderbuchillustration. Oskar Kokoschka⁷⁵, Mitglied der Wiener Werkstätten von 1907-1909, etwa wandte sich in seiner Bilddichtung *Die träumenden Knaben* (1907) einer Auftragsarbeit für ein Kinderbuch, explizit dem Kind zu. Kokoschka spricht von

⁷⁴ Im Denken des 17. Jahrhunderts, das den *Orbis Pictus* prägt, sind auch imaginäre Dinge wie die Seele oder Gott noch eindeutig verortet (vgl. Abb.1: *Die Seele*).

⁷⁵ Carl Otto Czeschka, Mitglied der Wiener Werkstätten von 1905-1908, prägte Kokoschkas Illustrationsstil ganz wesentlich. Er entwickelte als Gegengewicht zu der ausgesprochen architektonischen Ästhetik eine Formensprache, die sich an Flora und Fauna orientiert. (Wiener Werkstätten 2003, S.222)

einem „ersten Liebesbrief“⁷⁶ und tatsächlich variiert der Text unruhige Träume voller Spannung zwischen Angst und Verheißung⁷⁷. In *Die träumenden Knaben* zitiert Kokoschka zwar den Schönheitsbegriff des Jugendstils⁷⁸, unterläuft ihn jedoch in seiner ausgeprägt sperrigen, unbewegten Ästhetik. Die Farbgebung lässt mit ihrer betonten monochromen Flächigkeit Einflüsse des Jugendstils erkennen. Die Leuchtkraft und Formgebung verweisen eher auf eine abstrahierende Expressivität und auch die Linienführung ist eher prägnant als fließend, wie es der Jugendstil vorgibt. Die äußerliche Nacktheit und Magerkeit bringt die ganze Ambivalenz der Pubertät auf verstörend direkte Weise zum Ausdruck.

Mit seiner hochartifiziellen Ästhetik bot Kokoschka einer definierten Zielgruppe⁷⁹ eine Text/Bilderzählung, die zwar auch durch Realitätsferne geprägt war, doch keineswegs Flucht in Idyllik suchte.

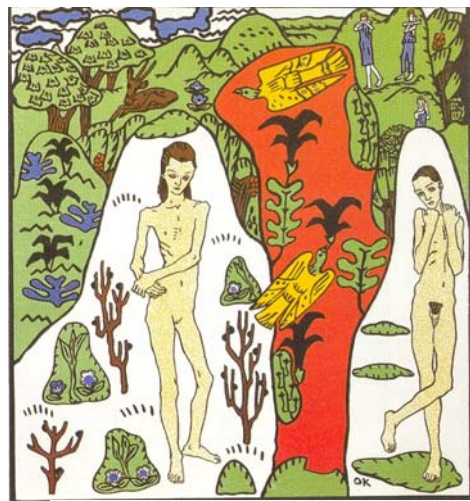


Abb.10: Oskar Kokoschka: Die träumenden Knaben, 1907

Die Hinwendung zu ‚inneren kindlichen Erlebniswelten‘ ist aus erwachsener Perspektive als ein Versuch zu deuten, „über die Illustration die Kinderseele zu erreichen.“⁸⁰ Ob mit der Hinwendung der Jugendstilkunst und ihrer hochartifiziellen Bildsprache das Experiment, eine Kunst explizit für Kinder zu schaffen, gelang,

⁷⁶ Kokoschka zitiert nach Kruse (1986), S. 85

⁷⁷ „nicht die ereignisse der kindheit gehen durch mich
und nicht die der mannbarkeit
aber die knabenhaftigkeit
ein zögerndes wollen
das unbegründete schämen vor dem wachsenden
[...] ich erkannte mich und meinen körper
und ich fiel nieder und träumte die liebe“
(Kokoschka, *Die Träumenden Knaben* (1907), S.21)

⁷⁸ Kokoschka widmet *Die träumenden Knaben* Gustav Klimt in Verehrung.

⁷⁹ Obwohl *Die Träumenden Knaben* eine Auftragsarbeit für ein Kinderbuch waren, entsprach die kostbare Ausstattung und niedrige Auflagenhöhe eher einem Künstlerbuch.

⁸⁰ Thiele (2000), S.235

scheint für Jens Thiele zweifelhaft: „Der Jugendstil [...] bot Kindern im Bilderbuch letztlich ferne, artifizielle Lebenswelten an, die der Forderung nach einer Kunst für Kinder nicht gerecht wurden.“⁸¹

Die Illustrationen Kreidolfs zu Kindergedichten von Paula und Richard Dehmel, 1900 als *Fitzebutze* erschienen, sowie die Anthologie *Buntscheck* (1904) zeugen laut Halbey (1973) vom „Mut, die verschiedenartige Physiognomie und Mimik der Kinder so ehrlich und realistisch wiederzugeben, ohne jede Rücksicht auf das sogenannte Schöne oder gar Kindertümlichkeit im traditionellen Sinn.“⁸² Dieses neue Bild vom Kind brachte Kreidolfs Illustrationen in der konservativen Kritik denn auch den Vorwurf des Hässlichen ein⁸³, während die Reformpädagogen seine Bildsprache als neu und progressiv lobten.⁸⁴ Halbey betont in Kreidolfs Bildschaffen gerade jedes Fehlen des für die Spätphase des Jugendstils typischen Kunstwollens, der pathetischen, stilisierten Geste.



Abb.11: Ernst Kreidolf: Die Blumenmärchen, 1898

Stattdessen bescheinigt er Kreidolfs Ästhetik einen Grad an ‚Reinheit‘ und ‚Naivität‘, die ihn „weit aus der Epoche um 1900 heraushebt.“⁸⁵ Mit dieser Beurteilung schafft Halbey implizit eine Brücke von Kreidolf'scher Illustrationskunst zur oben genannten Konstruktion von Kindheit als Phase der Unschuld und Reinheit. Unterstützt wird

⁸¹ Ebda

⁸² Halbey in: Doderer (1973), S.239

⁸³ dazu Wilhelm Fraenger verteidigt Kreidolf gegen solche Kritik: „Aber er sieht seine Kinder eben nicht mit den Augen der inneren Herzlichkeit [...]. So ist seiner Kunst großer Verdienst, dem Bilde des Kindes manchen neuen Zug hinzugefügt zu haben.“ Fraenger (1917), S.21

⁸⁴ vgl. Stark (2005), S.36

⁸⁵ „Was aber Kreidolf bei aller Übereinstimmung in Grundgefühlen mit Künstlern seiner Zeit weit aus der Epoche um 1900 heraushebt, ist die Reinheit und Naivität seiner dichterischen und bildnerischen Aussage.“ Halbey in: Doderer (1973), S.245

diese Wirkung des Unschuldigen und Fantastischen durch die betont zarten Anthropomorphisierungen von Pflanzen- und Tierwelt. In seinem ersten Bilderbuch *Blumen-Märchen* (1900) schuf Ernst Kreidolf eine dekorative Bildsprache in der Verbindung von Natur und Fantasie, die unmittelbar, aber auch nachhaltig, bis in die Gegenwart zu zahlreichen Anleihen animierte.

Auch die heute erfolgreichen Longseller, die immer noch in hohen Auflagen gedruckt werden, sind vorrangig fantastische Geschichten mit durchkomponierten, idyllischen, realitätsfernen Sujets: Sybille von Olfers: *Etwas von den Wurzelkindern* (1906) oder Elsa Beskow: *Hänschen im Blaubeerenwald* (1903).

2.6.2 Einflüsse der Bildenden Kunst in den 1920er Jahren

Die Folgen des verlorenen 1. Weltkrieges, die Gründung der KPD 1918, die Gründung der Weimarer Republik 1919 und die Inflation 1923 bewirkten umfassende gesellschaftliche Umbrüche in den 1920er Jahren. Die bewegte Stimmung dieser Zeit fand ihren Niederschlag in allen ästhetischen Bereichen, etwa in den neuen kulturpolitischen Forderungen des proletarischen Theaters von Piscator, in der Musik oder im Tanz. Die Literatur und der Film, der sich in den zwanziger Jahren als Massenmedium etablieren konnte, entdeckten das Thema Großstadt⁸⁶. In der Bildenden Kunst konkurrierten unterschiedliche Stile. Neben dem bereits etablierten Expressionismus entstand neben dem Dadaismus der Suprematismus innerhalb des russischen Konstruktivismus, entwickelt von Kasimir Malewitsch. Die Vorstellung der Wirkung der Farbe und der reinen Form (Kreis, Quadrat) als Spiegelung der reinen Empfindung stand im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses und führte zu ästhetischen Experimenten mit der Balance der Spannung farblich dynamisierter Körper.

1922 gestaltete der Konstruktivist El Lissitzky *Die suprematische Erzählung von zwei Quadraten*⁸⁷ als abstraktes Bilderbuch mit der expliziten Aufforderung, mit dem Bilderbuch durch Ausschneiden der Formen, aktiv zu spielen.

⁸⁶ Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, 1929. Als Filmregisseure: Fritz Lang: *Metropolis*, 1926 oder Walter Ruttmann: *Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

⁸⁷ Das Bilderbuch greift in einer Illustration auf das Plakat ‚Mit einem roten Keil – schlag die Weißen‘ von El Lissitzky, 1920 zurück.

El Lissitzky erläuterte seine Konzeption für Kinder: „In dieser Mär von 2 Quadraten habe ich mir die Aufgabe gestellt, eine elementare Idee mit den elementaren Mitteln so zu gestalten, dass es für Kinder eine Anregung zu aktivem Spiel und für Erwachsene ein Schauspiel sein soll.“ Explizit fordert Lissitzky die Kinder zum Nachspielen auf⁸⁸: „Lest nicht, nehmt Papier, Stäbchen, Klötzchen, legt hin, malt an, baut auf.“⁸⁹ Die Handlung, erläutert Lissitzky, laufe ‚filmartig‘ ab. Der gestalterische Sprung

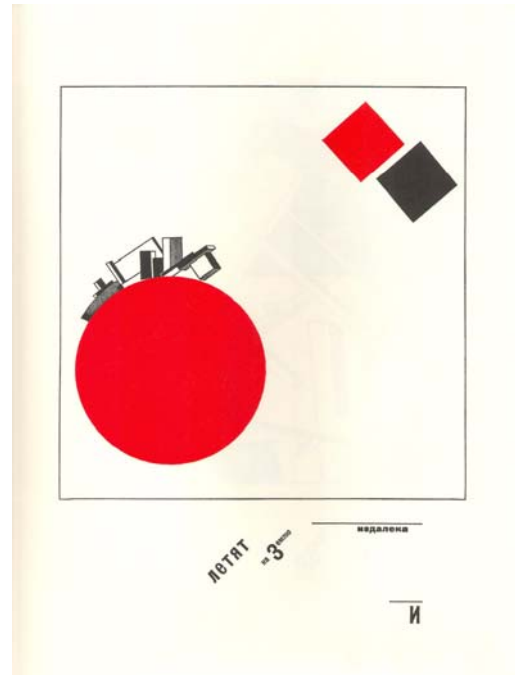


Abb.12: El Lissitzky: Supremat. Erz.,1922

des Bilderbuchs von den biedermeierlich-ländlichen Idyllen in die Weite

des Weltalls, in dem sich das rote und schwarze Quadrat als ‚Visionen von Raumkörpern‘ bewegen, ist gewaltig und grundlegend. Das Bilderbuch El Lissitzkys ist aufgrund seiner kühnen Bildsprache „kühler Technizität und kompositorischer Strenge“⁹⁰ Gegenstand der Bilderbuchliteraturgeschichte geworden, doch nach Fischer/Stenzel (1986) blieb es, zumal in geringer Auflage erschienen, ohne nennenswerten Einfluss auf die Bilderbuchproduktion der Zeit.⁹¹

Nach fast vierzig Jahren erscheint mit Leo Lionnis *Little Blue and Little Yellow* (1959) erneut ein abstraktes Bilderbuch. 1991 greift Manfred Bofinger in *Graf Tüpo*, *Lina Tschornaja* und die anderen direkt die Bildsprache Lissitzkys und auch seine Aufforderung zum Nachspiel auf. Auch die abstrakten Leporellos der Schweizerin Warja Lavater (z.B. *Le Petit Chaperon Rouge* (1967)), Kveta Pacovskas spielerische Animationen, z.B. *Rotrothorn* (1999) oder Katja Kamms Farb- und Formerzählung *Unsichtbar* (2002) stehen für exponierte Positionen auf dem Bilderbuchmarkt, die

⁸⁸ Mit dieser expliziten Aufforderung unterscheidet sich Lissitzkys Bilderbuchkonzept grundlegend von Kokoschkas, dessen kostbar ausgestattetes ‚Träumende Knaben‘ eher dem Künstlerbuch zuzuordnen ist.

⁸⁹ Lissitzky zitiert nach Fischer / Stenzel(1986), S. 87

⁹⁰ Fischer / Stenzel (1986), S.88

⁹¹ „So sehr die gestalterischen Prinzipien Lissitzkys ihren Eingang in die angewandte Kunst gefunden haben, so wenig wirkte sein Bilderbuch *Von zwei Quadraten* auf die Bilderbuchproduktion der zwanziger (und späterer) Jahre ein.“ Fischer / Stenzel (1986), S.87

einerseits ungebrochene Experimentierfreude dokumentieren, aber in ihrem hohen Abstraktionsgrad auch Nähe zur Bildenden Kunst herstellen. Lionnis⁹² Farbfleckenbuch ist deutlich von der Malerei der amerikanischen Abstraktion der 1940er und 1950er Jahre beeinflusst. Katja Kamms textlose Bilderzählung *Unsichtbar* (2002) wahrt trotz ihres stark abstrahierenden Formspiels die Gegenständlichkeit und nimmt deshalb eine Sonderstellung ein. Die Flächigkeit, Monochromie und Farbigkeit von Pop-Art und digitaler Bildsprache sind in Kamms Bildern wirksam. (vgl.Kap.5.4)

Die Futuristen entwickeln den dynamischen Bildeindruck, der durch die rasch fortschreitenden technischen Innovationen geprägt ist. Bewegung, Dynamik, Schnelligkeit und die Faszination von Technik fanden auch in einzelnen Bilderbuchillustrationen ihren Niederschlag, z.B. in Richard Teschners *Tobias Immerschneller* ((1909), Abb.13). Dagegen wird der Aspekt, der futuristische Schönheit prägt - fern von klassischer Kontemplation – die Verbindung von Geschwindigkeit und Aggression nicht ins Bilderbuch getragen: „Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. [...] Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.“⁹³



Abb.13: Teschner: Tobias Immerschneller, 1909

Immer wieder flossen innovative ästhetische Impulse aus der Malerei, der Plakatkunst, des Films und auch des Design in die Illustration für Kinder, wenn auch nur in elitäre Randbereiche des Marktes. Begünstigt wurde dieser ästhetische Input vor allem „wenn sich die Bildende Kunst als umfassendes, alle Lebensbereiche erfassendes ästhetisches

⁹² Thiele verweist auf die Bedeutung des abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei für den italienischen Auswanderer Lionni in den USA: Lionni war offen für die künstlerischen Strömungen um ihn herum und bezog sie auf das Medium Bilderbuch.“ (Thiele (2000a), S.25).

⁹³ Marinetti in: Kunsttheorie im 20.Jahrhundert (1998), S.183

Prinzip verstand und wenn sich freie Künstler dem Kind zuwendeten“⁹⁴. Es liegt nahe zu vermuten, dass gerade die Distanz von Bildenden Künstlern wie Kokoschka, El Lissitzky oder Otto Dix zur Bilderbuchillustration die notwendigen Freiräume für Erneuerungen schaffte, denn „immer wieder zeigt sich, dass künstlerische Innovation eher von solchen Illustratoren ausgeht, die sich selbst nicht ausschließlich als Spezialisten für Kinderbücher definieren, sondern in ihrer ästhetischen Arbeit auch der freien Kunst verbunden sind.“⁹⁵ Otto Dix gehörte 1919 zu den Gründern der Dresdener Sezession expressionistischer Maler. Bereits ab 1920 suchte Dix stärker die realistische Darstellung. Rückblickend erinnert sich Dix an diesen Wendepunkt: „Kunst machten die Expressionisten genug. Wir wollten die Dinge ganz nackt, klar sehen – beinahe ohne Kunst.“⁹⁶

Für Otto Dix wurden Kinderdarstellungen seit der Geburt seiner eigenen Kinder auch Thema seiner Bilder. Dies war, im Gegensatz zu den politisch motivierten so genannten proletarischen Bilderbüchern (vgl. 2.6.3) nicht politisch, sondern privat begründet, ebenso wie die Bilderbücher für seine Kinder ausschließlich dem privaten Gebrauch zugeordnet waren. 1922 entstand das Bilderbuch *Muggeli* (Abb.14) für Dix zukünftigen Stiefsohn Martin, genannt Muggeli. Es war das erste von insgesamt vier Bilderbüchern für seine Kinder Nelly, Ursus und Jan und die Enkeltochter Bettina, die in den Jahren 1923-

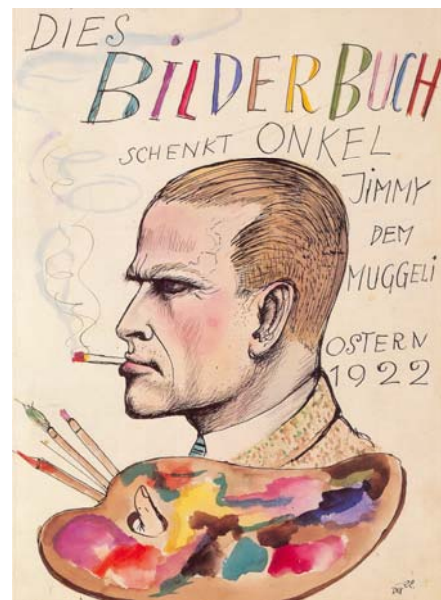


Abb.14: Otto Dix: Bilderbuch für Muggeli, 1922

1955 für den privaten Gebrauch entstanden sind. Die sechzehn (betitelten, aber textlosen) Aquarelle schildern eine spektakuläre Abenteuerreise um die Welt. Dabei variiert Dix Klischees von Indianern in Amerika, multikulturellem Treiben in New York, stolze Walfangschiffe, fantastische Urweltwesen oder die schillernde Welt der Zirkusartisten. Dix hat bei diesen illustrierten Abenteuergeschichten zwar nicht liebliche Idyllen, so aber doch illusionäre, spannende Gegenwelten zu einer unübersichtlichen, komplexen Realität geschaffen. Dix reflektiert jedoch nicht auf die

⁹⁴ Thiele (2000), S.237

⁹⁵ Thiele (2000a), S.25

⁹⁶ Otto Dix im Gespräch mit Hans Kinkel, zitiert nach Fischer (1981), S.28

romantisch-biedermeierlichen Standards des Bilderbuchs, sondern sucht Impulse aus seinem eigenen Werk, vor allem seine Milieustudien. Die spannungsvolle Stimmung des Seefahrerbildes *Jonny Penn*, 1922, oder die Zirkusbilder *Zwei Artisten (Verächter des Todes)*, 1922 und *Artistengruppe*, 1922 finden ebenso Eingang wie das leicht dandyhaft bearbeitete *Selbstporträt (mit Zigarette)* von 1922.

Auch Dadaisten wandten sich zwischen 1920 und 1930 dem Bilderbuch als Experimentierfeld zu. 1924 brachten Kurt Schwitters und Käthe Steinitz *Die Märchen vom Paradies* heraus. Der Dadaist Schwitters bearbeitete die Zeichnungen von Käthe Steinitz mit Collagetechniken und entwickelte in Zusammenarbeit mit Theo van Doesburg eine zeichenhaft-assoziative Typographie als festen Bestandteil des Bildes⁹⁷.

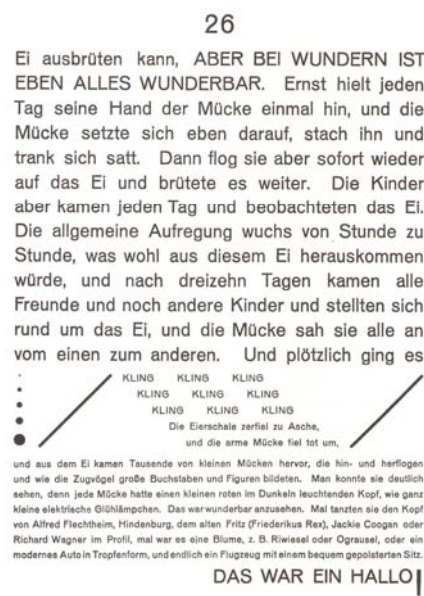


Abb.15: Steinitz/Schwitters: *Die Märchen vom Paradies*, 1924

2.6.3 Das proletarische Bilderbuch

In der Bildenden Kunst, in der Literatur und der Musik wurde die Großstadt gerade in den 1920er Jahren facettenreich thematisiert. Walter Ruttmann zeigte in seinem Stummfilm *Berlin. Sinfonie der Großstadt* (1927) Berlin als Ort industriellen Aufschwungs und gewährt kaleidoskopische Einblicke in den Alltag und die Lebensbedingungen unterschiedlicher sozialer Schichten. Ruttmann nutzt dabei die neuesten Techniken, um die Bilder synchron mit der Filmmusik zu schneiden und so Rhythmus und Tempo der Großstadt wirkungsvoll im Tagesverlauf zu inszenieren.

⁹⁷ Der Einsatz der Typographie als bildnerisches Mittel (bevorzugt in asymmetrischen Anordnungen) dient besonders den Merz-Künstlern in Verbindung mit Collagetechniken als zentrales Gestaltungsmittel. Stenzel / Fischer (1986, S.89) sprechen in diesem Zusammenhang von einem Bedürfnis nach „totaler Dekomposition“, der traditionellen Typographie und der grammatikalischen Ordnung.

Alfred Döblins Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* erschien 1929. In Berlin gründete sich bereits 1918 die expressionistische Novembergruppe, zu deren Mitgliedern u.a. Ludwig Meidner, Otto Dix, George Grosz oder Kurt Schwitters zählten. Sie setzten sich zum Ziel, Kunst stärker an die sozialen Umbrüche der Zeit zu binden. Das Sujet der Großstadt als Apokalypse wird z.B. von Ludwig Meidner mehrfach bearbeitet. George Grosz, Käthe Kollwitz oder John Heartfield illustrierten in den 1920iger Jahren erstmals Bücher für Kinder, vor allem neue Märchen von SchriftstellerInnen, die mit der Arbeiterklasse sympathisierten und eine proletarische Bilderbuchkultur⁹⁸ begründeten, bevorzugter Handlungsort war die Großstadt und ihre sozialen Spannungen.

Der Maler und Zeichner George Grosz, KPD-Mitglied und Verfechter der neuen kulturpolitischen Forderungen, warf den abstrakt malenden KünstlerInnen bourgeoises Verhalten vor: „Eure Pinsel und Federn, die Waffen sein sollten, sind leere Strohhalme.“, und forderte die KünstlerInnen auf: „Geht aus euren Stuben heraus [...], lasst euch von den Ideen der arbeitenden Menschen erfassen und helft ihnen im Kampf gegen die verrottete Gesellschaft.“⁹⁹ Hier sah Grosz die eigentliche Zukunft der Kunst, denn „die heutige Kunst ist abhängig von der bürgerlichen Klasse und stirbt mit ihr.“ Die Grenzziehung von Kunst für Erwachsene und Kunst für Kinder galt nicht für einen revolutionären Künstler, denn nach den neuen kulturpolitischen Forderungen war „schließlich [...] das (Proletarier-) Kind mit einzubeziehen in die Klassenauseinandersetzung, herrschte auch im Kinderland Klassenkampf.“¹⁰⁰ *Proletarische Märchen*¹⁰¹, wie Hermynia Zur Mühlen, George Grosz (Illu.): *Was Peterchens Freunde erzählen* (1921) behandelten Stoffe, die vorzugsweise im Arbeitermilieu der Großstadt angesiedelt waren. Als zentrales Anliegen sollte die Perspektive der Betroffenen durch Hinwendung zur betont sachlichen Darstellung deutlich gemacht werden. Gezielt wurden dafür Kinder und Jugendliche der Arbeiterklasse als Adressaten angesprochen. Im Märchen *Was die Flasche erzählt* beschwört der Klassenfeind in der Person einer strenggläubigen Frau einem kranken Kind die Hölle für unartige Kinder. Im Dialog von Flasche und Wasserglas auf dem Nachttisch mit dem religiösen Höllenbild halten die Gefäße dem Bild die Beschreibung des harten Arbeitsalltags von Männern, Frauen und Kindern an den

⁹⁸ ausführlich in: Das proletarische Kinderbuch (1988)

⁹⁹ Grosz zitiert nach: Schneede (1989), S.101

¹⁰⁰ Fischer / Stenzel (1986), S.94

¹⁰¹ Fischer / Stenzel (1986), S.92

Schmelzöfen der Metallindustrien als real existierende Hölle der Armen im kapitalistischen System entgegen.

Grosz zeichnet scharf und mit wenigen, pointierten Strichen eine polarisierende Szene. Vor dem Hintergrund qualmender Schlote und Fabrikgebäude schleppen sich müde, abgezehrte Arbeiter, Arbeiterinnen und Kinder nach der Schicht am wohlgenährten Wachpersonal vorbei nach Hause. Die schmalen Gesichter der Arbeitergruppe sind im Profil von Erschöpfung und Auszehrung gekennzeichnet, dem Betrachter mutlos abgewandt, bis auf einen Arbeiter im Vordergrund rechts außen, dessen Auge

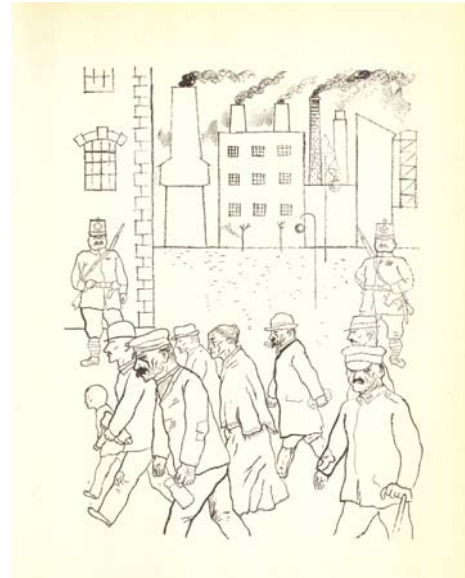


Abb.16: Zur Mühlen/Grosz: Was Peterchens Freunde erzählen, 1921

wütend aufblitzt. Die Wachen im Hintergrund stehen gelangweilt in lässiger Haltung, ihre Augen sind geschlossen, doch die Gewehre, die Uniformen und auch ihre machtvolle Körperlichkeit verleihen ihnen Überlegenheit und Präsenz.

Die Auseinandersetzung um das Wesen einer proletarischen Literatur konzentrierte sich nach Manfred Geiss¹⁰² innerhalb der Linken auf die Frage, inwieweit man aktuellen Literaturrichtungen, z.B. den Forderungen der Reformpädagogik und Kunsterziehungsbewegung zu folgen bereit war. Dahinter verbirgt sich ein grundlegend differentes Verständnis von Kindheit. Die sozialdemokratischen Reformer orientierten sich an der Tradition der bürgerlichen Literatur und vertraten die „Sicht einer behüteten Kindheit [...], die es möglichst lange zu schützen galt, Politik den Erwachsenen zuordnete und der Literatur die Funktion der Charakter- und Gemütsbildung zumaß.“¹⁰³ Vertreter einer proletarisch-revolutionären Kinderliteratur forderten dagegen eine ideologische Literatur, die vor allem die Tugenden des

¹⁰² Geiss (1975), S. 414 ff

¹⁰³ Geiss (1975), S.414

Proletariats heraushob¹⁰⁴ und auch das Kind selbstverständlich dem Klassenkampf verpflichteten.

Die Entwicklung des Künstlerbilderbuchs¹⁰⁵ des Jugendstils, des Konstruktivismus, der Neuen Sachlichkeit oder der proletarisch-revolutionären Kinderbücher markieren zwar wichtige Positionen, bleiben jedoch in Bezug auf die Gesamtproduktion exotische und exponierte Randerscheinungen auf einem nach wie vor unpolitischen, traditionellen Bilderbuchmarkt. Die den Jugendstil auszeichnende Vorliebe ornamentaler Formensprache dagegen findet breiten Eingang ins Bilderbuch. Auch Tom Seidmann-Freud zitiert ornamentale Jugendstilelemente (*Sterntaler* (1922)), doch zunehmend fließen reduzierte geometrische Elemente, die die Ästhetik des Expressionismus zitieren, in ihre Illustration mit ein (*Die Fischreise* (1927)). Einer expressionistischen Bildsprache bedient sich zeitnah auch Aline Stickels in *Der Wunder Wiehengaul* (1924), doch weisen Fischer/Stenzel darauf hin, dass Form und Inhalt hier erheblich auseinander fallen: „So hat Aline Stickel Elemente des Expressionismus verwandt, um ein Buch mit reaktionärem Inhalt zu illustrieren.“¹⁰⁶ Adolf Uszarski greift das Thema ‚Großstadt‘, das große Leitmotiv aller Künste der 1920er Jahre, als ausgesprochen expressionistische Illustration in *Bunt durcheinander* (1928)¹⁰⁷ auf.

Dadaisten wie Max Ernst schlossen sich im Laufe der zwanziger Jahre der sich etablierenden surrealistischen Bewegung¹⁰⁸ an, deren gebrochen realistische Ästhetik zutiefst subjektive Erfahrungen thematisierte. „Über die Art der Erfahrungen lässt sich [...] sagen, dass sie alle Konsequenzen aus einem Subjektivismus zogen, wie er seit dem Ende des 18. Jahrhunderts am Werke war. Die nur vom einzelnen Individuum erfahrbaren bewussten und unbewussten Vorgänge seines Inneren sind die einzige Wirklichkeit. Es versteht sich, dass dabei die äußere Realität der Welt keinen Sinn

¹⁰⁴ Die Gegenposition der sozialistischen Kinder- und Jugendliteratur betont deren Eigenständigkeit, „die der sozialistischen Weltanschauung Seele und Sprache verleiht“ (zit. nach Geiss (1975), S. 414). Unter sozialistischen Tugenden wurde vor allem Solidarität und Kampfbereitschaft verstanden.

¹⁰⁵ Der Begriff ‚Künstlerbilderbuch‘ definiert A. Halbeys: „Das Künstlerische ist dann gegeben, wenn eine Gestaltung in Form, Farbe und Komposition in hoher Qualität in sich stimmig ist und darüber hinaus aus ihrem Inhalt oder (bei abstrakter Kunst) ihrer emotionalen Intention überzeugend den angemessenen Ausdruck verleiht.“ (Halbey, (1997), S.51)

¹⁰⁶ Fischer / Stenzel (1986), S.96

¹⁰⁷ Ginsky, Franz Karl: *Bunt durcheinander: ein Bilderbuch*. 1928 (Scholz Künstler-Bilderbücher;40), vgl. *Künstler illustrieren Bilderbücher* (1986), S.300

¹⁰⁸ André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus* entstand 1924

mehr in sich selbst hatte, sondern nur in Bezug auf eine innermenschliche Rezeption.“¹⁰⁹ Es ist eigentlich verwunderlich, dass gerade die assoziativen Welten des Surrealismus der 1920er und vor allem 1930er Jahre nicht unmittelbaren Einzug ins Bilderbuch halten konnten, zumal „der Geist, der in den Surrealismus eintaucht, [...] mit höchster Begeisterung den besten Teil seiner Kindheit wieder[-erlebt].“¹¹⁰ Wieder wird der ganzheitliche Mythos von Kindheit beschworen, wenn Breton konstatiert: „Die Kindheit nähert uns vielleicht am meisten dem ‚wahren Leben‘“¹¹¹, indem er vor allem auf die Vorstellung völliger Ungebundenheit abzielt.

Surrealistische Bildzitate werden bis heute immer dann im Bilderbuch erfolgreich eingesetzt, wenn psychologisch motivierte Erzählungen, verstärkt in den 1980er Jahren, die Subjektivität innere Erlebniswelten zum Gegenstand haben. Bei Anthony Browne oder in den Märchenillustrationen Binette Schroeders lassen sich direkte Herleitungen benennen.¹¹² (vgl. Kap.4.1)

Zusammenfassend wirkten auf das Bilderbuch der Jahre nach dem 1. Weltkrieg bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten, im Wesentlichen als kulturell bedeutsame Strömungen¹¹³ die Kunsterziehungsbewegung (mit ihren Anlehnungen an den Jugendstil) und die antinaturalistischen Formsprachen der deutschen Expressionisten, sowie die, vor dem Hintergrund großer sozialer Spannungen sich formierende, kommunistische Bewegung. Ihre revolutionären kulturpolitischen Forderungen führten zur Entstehung der proletarischen Bilderbücher. Umfassend und nachhaltig wirkten weiterhin die Erkenntnisse von Reformpädagogik und Entwicklungspsychologie. Auch programmatische Schriften wie Ellen Keys *Das Jahrhundert des Kindes* (1902) prägten die Vielfalt der Bilderbücher. Gleichwohl präsentiert sich das Bilderbuch der zwanziger und dreißiger Jahre nach Otto Brunken (2000) weitestgehend konventionell¹¹⁴. Immer wieder wird vorzugsweise in Märchenwelten, Naturidyllen und der Darstellung dörflichen Lebens, einem

¹⁰⁹ Baumgart (1972), S.322

¹¹⁰ Breton (1990, Original 1962), S.37

¹¹¹ Ebda

¹¹² vgl. Kap. 3.2

¹¹³ vgl. Merkelbach (1973), S.273

¹¹⁴ Brunken verweist auf die große Bedeutung des ‚kunstgewerblich-kindertümelnden‘ Stils: „Der Wald, das Kinderzimmer und die Schule bilden die Staffage für das Kinderland, und zu dessen Bewohnern zählen neben den Kindern Zwerge, Elfen, vor allem aber anthropomorphisierte Pflanzen und Tiere.“ (Brunken (2000), S.70)

bürgerlichen Verständnis von Kindheit Ausdruck verleihen¹¹⁵. Diese Positionen vertreten als überaus erfolgreiche Longseller bis in die Gegenwart Albert Sixtus/Fritz Koch-Gotha: *Die Häschen-Schule* (1926), Sibylle Olfers: *Etwas von den Wurzelkindern* (1906) oder Theodor Storm/Wenz-Viëtor: *Der kleine Häwelmann* (Illustr.: 1926, Text: 1849).

2.6.4 Bilderbücher in der Zeit des Nationalsozialismus

Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten instrumentalisierte mit dem Mittel der Zensur das Bilderbuch zu ihren Propagandazwecken, wie alle anderen Literatur- und Kunstrichtungen auch. Die Ästhetikdiskussion, die Kunstpädagogen wie Wolgast um die Jahrhundertwende geführt haben, spielte für die nationalsozialistische Propagandaliteratur keine Rolle mehr, die Reformbemühungen und ästhetischen Experimente kamen mehr oder weniger zum Erliegen. Der offene Antisemitismus, der den Alltag bestimmt und zunehmend auch in der Kinder- und Jugendliteratur sichtbar wird, kann nicht als eigentlicher Bruch, sondern eher als eine beschleunigte Entwicklung bezeichnet werden. „Die Kinder- und Jugendbücher vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1933 zeichnen das Bild des (reinrassigen) Deutschen und christlichen Menschen immer schärfer durch. [...] Nach 1918 trat der aggressive Antisemitismus [...] offen zutage, aber wie es scheint, breitete er sich zunächst vor allem in der Lebenswelt und in den politischen Auseinandersetzungen der Erwachsenen aus. Das wird dann mit der nationalsozialistischen Diktatur 1933 fast über Nacht anders.“¹¹⁶

Bereits im Juli 1933 wurden auf der *Schwarzen Liste Jugendschriften* AutorInnen/IllustratorInnen wie Hermynia zur Mühlen oder Paula Dehmel zur „Ausmerzung des Artfremden“ vermerkt. Die unter nationalsozialistischer Zensur publizierte Kinder- und Jugendliteratur rekrutiert sich nach Brunken zum einen aus ideologisch unverfänglich tradierten Titeln: Märchenillustrationen, Kinderreime und –lieder und märchenhafte Erzählungen (hierzu zählen auch anthropomorphisierte Erzählungen) vorwiegend aus der Kaiserzeit oder der Weimarer Republik¹¹⁷.

¹¹⁵ Hann (1977), S.345f

¹¹⁶ Raapke (1988), S.27

¹¹⁷ Hann bezeichnet die große Gruppe konservativ traditioneller Bilderbuchproduktionen der 20iger Jahre als „Sammelbecken für sich als unpolitisch begreifende, aber (erziehungs-) politisch handelnde Illustratoren und zwar auf der Grundlage mehr oder minder individueller Interpretationen der Ergebnisse aus der Kunsterziehungsbewegung.“ (Hann (1977), S.459) Im



Abb.17: Elvira Bauer: Arier und Jude. Aus: Trau keinem Fuchs [...], 1936

Dem steht explizit nationalsozialistische Propagandaliteratur, das heißt antisemitische Bilderbücher wie Elvira Bauers *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* (1936, Abb.17) oder militaristische Bilderbücher (z.B. *Bilderbuch vom deutschen Heer*, 1935) gegenüber. Deutlich lehnt sich Elvira Bauer in der Darstellung des deutschen Mannes an nationalsozialistische Ästhetik, wie sie beispielsweise in den Skulpturen Arno Brekers zum Ausdruck kommt, an. Die überlegene Wirkung der Rasse wird vor allem in durch die perspektivisch erhöhte Darstellung erzielt. Der große blonde Mann auf dem linken Bild entspricht mit seinem idealisierten muskulösen Körper in betont aufrechter Haltung in klassischer Spielbein-Standbeinpose, seinem harten, holzschnittartigen Gesicht dem nationalsozialistisch-rassistischen Klischee des kraftvollen, tatkräftigen, entschlossenen ‚nordisch-deutschen‘ Mannes und seiner engen Naturverbundenheit¹¹⁸. Entsprechend polarisierend wird bei der Darstellung des Juden das Klischee des dicken, hakennasigen Jude bedient. Die Karikatur in feinem, weißem Anzug, mit Aktentasche und Zigarre und in ungesund-gekrümmter Haltung in leichter perspektivischer Verkürzung, steht hier für den Ausbeuter des körperlich hart arbeitenden Mannes.

geduldeten nationalsozialistischen Kanon werden diese meist reformerisch intentionierten Titel (Hann) politisch instrumentalisiert. Möglich wird diese Vereinnahmung durch die auf romantisch-biedermeierlicher Kontinuität basierender Idyllisierung kindlicher Lebenswelt und seine Inszenierung in der Natur, die Meidung von Großstadt, Industrialisierung und deren sozialen Folgen.

¹¹⁸ Die Ursprünglichkeit der Verbindung von Mensch und Natur wird auch durch die Korrespondenz der Hautfarbe der nackten Brust und der Erde unterstrichen.

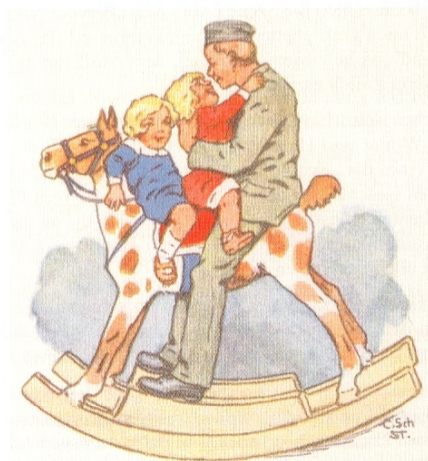
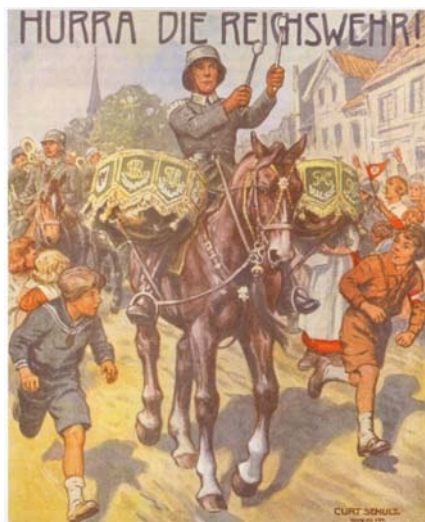


Abb.18 u. 19: Hilke Drahn, Curt Schulz (Illu.): Hurra die Reichswehr!, 1934
Titelseite (re) und Buchrückseite (li.)

Hurra die Reichswehr (Abb.18, 19) ist eindeutig propagandistische Bilderbuchliteratur. Das Titelbild wird von einem Reichswehrsoldaten auf einem Pferd in überhöhender Untersicht bei einem festlichen Umzug beherrscht. Begeistert laufen Kinder mit. Das Hitlerfahnen-schwenkende Mädchen in der Menge, der rechts vom Pferd laufende Hitlerjunge und der im linken Vordergrund laufende Junge rahmen als Dreieck die Bildmitte mit Pferd und trommelndem Soldaten. Die Rückseite des Buches pflegt ein ganz anderes, fürsorgliches und liebevolles Bild des Soldaten als Vater. Seine Uniform erinnert in diesem Kontext an seine Pflicht als Soldat und impliziert dieselbe liebevolle Hingabe, mit der er mit seinem Leben sowohl für seine Kinder als auch für sein Land eintreten wird.

Eine zweite, weitaus größere, wenngleich wirksame Gruppe betreibt keine eigentliche Agitation, hält jedoch die ästhetischen und ideologischen Forderungen der Nationalsozialisten ein. Gelegentlich wird Propaganda z.B. in Form von einleitenden Hinweisen platziert.¹¹⁹ Hann verweist auf Else Wenz-Viëtor, Gertrud Caspari¹²⁰, Fritz

¹¹⁹ Das Sachbuch *Sport macht Spaß* (1938) gibt Anleitungen zu Ball- und Bewegungsspielen, die ohne ideologisierende Kommentare verfasst sind. In der Einleitung wird jedoch eine Fotografie von Hitler mit drei Kindern mit der Bildunterschrift: „Wir lieben unseren Führer, - und unser Führer liebt uns!“ gezeigt. Vgl. Aley (1973), S.331

¹²⁰ Gertraud Müller, Nichte und Biografin von Gertrud Caspari schreibt über die Illustratorin: „Gertrud Caspari lebte so völlig in der Welt der Kinder und konnte sich auch deshalb so in sie hineinendenken, weil sie selber zeitlebens ein kindhaftes Vertrauensverhältnis zu Gott, seiner Schöpfung in Natur und Mensch, behielt. [...] So vertraute sie auch unkritisch den ‚Verkündigungen‘ der Nationalsozialisten, deren wahres Wesen sie nicht durchschauen konnte.“ Bode/Müller (1994), S.27. Gertrud Caspari, deren Bilderbücher in ihrer Klarheit in Form und Farbe von den Reformpädagogen begrüßt wurden, fand trotz ihrer Modernität

Kredel, Eugen Osswald, Fritz Koch-Gotha, die „auf den ideologischen Kurs der Nationalsozialisten einschwenken“¹²¹. Nach Hans Aley fordert die nationalsozialistische Doktrin für das Bilderbuch nicht wirklich neue ästhetische Kriterien (Hann zitiert hier die Ästhetik nationalsozialistischer Kunst), vielmehr wurde als umfassendes Kriterium nationalsozialistisch-rassistischer Ideologie „das sogenannte Gesunde hervorgehoben, ein ‚gesundes Verhältnis zur deutschen Kunst‘ gefordert.“¹²² Der Begriff des ‚Deutschen‘ manifestiert sich vorzugsweise in Inhalt und Haltung des neuen nationalsozialistischen Bilderbuchs. Deutlich wird die restriktive Zensur in einem Klassifikationsrahmen, nach dem in entartete, manierierte (und deshalb abgelehnte), geduldete, mit Vorbehalt empfohlene und vorbildliche Bilderbuch-Illustratoren unterschieden wurde.¹²³

Die nationalsozialistische Kulturpolitik unterband die Thematisierung von Großstadt, Industrialisierung und ihren sozialen Folgen. Der Glanz des Militärs wurde allerdings bereits vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten auch im Kleinkindbilderbuch (ohne faschistischen Hintergrund) thematisiert (Abb.20). Besonders die Konstruktion des unverdorbenen Kindes, die in besonderer Nähe zur Natur inszeniert wird, kann scheinbar ohne Bruch nach 1933 weitergeführt werden, denn das zähe Festhalten an Darstellungen idyllischer, meist ländlicher Szenen weitab jeder großstädtischen Dynamik (Abb.21) seit dem Biedermeier bedingten, dass ohne Mühe diese einerseits realitätsferne, andererseits idealisierende Ästhetik von der Propagandaillustration nationalsozialistischer Prägung vereinnahmt und für ihre Zwecke fortgeführt werden konnte.¹²⁴

Beispielhaft wird diese Kontinuität im frühen Werk Gertrud Casparis deutlich, die auch während des Faschismus zu den erfolgreichsten Illustratorinnen zählte.

aufgrund ihrer populären Sujets von Anfang an und auch unter nationalsozialistischer Zensur ein breites Publikum.

¹²¹ Hann (1977), S.516

¹²² Aley (1973), S.325

¹²³ Kressner zitiert nach Hann (1977), S.518

¹²⁴ vgl. Merkelbach (1973), S.296 Valentin Merkelbach stellt diese „Blut-und-Boden-Ästhetik“ in Verbindung mit einem bürgerlich tradierten Naturbegriff, in dem er in ihr „die logische Konsequenz dessen, was an anderer Stelle als romantische, antizivilisatorische Naturvorstellung beschrieben wurde.“, sieht.



Abb. 20: Gertrud Caspari: Lustiges Kleinkindbilderbuch, 1910



Abb.21: Caspari: Von Himmel und Erde, 1917

Die Beschränkung auf die Darstellung selektiver Wirklichkeitsabschnitte erfolgt im Bilderbuch allerdings nicht länger aus dem primären Wunsch nach Bewahrung heraus, vielmehr wird der agitatorischen Literatur von den Nationalsozialisten ein grundlegend neues ‚massives Erziehungspotential‘¹²⁵ zuerkannt. „Gefordert wurden nun Bilderbücher, die dem Kind helfen sollten, als Erwachsener seine Aufgaben den biologischen Notwendigkeiten seines Volkes gemäß zu erfüllen.“¹²⁶ Die Bewertung der Kinder- und Jugendliteratur wird nach Otto Brunken zu einer „Frage des politischen Bestandes schlechthin“¹²⁷.

Der NS-Pädagoge Hugo Wippler forderte als „Ausdruck des Geistes der nationalsozialistischen Weltanschauung“ ein neues Menschen-, ein neues Kindheitsbild, das geprägt war von Qualitäten der Selbsthilfe, des Zugreifens, Sichwehrens und Einordnens. Dem entsprechend galt es, nach Wippler, die Bilderbücher nicht im urbanen ‚Wirrwarr der Beziehungslosigkeiten‘ und des ‚Zerstückelten‘, sondern in ‚natürlichen deutschen Lebensformen‘, vorzugsweise im ländlichen Lebensraum, anzusiedeln. Mut, Härte und Ordnung soll das Bilderbuch seinen kindlichen Betrachtern vermitteln, dazu muss es, Aley beruft sich hier erneut auf Wippler, „das ‚deutsche‘ Kind in eine ‚lebendige‘ bzw. ‚natürliche‘ Gemeinschaft

¹²⁵ Brunken (2000), S.80

¹²⁶ Hugo Wippler: Die volkserzieherische Bedeutung des deutschen Bilderbuches. Bayreuth: N.S. Lehrerbund 1936. zitiert nach Baumgärtner (1990), S. 12

¹²⁷ Ebda

hineinführen, in der es nicht Puppen und Stofftieren [...] begegnet, die ihm keine Härte, keine Widerstandskraft, keinen Willen entgegensetzen würden.“¹²⁸

Der Oldenburger Lappan-Verlag, der z.B. mit den Bilderbüchern von Else Wenz-Viëtor großen Erfolg hatte, zieht rückblickend für die Verlagstätigkeit während der NS-Herrschaft ein Resümee, das sich vor allem durch einen erstaunlichen Willen zur Kontinuität auszeichnet: „Die Absichten der Bilderbuchmacher, die nicht der Nazi-Propaganda anheim gefallen waren“¹²⁹, bestanden in der Suche nach Kindertümllichkeit, dem Hang zum naiven Realismus sowie der Vermittlung von Optimismus und Fröhlichkeit. Letztlich wurde die Manier der 20er Jahre fortgeführt.“¹³⁰ Diese Beobachtung deckt sich mit einer allgemeinen Hinwendung zu Werten des ‚Volkstums‘. Neben mundartlicher Neuerscheinungen und Liederbüchern erschienen eine Fülle neuer und alter (bevorzugt Grimm’scher) Märchenbearbeitungen¹³¹, die weitestgehend im Traditionellen verhaftet waren, d.h. die Illustrationen bedienten sich häufig romantischer Bildsprachen oder zitieren dekorative Jugendstilelemente¹³².

Neben Hakenkreuzfahnen, Hitlerjungenuniformen und antisemitischen Hinweisen, die in die Bilderbücher Eingang fanden, ist es vor allem das vollkommene Fehlen moderner gesellschaftlicher Realität der Zeit in Form industrieller Bildelemente oder fremder Kultureinflüsse, die Merkelbach anmerkt. Stattdessen ist eine Häufung bäuerlicher, familiärer, landschaftlicher Szenen mit Betonung des „Deutschen“ gefordert, „die nicht erst die Bilder- und Lesebuchautoren des Dritten Reiches

¹²⁸ Aley (1973), S.324

¹²⁹ Die cartoonistischen Bildergeschichten von ‚Vater und Sohn‘, die Ohser unter dem Pseudonym e.o.plauen ab 1933 in der Berliner Zeitung veröffentlicht, geben ein Beispiel für narrative Positionen der inneren Emigration im Dritten Reich.

¹³⁰ Klinkow, Scheffer (2004), S.15

¹³¹ Der Rückzug auf vermeintlich unpolitische Bereiche der Kinderliteratur täuscht, denn die nationalsozialistische Kulturpolitik hat auch hier bereits vereinnahmt. Ebenso wie dem Märchen wurde dem Liedgut eine hohe politische Bedeutung beigemessen: „Das nationalsozialistische Liedgut soll Wegweiser sein in der Entwicklung zum neuen deutschen Lied. Dieses muß lebensnahe und lebenswahr sein. Die neue Musikkultur soll politisch sein, d.h. mitten im Leben des Volkes stehen, wie der Führer das in seinen großen Reden für alle Kunst gefordert hat. Gleichzeitig müssen wir die hohen, schon vorhandenen Güter der Musikkultur pflegen und schützen. Wie soll ein Arbeiter sich mit Gut und Blut für Deutschland einsetzen, wenn er die höchsten Werte der deutschen Kultur nicht kennt!“ (Kindergarten 1936, S. 98). Quelle: <http://www.kindergartenpaedagogik.de/1258.html> v.28.08.2006

¹³² Hann ermittelt in einer statistischen Übersicht der veröffentlichten Bilderbücher (soweit sie bibliographisch erfasst worden sind) der Jahre 1918-1933 einen eindeutigen thematischen Schwerpunkt in den Märchenbilderbüchern (86 Titel) nach Bilderbüchern im häuslichen Milieu (61), Tiererzählungen (27) und fantastischen Titeln (27). Hann, (1977), S.288

aufgegriffen haben und die auch nach 1945 nicht von der Bildfläche verschwunden sind.“¹³³

Die Abb.22 zeigt die Bearbeitung Mogens Heinz Brockmanns zu bekannten Kinderliedern, hier *Maikäfer flieg!* von 1949. Im Vordergrund knien ein Mädchen und ein Junge auf der Erde. Vor ihnen steht eine Kiste, die für die gesammelten Maikäfer bestimmt ist, einen hält das Mädchen sorgsam auf ihrer Hand.



Abb.22: Brockmann Eia Popeia, 1949

Das Kinderpaar wird locker umrahmt von einem blühenden Kastanienzweig, der sich vom linken oberen Rand ins Bild schiebt, den singenden Vögeln vor ihrem Vogelhaus hinter ihnen, dessen Dach die Farbe des Kleides aufgreift und einem buddelnden Hund im Vordergrund. Die warme Farbgebung mit hohen Rot- und Gelbanteilen (zart kontrastierend mit dem hellen Himmelblau) unterstützt die leichte Heiterkeit der ländlichen Szene. Einen kleinen Jungen und seinen Hund, geschmückt mit blauer Schleife, platziert Brockmann an den äußeren linken Bildrand. Er betrachtet eine brennende Stadt in sicherer, weiter Ferne. Seine Arme sind ruhig hinter seinem Rücken verschränkt, er scheint die Kriegshandlung ohne erkennbare emotionale Teilnahme wie ein Spektakel zu betrachten. In einem fast natürlich anmutenden Verlauf mischen sich die hohen hellgrauen Rauchwolken über der Stadt mit den dekorativen Wolkenbergen am hellen Sommerhimmel. Brockmann knüpft mit den stilistischen Mitteln der ländlichen Idyllenszene, der warmen Farbgebung, der weiten Distanz zur Stadt und den harmonischen Übergängen, an tradierte Illustrationsmuster an, um sorglose Stimmung jenseits brennender Kriegsschauplätze zu inszenieren.

¹³³ Ebda

2.7 Getrennte Bilderbuchliteraturentwicklungen im geteilten Nachkriegsdeutschland

„Das ‚tausendjährige Reich‘ endete nicht abrupt, vielmehr erwies es sich in den folgenden Jahren als durchaus wirksam.“¹³⁴ Statt sich der kritischen Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus zu stellen, wurde der Blick entschlossen nach vorn, auf einen möglichst raschen Wiederaufbau gerichtet, um mit konzentrierten Kräften neue, d.h. vor allem wirtschaftliche und demokratische Perspektiven für das zertrümmerte Deutschland zu entwickeln. „Nach wie vor gab man sich anständig und verschloss die Augen vor allem, was nicht in das gewünschte Bild passte.“¹³⁵ Erst mit ihren kompromisslosen, basisdemokratischen Forderungen erzwang die Studentenbewegung in den 1970er Jahren die beginnende Aufarbeitung des Faschismus in allen gesellschaftlichen Bereichen.

Mit der Teilung Deutschlands nach dem 2. Weltkrieg schlägt auch die Kinderliteratur in Ost und West getrennte Wege ein. Doch zunächst zeichnen sich die in den ersten Nachkriegsjahren veröffentlichten Bilderbücher dies- und jenseits der innerdeutschen Grenze wieder einmal vor allem durch Rückgriffe auf Bildsprachen des 19. Jahrhunderts, d.h. für die Zensur der Siegermächte politisch Unbedenkliches aus. In der folgenden Auseinandersetzung mit den sich voneinander getrennt entwickelnden deutschen Literaturen soll durch die Parallelsetzung der DDR- und der Bundesrepublik-Bilderbuchliteratur nicht vergleichender Bezug genommen werden.

2.7.1 Bilderbuchliteratur der Bundesrepublik

Der Wiederaufbau der westdeutschen Verlagslandschaft und seiner Produktionsprozesse nach 1945 zeichnete sich in den ersten Nachkriegsjahren vor allem -und erneut- durch Rückgriffe auf Bewährtes und politisch Korrektes, d.h. durch Reproduktionen traditionellen Bilderbuchguts der Vorkriegszeit und des 19. Jahrhunderts aus¹³⁶. Immer wieder suchten die Bilderbuchillustrationen in ihren

¹³⁴ Schmidt (1994), S.35

¹³⁵ Schmidt (1994), Ebda

¹³⁶ Nach Arianna Giachi (1973) ging es 1945 „zunächst darum, überhaupt wieder Bücher für Kinder zu machen.“ (S.358) Als nahe liegende Lösung für das Problem der ‚leeren Schubladen‘ (Jörg Steinz und Andrea Weinmann (2000)) bot sich offensichtlich der Rückgriff auf Bekanntes an. Zudem verweisen die Autoren auf die strengen Lenkungskontrollen der alliierten Zensurbehörden, die bis 1950 den Zugang zum Buchmarkt regelten und einer

unverfänglichen Darstellungen die innige Verbundenheit zur Natur. Bei Neuerscheinungen konzentrierten sich die Verlage vorsorglich auf bewährte AutorInnen und IllustratorInnen aus den Vorkriegsjahren und davor¹³⁷, denn bis 1949 herrschte allgemeine Lizenzpflicht der vier Besatzungsmächte, d.h. Bilderbücher wurden auf ihre politische Korrektheit überprüft. Aber auch die wirtschaftliche Not prägte das Bild des Angebots: Der vertreibende Buchhandel, „der hart um seine Existenz ringen musste, suchte die Restauflagen bei Verlag und Großhandel aufzuspüren und sie schnell wieder an das Publikum abzustößen.“¹³⁸ Im Gegensatz zu nicht illustrierter Literatur, benötigten Bilderbücher einen Qualitätsstandard für Papier und Druck, um die Gleichwertigkeit der Bilder und der Typographie zu gewährleisten. „Die wirtschaftlichen Voraussetzungen dazu waren bei uns [im Westen, Anm. MO] erst nach der Währungsreform gegeben.“¹³⁹

So verwundert es nicht, dass Sibylle von Olfers *Etwas von den Wurzelkindern* (1906), die bis 1941 bereits 39 Auflagen erreichte, von 1949 bis 1960 zwölf weitere Auflagen erzielte. Elsa Beskows *Hänschen im Blaubeerenwald* (1903) kam bereits 1946 wieder auf den bundesdeutschen Markt und bewies ebenfalls Longsellerqualität. Auch die *Häschenschule* von Fritz Koch-Gotha wurde schon 1947 von mehreren ost- und westdeutschen Verlagen wieder aufgelegt.¹⁴⁰

Der notwendige Wiederaufbau war also in der westdeutschen Kinder- und Jugendliteratur kaum ein wirklicher Neubeginn im Sinne einer Neuorientierung,

innovativen, freien Entwicklung enge Grenzen setzten. Doch gerade für den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur wurde die Zensur nach den Erkenntnissen Steinz / Weinmanns relativ großzügig gehandhabt, offensichtlich galt sie als „harmlos“ (S.99).

¹³⁷ Trier, Caspari, Beskow, Olfers, Wenz-Vietor, Eisgruber. Vgl. Adrianna Giachi (1973)

¹³⁸ Uhlig zitiert nach Ramseger (1979), S.166

¹³⁹ Ramseger (1979), S.167

¹⁴⁰ Gerade die Rezeption der *Häschenschule* unterliegt seit ihrem Erscheinen immer wieder einem auffallenden Wandel. In den 1970er Jahren geriet das Buch in die Kritik der antiautoritären Pädagogik. 1998 war dieses Bilderbuch für Elke Heidenreich vor allem ein Spiegel eigener, ungeliebter Erinnerung, „denn genauso war sie, unsere Jugend in den fünfziger Jahren. [...] Autoritäre Eltern, mütterliche, strenge Ordnung zu Hause, in der Schule hauten einen die Lehrer auf die Pfoten, und im Feld, sprich in der Stadt, lauerten die Gefahren. [...] Es gab nie Stille, Frieden, Ruhe im Hause, wie auch bei Familie Hase nicht: da war sie, unsere Welt, eins zu eins.“ (Elke Heidenreich (1998)). 2006 beurteilt Heidenreich die ‚Häschenschule‘ anders. In Heidenreichs Sendung ‚Lesen!‘ (vom 04.04.06) werden die gute Orientierung und das Lesevergnügen, die die *Häschenschule* biete, gelobt und Heidenreich empfiehlt wieder die Lektüre als „eines der schauerlichsten Kinderbücher überhaupt, aber ich liebe es bis heute.“ Bis heute ist die ‚Häschenschule‘ über eine Millionen Mal verkauft worden.

vielmehr wurde zunächst eine „alte Welt mit den alten Tabus“ rekonstruiert, ergänzt von „mindestens einem neuen: der Erinnerung an das Geschehene.“¹⁴¹

Detlef Hoffmann sieht gerade in diesem Festhalten an Ganzheitlichkeit als Ausdruck einer ‚heilen Welt‘ nach dem Zusammenbruch des Faschismus ein Indiz für die unüberbrückbar scheinende Distanz zwischen Bilderbuch und Bildender Kunst. Während sich die Kinder- und Jugendliteratur in eine „neue Ära des Biedermeier“¹⁴² flüchtete, entwickelte die Freie Kunst Bildsprachen wie ‚art informel‘, ‚action painting‘ oder den ‚Abstrakten Expressionismus‘. „Spätestens 1945 wurde auch denjenigen klar, die es bis dahin nicht sehen konnten oder wollten, dass die behauptete schöne, heile Kunst nur die oberflächliche Verkleisterung einer bis dahin nicht gekannten Barbarei war. Die Welt des Bilderbuchs und die Welt der Kunst scheinen weiter auseinander zu liegen als je zuvor.“¹⁴³



Abb.23: Lohse-Richter: Kinder Land, 1950

Jens Thiele weist hier (neben der Verbundenheit zur Natur) auf die besondere Bedeutung des Musischen für die Pädagogik dieser Zeit hin, „die sich bewusst rationalen Erkenntnisprozessen verweigerte.“¹⁴⁴

Die ‚Neue Innerlichkeit‘ strebt - nach dem Zusammenbruch des Regimes - nach Besinnung auf individuelle, nicht-rationale und nicht zweckorientierte Werte und

¹⁴¹ Liebs (1995), S.187 In den vergangenen Jahrzehnten hat sich nach Aleida Assmann (2001) die ‚Grammatik‘ des kollektiven Gedächtnisses grundlegend verändert. Für die Erinnerung an traumatische Erfahrungen der Geschichte greifen, ihren Erkenntnissen nach, die alten Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung nicht mehr, „erst allmählich bilden sich neue Formen einer kollektiven Erinnerung, [die] auf universelle Anerkennung von Leiden und therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkungen angelegt sind.“ (S.23)

¹⁴² Liebs (1995), S.188

¹⁴³ Hoffmann (1986), S.32

¹⁴⁴ Thiele (1996b), S.265

korrespondiert mit der Hinwendung zur Innerlichkeit und Abstraktion in der Malerei der 1950er Jahre¹⁴⁵ (vgl. Kap.2.8.1). Neben den oben erwähnten Reprints bedienen die (wenigen) Neuerscheinungen der ersten Nachkriegsjahre diese Erwartungshaltung und „repräsentieren das Gedankengut des Musischen sehr direkt“¹⁴⁶, wie Thiele in den Titeln von Käthe Richter-Lohses *Kinderland* (1947/48) (Abb.23) und dem Liederbuch von Mogens Heinz Brockmanns *Eia-Popeia* (1949) (vgl. Abb.22) aufzeigt.

Vor allem Bilderbücher, die die Fantasie innerer Realitäten, paradiesische Idyllen, beschwören (die im Nationalsozialismus wenig populär waren), bewähren sich in diesen Jahren des Wiederaufbaus als geeigneter Brückenbauer¹⁴⁷ zwischen den sich auftuenden Klüften (im Sinne Hoffmanns) und garantieren sichere Umschiffung gefährvoller Tabus (s. Liebs) – und zwar mit den gleichen Mechanismen, mit denen Bilderbücher schon kompensatorische Funktionen gegenüber der Dynamik der Industrialisierung und ihren Folgen im 19. Jahrhundert übernommen haben und wirkungsvoll Kindheit und Gesellschaft strikt voneinander trennten.

Arianna Giachi hebt in ihrer Analyse Arbeiten einzelner IllustratorInnen hervor, die der Stagnation zu begegnen versuchen. Sie zählt zu den innovativen Arbeiten u.a. die frühen Publikationen von Horst Janssen *Seid ihr alle da?* (1948), Horst Lemke *Torsten und der Seestern* (1947) und Frans Haacken *Husch, das gute Gespenst* (1948). *Seid ihr alle da?* ist die erste Auftragsarbeit in Buchform des damals 18jährigen Studenten Horst Janssen an der Landeskunstschule Hamburg. Die konventionellen Verse illustriert Janssen dynamisch in kontrastierenden Farben und Grau.

¹⁴⁵ Der Rückzug auf Naturnähe und idyllische Ganzheitlichkeit impliziert erneut den Mythos einer Ursprünglichkeit des Kindes. In der Realität der Trümmerstädte der Nachkriegsjahre kann diese Form der Idealisierung nur als Projektion verstanden werden, die inhaltliche und ästhetische Kontinuität nach den traumatischen Erfahrungen des 2. Weltkrieges und des Holocaust ohne die ästhetischen Brüche wie sie in Literatur (vgl. Adorno: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“ in „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1951)) und Bildender Kunst (die Hinwendung zum abstrakten Expressionismus als Tachismus bei Wols, oder den abstrakt-reduzierten Stil des Bildhauers Karl Hartung) formuliert wurden, ermöglichte.

¹⁴⁶ Thiele (1996b), S.266

¹⁴⁷ „Um das Unfassbare der zurückliegenden zwölf Jahre, seiner Fakten und Tatsachen aushalten zu können, war der Weg in die innere Realität, in die Bereiche des Fühlens und Empfindens, nahe liegend.“ (Thiele, 1996b), S.265

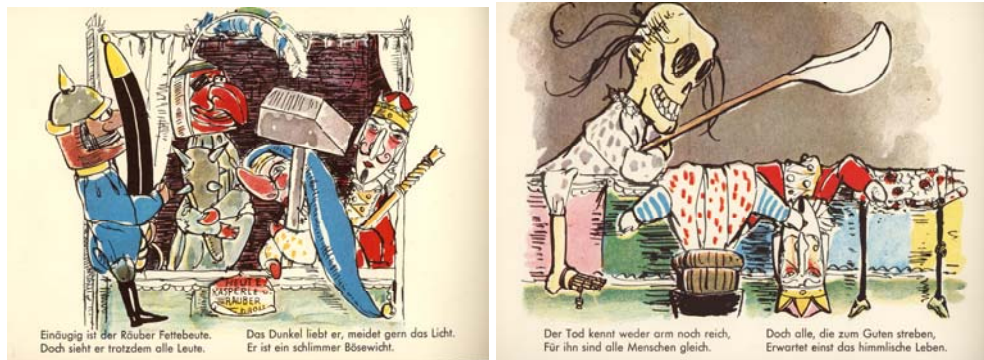


Abb.24 u. 25: Horst Janssen: Seid ihr alle da?, 1948

Auffallend sind bereits in diesem frühen Werk, in dieser unmittelbaren Nachkriegszeit und für die Zielgruppe die Verwendung von Phallussymbolen, etwa den Säbel des Polizisten (Abb.24) und die respektlose Karikatur Figur des Todes (Abb.25). Text und Bild fallen durch Janssens Verwendung erotischer, ironischer, zeitkritischer und tragischer Symbolik weit auseinander. Deutlich wird die Diskrepanz der schlichten Textebene und der komplexen Illustration in Janssens Brief an seinen Verleger anlässlich der Wiederauflage seines Erstlings 1983: „Kucken Sie sich auf dem Bild des Todes die Ernte an – ist das ein König? Ja. Ist das ein Soldat? Ja. Was macht nun der Soldat? ER HÄLT IM STERBEN SEINEM KÖNIG DEN MUND ZU. „Bitte nicht klagen, mein König.“ [...] Der Soldat bin ich.“¹⁴⁸

2.7.2 Bilderbuchliteratur der DDR

Im vorliegenden Forschungszusammenhang steht eine vollständige Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Bilderbuchs mit der DDR nicht im Vordergrund¹⁴⁹, vielmehr sollen Entwicklungslinien aufgezeigt werden, die bis in die 1990er Jahre wirksam sind. Im wiedervereinigten Deutschland nach der Wende konnten sich jedoch nur wenige IllustratorInnen der ehemaligen DDR durchsetzen (s. Kap.5). Um die deutschen Kinderliteraturen dennoch in einen gemeinsamen Zusammenhang zu stellen, sollen exemplarisch die wichtigsten IllustratorInnen und die differenten Bedingungen für das Bilderbuch der DDR vorgestellt werden.

¹⁴⁸ Janssens (1948) Brief an den Verleger wurde als Vorwort des Bilderbuchs abgedruckt.

¹⁴⁹ verwiesen sei hier auf die ausführliche Dokumentation der Kinder- und Bilderbuchillustration SBZ ab 1945 und der DDR ab 1949 bis 1990 von Andreas Bode (2006).

Im Gegensatz zum westdeutschen Markt, wurde die Buch- und damit auch die Bilderbuchillustration von der 1949 gegründeten DDR als eine kulturpolitische Aufgabe betrachtet und entsprechend staatlich gefördert. Im Jugendgesetz, das 1950 verabschiedet wurde, wurde die gesetzliche Verbindlichkeit der parteilich gebundenen Jugendliteratur verankert¹⁵⁰. Eine Beurteilung der Entwicklung der DDR-Kinderliteratur und mit ihr der Bilderbuchliteratur, ist deshalb nicht ohne Bezugnahme auf ihre parteiliche und staatliche Anbindung möglich. Maxim Gorki, der nach Heinz Kuhnert früh zentrale Impulse für die kinderliterarische Entwicklung der DDR lieferte, betonte die herausragende Bedeutung der sozialistischen Erziehung für den Staat, denn „der sozialistische Staat kann nicht Wirklichkeit werden, wenn die Kinder keine Sozialisten werden.“ Literatur wurde konsequent staatlich instrumentalisiert, entsprechend wurden die Verlage, auch die Kinderbuchverlage¹⁵¹ nicht nur kontrolliert, ihre Produktionen zensiert, sondern auch subventioniert. Deshalb konnten illustrierte Bücher als „bibliophile Massenbücher“¹⁵² zu niedrigen Preisen in hohen Auflagen angeboten werden, um sie der breiten Bevölkerung zugänglich zu machen.

Bernhard Dolle-Weinkauff und Steffen Peltsch geben in diesem Zusammenhang zu Bedenken, dass die Kinder- und Jugendliteratur der DDR, die sich in ihrer vierzigjährigen Geschichte völlig eigenständig entwickelte, „von anderen, vielleicht günstigeren Bedingungen als im westlichen Teil Deutschlands ausgehen konnte.“¹⁵³ Andreas Bode gibt jedoch bei der Beurteilung der Arbeitsbedingungen auch die mindere, stark holzhaltige Papierqualität und die eher unbefriedigende Reproduktions- und Druckqualität zu bedenken, die nicht wie in Nachkriegs-Westdeutschland rasch verbessert werden konnte. Das raue Papier beeinflusste die Illustrationsarbeit erheblich, begünstigte sie doch eher druckgrafische und betont lineare Illustrationstechniken, deren Anteil unter DDR-IllustratorInnen entsprechend hoch war¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Trotz der hohen politischen Bedeutung ist es nach Bode in der Geschichte der DDR nie zur Erarbeitung einer grundlegenden Theorie des sozialistischen Bilderbuchs gekommen.

¹⁵¹ Als relevante Bilderbuchverlage der DDR sind zu nennen: der Altberliner Verlag Lucie Groszer (ab 1945), der 1946 in Berlin gegründete Verlag Neues Leben, der 1949 gegründete Kinderbuchverlag, Berlin und der Alfred Holz Verlag (1947)

¹⁵² Lang (2000), S.2

¹⁵³ Dolle-Weinkauff / Peltsch (1990), S.372

¹⁵⁴ Nach Bode hat sich die lineare Illustration „quasi zur buchkünstlerischen Tradition in der DDR herausgebildet.“ (Bode (2006), S.870

Die Neuorientierung, die im Westen in den ersten Jahren fast ausschließlich durch Rückgriffe auf Reprints aus Vorkriegszeiten erfolgte, war auch im Osten mangels Vorbilder zunächst mühsam. Obwohl es nach wie vor auch zweckfreie Bilderbuchtitel gab, z.B. eine Märchenreihe im Leipziger Volk und Buch Verlag (1947), wurde die Abbildung von Realität zur offiziellen Maxime. Als wegweisend für die neuen Bilderbuchkonzepte steht Maxim Gorkis Forderung, „die Kinder mit dem Leben bekannt zu machen“¹⁵⁵. Das sozialistische Bilderbuch strebte nach „wahrheitsgetreue[r], historisch-konkrete[r] Widerspiegelung der Wirklichkeit“¹⁵⁶. Trotz der hohen politischen Bedeutung ist es nach Bode in der Geschichte der DDR nie zur Erarbeitung einer grundlegenden Theorie des sozialistischen Bilderbuchs gekommen. Gleichwohl lassen sich nach Bode zwei Zielrichtungen unterscheiden, die er im Folgenden definiert:

a) Inhaltlich: „Das sozialistische Bilderbuch hat den kindlichen Leser entsprechend den Prinzipien sozialistischer Erziehung zu einem sich der vorbestimmten Gesellschaftsform einfügenden Menschen zu erziehen.“¹⁵⁷

b) Künstlerisch: „Die Art der künstlerischen Darstellung hat so zu erfolgen, dass sie die angestrebte sozialistische Wirklichkeit erkennbar wiedergibt. Von dieser Wirklichkeit wegführende oder sie aussparende Illustrationen sind nicht erwünscht; zum Abstrakten hin tendierende Illustrationen, die konkrete sozialistische Inhalte eo ipso nicht wiedergeben können, sogar streng verpönt.“¹⁵⁸

Die Bildkompositionen des sozialistischen Bilderbuchs sind niemals karikaturistisch angelegt. Die Personen werden vorzugsweise in heroischen Posen dargestellt: „Häufig sind solche Figuren in kontrastreicher Schwarzweißtechnik und mit kräftigen Konturstrichen angelegt.“¹⁵⁹ Der Illustrator Kurt Zimmermann wird von Andreas Bode mit seinem „agitativ[m], wuchtig[n] Stil“ als „Aushängeschild des sozialistischen Realismus“¹⁶⁰ bezeichnet. Die andere Form der Idealisierung besteht in einer Idyllisierung des DDR-Alltags, z.B. bei Ingeborg Meyer-Rey.

¹⁵⁵ Gorki zitiert nach Kuhnert (1976), S.11

¹⁵⁶ Kuhnert (1976), S.11

¹⁵⁷ Bode (2006), S.832

¹⁵⁸ Ebda

¹⁵⁹ Bode (2006), S.833

¹⁶⁰ Bode (2006), S. 840

Angestrebt wurde die Gestaltung kollektiver Beziehungen, statt einzelne Kinder als Mittelpunktfiguren zu behandeln. Tradierte Bilderbuchidylle sollte durch historisch-konkrete Realität „überwunden“ werden. Dem neuen sozialistischen Anspruch genügten in den Aufbaujahren eine Auswahl deutscher Klassiker, darunter die ‚Münchener Bilderbögen‘¹⁶¹, der *Struwwelpeter* von Heinrich Hoffmann, Werke von Wilhelm Busch, Ernst Kreidolf, Adolph Menzel und Carl Hofer und natürlich die politisch korrekten sowjetischen Übersetzungen, etwa von Alexander Puschkin *Märchen vom Zaren Saltan* mit Illustrationen von K. Kusnezow (1948). Im Kinderbuchverlag erschien 1949 von Frans Haacken, der auch Plakate und Trickfilme gestaltete, *Der verwundete Sokrates* mit komisch karikierender Linienführung.

Für die Konzeption proletarischer Bilderbücher wurde bereits zur Zeit der Weimarer Republik die Forderung erhoben, Kinder als aktive Mitglieder der Gesellschaft zu begreifen und ernst zu nehmen. Bilderbücher waren auch in der DDR offiziell „Transportmittel moralischer Grundsätze“¹⁶², die dem dialektischen Brückenschlag zwischen Gesellschaft und Individuum dienen sollten.

Eine große Anzahl sachorientierter Erzählungen lösten direkter den neuen Realitätsanspruch ein, der auch für die Bildenden Künste als sogenannter ‚Sozialistischer Realismus‘¹⁶³ eingefordert wurde. „Nach Jahren der Zerstörung wurde auf den Neuaufbau orientiert“¹⁶⁴, Titel wie *Wir bauen ein Haus* von Liselotte Purjahn, (1946) oder *Unser Dorf* von H. Noack (1947) entsprachen, entsprechend der staatlichen Propaganda, dem gewünschten „Erwachen aus naturalistischem Unvermögen, sentimentaler Übersteigerung, süßlicher Banalität, völkischer Heldengesinnung und faschistisch-militärischer Verblendung.“

¹⁶¹ Begründung: „Einheit von künstlerischem Niveau und vielseitigem Inhalt, [...] lebensverbundene, fabulierreiche und erheiternde Fantasien“ Ebda

¹⁶² Kuhnert (1976), S.12

¹⁶³ Sozialistischer Realismus forderte auf theoretischer Ebene die „Herstellung klasseneigener, sozialistischer ‚Kunstverhältnisse und das Schaffen entsprechender Kunst.“ Als geeignete Methode wurde die realistische Darstellung empfohlen, als angemessenes Sujet galt den Übergang des Kapitalismus zum Sozialismus und als Akteure die Arbeiterklasse. Lexikon der Kunst, S.770

¹⁶⁴ Kuhnert (1976), S.14

2.8 Die 1950er Jahre

2.8.1 Bilderbuchillustrationen der 1950er Jahre in der Bundesrepublik

In der Malerei wird die gegenstandslose Kunst in den 1950er Jahren zur zentralen Kunstrichtung. Der Sprachlosigkeit nach dem Inferno des Zweiten Weltkrieges folgt eine Form der Bildlosigkeit. Dem Misstrauen in die Dingwelt folgt eine Hinwendung zur Verinnerlichung, Abstraktion erscheint als ein Ausweg. Die 1. Dokumenta in Kassel 1955 zeigte neben abstrakter Kunst der 1920er und 1930er Jahre, die von den Nationalsozialisten als ‚entartet‘ verfeimt worden war, auch aktuelle Arbeiten u.a. von Wols, Jackson Pollock oder Ernst Wilhelm Ney, die dem Tachismus, art informal, bzw. dem amerikanischen action painting zugerechnet werden.

Bis heute orientieren sich nur wenige BilderbuchkünstlerInnen an abstrakter Ästhetik, wohl auf Grund ihres geringen narrativen Potentials (vgl. IllustratorInnenbefragung Kap. 5.3.1.3 D1). Leo Lionni abstrakte Collagetechnik, in der er *Das kleine Blau und das kleine Gelb*, Orig. 1959, dt. 1962¹⁶⁵ inszenierte, setzte deshalb ganz neue Maßstäbe. Der amerikanische Werbegrafiker, Designer und Maler Lionni entwickelte seine Geschichte ausschließlich auf der Basis ungegenständlicher gerissener Farbflächen.

Wie später auch die Pop-Art-Adaptionen im Bilderbuch Malerei, Narration und Medium miteinander verbinden, (vg. Kap.2.9.2) setzt Lionni die Abstraktionen in einen narrativen Rahmen, lädt die gegenstandslosen Bildzeichen mit Bedeutung auf und setzt sie zueinander in Beziehung. *Das kleine Blau und das kleine Gelb* erschien erstmals 1962 auf dem deutschen Buchmarkt, ist bis heute lieferbar und stellt als ein mit hohen Auflagen sehr erfolgreiches abstraktes Bilderbuch eine Ausnahmeerscheinung dar.



Abb.26: Leo Lionni: Das kleine Blau und das kleine Gelb, 1962 (Orig. 1959)

¹⁶⁵ Lionni *Little Blue and little Yellow* (1959)

Dieser abstrakten Erzählung wurde auf Grund ihrer ästhetischen Reduktion auf stereometrische Grundformen, die in ihrer ästhetischen Radikalität an El Lissitzkis *Die suprematische Erzählung von zwei Quadraten* (1922, Abb.12), anknüpft, ein besonders fantasieförderndes Potential zugesprochen. Es wurde vermutet, dass die abstrakten Grundformen im Gegensatz zu gegenständlicher Bildästhetik mehr individuellen Interpretationsraum für Assoziationen und Imaginationen zuließen.

Jens Thiele betont die Ambivalenz dieser Argumentation. Einerseits geht dieser Fantasiebegriff in seinem Kreativitätsverständnis deutlich über die Konstruktion idyllischer Gegenwelten der 1950er Jahre hinaus. Andererseits, und damit einhergehend, wurde das Bilderbuch hier erstmals zur Folie konservativer Medienkritik, da dieses Verständnis von Fantasie, laut Jens Thiele, „sich aus einer (ersten) Kritik an der zunehmenden ‚Bilderflut‘ legitimierte. [...] Die Reduzierung von Bildern auf abstrakte Elemente schien vielen eine Chance zu sein, Kinder vom realistischen (und damit potentiell gefährlichen) Bild abzulenken.“¹⁶⁶ .

In Lionnis Farbabrisse fließt die Ästhetik der zwei Jahrzehnte zurückliegenden amerikanischen abstraction ein. Die Zeitverzögerung, mit der sich das Bilderbuch für Innovationen öffnet, scheint geradezu konstitutiv. Offensichtlich muss der Dauer des ästhetischen Prozesses einer Adaption künstlerischer Innovation ins Bilderbuch Zeit eingeräumt werden. Die Einflüsse beispielsweise der Romantik oder des Surrealismus und natürlich erst recht „der Kunstavantgarde nach 1945 konnten nicht unmittelbar und ungefiltert eindringen (wie noch in Jugendstil und Konstruktivismus), sondern erreichten das Kind mit Verspätung und in künstlerisch abgeschwächter Form.“¹⁶⁷

Auch wenn Lionnis Bilderbucherzählung konzeptionell bis heute aus dem eng gesteckten Rahmen der Bilderbuchnorm fällt, entspricht sie dem allgemeinen Wunsch

¹⁶⁶ Thiele (1996b), S 273 An der Struktur der Medienkritik, die die Fantasiefördernde Rezeption von Bilderbüchern in Opposition zur konsumierenden Rezeption bewegter Bilder setzt, hat sich bis heute wenig geändert, wenn auch die Dimensionen medialer Bildangebote mit der Situation dieser kaum vergleichbar sind. Allerdings ist die Mediennutzung der Gegenwart zu komplex, um sie mit einfachen Polarisierungen alter und neuer Medien greifen zu können. So regt Jens Thiele für die praxisorientierte Medienarbeit an, sich gegen den flow digitaler Bilder mit der Betrachtung eines Einzelbildes, z.B. eines Filmstills, zu stemmen, denn in der hochbeschleunigten, digitalisierten Medienästhetik der Gegenwart, droht gerade die Bedeutung des Einzelbildes verloren zu gehen. Um Sehen „im Fluss der Bilder“ wieder als Erlebnis erfahrbar zu machen, rät Jens Thiele auch zu einer Rückbesinnung auf Früh- und Vorformen der Massenmedien (Thiele (1996), S.41).

¹⁶⁷ Thiele (2000a), S.26

nach Fantastischem. Die Kinderbuchillustration der Nachkriegszeit wird in großen Teilen vor allem von einer großen Sehnsucht nach Ferne bestimmt, der mit zahlreichen Angeboten in Form von Reisen im Bilderbuch nachgekommen wird. In diesem Zusammenhang erlangen die dem Zeitgeist entsprechenden Fantasiereisen große Popularität, z.B. in den Reprints *Der kleine Häwelmann* (1926) dem bereits erwähnten *Hänschen im Blaubeerenwald* (1903) und in zahlreichen Neuerscheinungen. „Speziell im Bilderbuch wurde der Exkurs in erträumte oder imaginierte Welten zum Ventil, zur Ersatzhandlung für nicht erzählte oder nicht erlebte Alltagserfahrungen.“¹⁶⁸ Weder in der Farbigkeit noch in der Bildraumgestaltung wird deshalb in diesen fantastischen Sujets Realismus angestrebt. Die wenig naturalistischen Farben leuchten meist klar und kontrastieren lebhaft, die Formen sind häufig betont flächig angeordnet. Die Sinnlichkeit ist nicht subtil und der Bildraum wirkt in seiner Übersichtlichkeit unter Vermeidung von Überschneidungen geradezu aufgeräumt und ist schnell zu erfassen (vgl. Abb.26).

Bis in die Gegenwart wirkt der Begriff von Fantasie im Bilderbuch konstituierend, auch und gerade in seiner Bedeutung als innere Gegenwelt zur komplexen Realität. Die Beschwörung der Idylle gelingt vor allem mit den gleichen Strategien des Rückzugs auf Szenerien des Ländlichen oder Unberührten, wie sie immer wieder im 19. Jahrhunderts¹⁶⁹ Anwendung fanden und auch heute erfolgreich in Illustrationen beispielsweise von Janosch, Erwin Moser oder Helme Heine (vgl. Kap.3.1 zitiert werden).

Jens Thiele¹⁷⁰ macht in seiner Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch in der Zeitphase der 1950er und 1960er Jahre den Fantasiebegriff als zentrale Kategorie aus, an dem sich die Erwartungen an das Bilderbuch immer wieder abmessen lassen. Ariane Giachi sieht in der neuen „Überbetonung des Fantastischen und Märchenhaften“ Mitte der 1950er Jahre auch eine Ablösung oder Weiterentwicklung der naturverhafteten bäuerlich-ländlichen Idylle. Anders als Thiele bietet sie als These zur Hinwendung des Fantastischen nicht die Ersatzhandlung jenseits des Möglichen sondern die gezielte Verdrängung des Notwendigen: „Man versprach sich davon ein

¹⁶⁸ Thiele (1996b), S. 269

¹⁶⁹ insbesondere durch Stilmittel der Anthropomorphisierung, Stereotypen des Niedlichen und nostalgischer (vorindustrieller) Ländlichkeit, einfachem additivem Bildaufbau, klarer, bunter Farbigkeit

¹⁷⁰ Thiele (1996b), S.263

Gegengewicht zu der Rationalität von Schule und industrieller Wirklichkeit, schirmte aber tatsächlich nur wieder wie schon zu Anfang des Jahrhunderts das Kind von einer Realität ab, die jetzt ungleich stärker nach Auseinandersetzung und Verarbeitung verlangte.¹⁷¹ Marlene Reidel bedient 1957 dieser Sehnsucht in Form einer fantastischen Reise Kasimirs an exotische Orte der Welt. Dabei stehen nicht Informationen über fremde Länder im Vordergrund sondern vor allem die karikierende, stereotype Bedienung exotischer Klischees (vgl. Abb.27).

Die Bilderbücher von Gerhard Oberländers *Pingo und Pinga* (1953), *Pienchen mit hartem P.* (1954) markieren für Giachi den Moment, „in dem neue Talente mit einer bisher unbekannten Handschrift die Bilderbuchszene der Bundesrepublik betreten.“¹⁷² Neu erscheinen die akzentuierten Federzeichnungen Oberländers, die wechselnden Ausprägungen der strichelnden Kontur und die klaren Farbflächen. Die Illustrationen zu einer dreibändigen Ausgabe der Märchen der Brüder Grimm (1958) zählen zu Oberländers wichtigsten Werken. Als „Märchenfabulierer“ bezeichnet Horst Künnemann¹⁷³ Reiner Zimnik, weil sich seine hintsinnigen Erzählungen mit cartoonistischem Strich nicht allein an Kinder richten. Immer wieder stehen in seinen Bilderbüchern Außenseiter wie *Jonas der Angler* (1954) im Zentrum. Viele Geschichten Zimniks wurden als Zeichentrickfilme in Abendsendungen des Fernsehens ausgestrahlt.

Mit dem Wirtschaftswunder wurde der Fernseher ab 1954 in den Haushalten Deutschlands schnell zum selbstverständlichen Möbel. Mediale Bildsprachen drangen damit zunehmend in die Alltagsästhetik ein. Die Sehgewohnheiten änderten sich mit dem schnellen Umbau der Medienlandschaft, deren Zugang sich auch und gerade für Kinder eröffnete.

Ausländische Bilderbücher in Original- oder Lizenzausgaben und Übersetzungen strömten in der Nachkriegszeit immer stärker auf den deutschen Buchmarkt und setzten innovative Akzente¹⁷⁴. 1951 erschien das erste Micky Maus-Heft erstmal nach dem Verbot der Nazis an deutschen Kiosken¹⁷⁵. Der neuen ‚Seuche‘ der beliebten

¹⁷¹ Giachi in: Doderer/Müller 1973, S.377

¹⁷² Giachi (1973), S. 387

¹⁷³ Künnemann (1972), S.211

¹⁷⁴ z.B. die Geschichten des Elefanten Babar von Jean de Brunhoff ab 1957 in dt. Übersetzung

¹⁷⁵ Die ersten Mickey Mouse-Figuren traten in Deutschland schon Ende der zwanziger Jahre auf. 1933 legten amerikanische Lizenzregelungen den Charakter der Figur in Aussehen und

Comics, die als ‚Schundliteratur‘ gebrandmarkt wurden, wurde der Kampf angesagt. Die „Vorliebe unserer Zeit für die Formen unserer Großeltern“¹⁷⁶ schuf ein restauratives Klima. Erzählkonzepte, die mit realistisch-kritischen Bezügen Kinder in ihrer Lebenswelt der 1950er Jahre ernst nahmen, stießen auf wenig Akzeptanz.

Das Bilderbuch, wie der größte Teil der Kinder- und Jugendliteratur überhaupt, stagnierte weitestgehend in seiner Mittelmäßigkeit, die wichtigsten Impulse kamen vorwiegend aus dem Ausland¹⁷⁷. Als Impulsgeber wurde der hochdotierte ‚Deutsche Jugendliteraturpreis‘ (DJLP) für deutsche Werke und, bis heute immer wieder Anlass für Kritik¹⁷⁸, Übersetzungen der Kinder- und Jugendliteratur 1955 vom Bundesministerium des Inneren in Verantwortlichkeit des ebenfalls 1955 gegründeten unabhängigen Arbeitskreis für Jugendliteratur (AKJ) zum ersten Mal ausgelobt.

1956 wurde der Jugendliteraturpreis Louise Fatio (Text) und Roger Cuvoisin (Illustr.) für *Der glückliche Löwe* (1955) zugesprochen. Im gleichen Jahr wurde auch *Mio, mein Mio* (Orig. 1954, dt. 1955) mit einer Prämie des Deutschen Jugendliteraturpreises ausgezeichnet. *Mio, mein Mio* war auch der erste Illustrationsauftrag für Ilon Wikland¹⁷⁹, die mit ihrem Detailreichtum und den idealtypischen, naturverhafteten stupsnasigen und rotwangigen Kindern, fortan das Bild der meisten Lindgren-Erzählungen¹⁸⁰ bis heute geprägt hat. Wiklands Kinderfiguren stehen beispielhaft dafür, dass die internationale Ausweitung des Marktes kaum ein Nachdenken über neue Kindheitsbilder nach sich zog. Gundel Mattenklott schreibt anlässlich des 50jährigen Jubiläums des DJLP über diesen ersten Preisträger: „Das Bilderbuch präsentiert eine von weitem ans Paradies erinnernde Idylle.“ Wieder steht hier eine

Auftreten fest. 1935 war der erste Film von Mickey Mouse in Farbe *The Band Concert*“ ein großer Erfolg. Nach der deutschen Kriegserklärung an Amerika wurde Mickey Mouse 1941 in Deutschland verboten. Mit dem Nachkriegswirtschaftswunder in den 1950er Jahren und der engen Anlehnung Deutschlands an Amerika wurde Mickey Mouse nicht nur als Comic am Kiosk, sondern auch auf Schallplatten, Plakaten in Deutschland populär. 1951 erschien der Comic beim Ehapa Verlag (Stuttgart) zunächst monatlich, ab 1955 dann wöchentlich.

¹⁷⁶ Ramseger (1979), S.177

¹⁷⁷ z.B. Carigiet: *Schellenursli* (1945)

¹⁷⁸ Die Unterstützung der Öffnung des Kinder- und Jugendbuchmarktes durch Nominierungen für den DJLP für Übersetzungen war als Beitrag zur Demokratisierung und Qualitätsanhebung der deutschen Kinder- und Jugendliteratur gedacht (vgl. dazu: Zwischen Trümmern und Wohlstand (1988)). Laut Erhebung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (2003) sind knapp ein Drittel der jährlich erscheinenden Kinder- und Jugendliteratur Übersetzungen. Das spiegelt sich entsprechend in den Nominierungslisten zum DJLP und stößt durchaus auf Kritik von Seiten der Verleger (z.B. Börsenblatt 22/06, S.17).

¹⁷⁹ Ilon Wikland wurde 1969 mit dem Elsa-Beskow-Preis für ihr Gesamtwerk ausgezeichnet

¹⁸⁰ Ausnahmen sind die Illustrationen von Björn Berg zu *Michel aus Lönneberga* (ab 1963), *Pippi Langstrump*‘ (1945) wurde von Igrid Vang Nyman illustriert.

Kindheitskonstruktion im Vordergrund, die von einer ursprünglichen Naturverbundenheit des Kindes ausgeht. „Das Kind, das angstlos mit den gefährlichsten Tieren umgeht – das ist ein Bild aus alten Kindheitsmythen, die die paradiesische Harmonie des Kindes mit der Natur feiert.“¹⁸¹

Marlene Reidel erhielt 1958 den Sonderpreis Bilderbuch des ‚Deutschen Jugendliteraturpreises‘ für *Kasimirs Weltreise* (1957), eine Fantasiereise, die, dem Zeitgeist entsprechend, Phantastik und Exotik (s.o.) zu verbinden sucht.



Abb.27: Marlene Reidel: *Kasimirs Weltreise*, 1957

Reidel arbeitete ursprünglich in Kartoffeldruck, doch *Kasimirs Weltreise* entstand als Linolschnitt. Die Drucktechnik unterstreicht die Materialität der Illustration, die direkte Bedienung der Klischees weist ausdrücklich auf eine imaginäre Welt hin. Die Bildkompositionen sind flächig angelegt, die Gegenständlichkeit reduziert und die leuchtenden Farben kontrastieren stark. Reidel verzichtet auf Konturen, dadurch gewinnt sie trotz des flächigen Bildaufbaus eine gewisse Dynamik. Die rassistische Jagdszene des kannibalischen ‚Mohren‘ wurde in einer späteren Ausgabe durch einen lauernden Löwen im Dschungel ersetzt.

2.8.2 Illustrationen der 1950er Jahre in der DDR

In den ersten Jahren nach dem Krieg gab es noch eine Reihe von Lizenzkäufen bekannter Titel aus dem nichtkommunistisch/sozialistischen Ausland¹⁸², doch sowohl aus wirtschaftlichen als auch politischen Erwägungen wurde der Buchmarkt für

¹⁸¹ Mattenklott (2005), S.16

¹⁸² 1949 brachte z.B. Lucie Groszer im Kinderbuchverlag das dänische Bilderbuch *Paul allein auf der Welt* (Jens Sigsgaard, Arne Ungermann (Ill.)) heraus.

Einflüsse aus dem Westen abgeriegelt: „Mit den 50iger Jahren entwickelt sich die Illustration der DDR als eigenständige Kunstform.“¹⁸³

Die Illustration von Klassikern im Kinderbuch (aber auch in der Belletristik) erfuhr in der DDR allgemein eine hohe Wertschätzung, vermutlich auch durch die notwendige Rückbesinnung auf eigene Traditionen, bedingt durch die neue Form der Isolation. Andreas Bode macht hauptsächlich zwei Trends in den 1950er Jahren aus, die malerisch orientierte Illustration, z.B. von Joseph Hegenbarth und die betont linear arbeitenden IllustratorInnen, hier sind, beispielhaft Hans Baltzer, Frans Haacken oder Elizabeth Shaw zu nennen.

Heinz Kuhnert sieht die 1950er Jahre als Aufbaujahre einer Basis „für eine auf das Kind gerichtete verständliche Bildsprache: klare Konturen, deutliche Farben, überschaubare Kompositionen, Übersichtlichkeit der Fläche, stimmungsvolle Atmosphäre.“¹⁸⁴ Mit diesem fast wörtlichen Rückgriff auf Wolgast stellt Kuhnert die Illustration dieser Jahre in eine auffällige Kontinuität zum Diktum der kindgerechten Ästhetik, wie sie die Reformpädagogen Anfang des 20. Jahrhunderts formulierten (vgl. Kap.2.6).

Hans Baltzer illustrierte erfolgreich u.a. Erwin Strittmatter. Der ausgeprägte Realismus und die Mündlichkeit seiner Erzählweise unterstreicht Baltzer mit skizzenhaften, realistischen Zeichnungen in kontrastierendem Schwarzweiß.



Abb.28: Erwin Strittmatter, Hans Baltzer (Illu.): Das Pony Pedro, 1956

¹⁸³ Bode (2006), S.844

¹⁸⁴ Kuhnert (1976), S.75

Die druckgrafischen Illustrationstechniken wie Holzschnitt, Holzstich¹⁸⁵ und die Schabblattillustration sind in den 50iger Jahren als Reaktion auf „die schwierigen drucktechnischen Bedingungen in der DDR“ vielfach präsent. Frans Haacken, der 1949 bereits Berthold Brecht *Der verwundete Sokrates* illustriert hatte, brachte 1958 sehr erfolgreich die Bilderbuchbearbeitung des musikalischen Märchens *Peter und der Wolf* (Abb.29) von Sergej Prokofjew heraus, die gleichzeitig sowohl im Alfred Holz Verlag, Ostberlin, als auch bei Parabel in München erschien.

Peter und der Wolf ist 2003 erneut bei Beltz&Gelberg in Anlehnung an die Originalausgabe¹⁸⁶ wieder aufgelegt worden. Prokofjew komponierte die streng gestaffelte Erzählung von Peter und dem Wolf für nur fünf Instrumente. Mit der Reduktion, Klarheit und Dramatik der musikalischen Vorgabe korrespondieren die stark linienbetonten Weißzeichnungen auf schwarzem Grund ergänzt mit nur einer einzigen Farbe in einer ausgefallenen Schabblatttechnik.



Abb.29: Prokofjew/Haacken: *Peter und der Wolf*, 1958

Die Beurteilung der Literatur der DDR löste unmittelbar nach der Wende 1990 einen heftigen Literaturstreit¹⁸⁷ aus, der bis in die Kinderliteratur Wirkung zeigte. Heinz Kuhnert betont rückblickend, dass die DDR-Literatur, um ihrer Spezifität gerecht zu werden, nicht mit den Maßstäben des westdeutschen Literaturbetriebs, also „nach dem Prinzip der Autonomie der Kunst in der pluralistischen Gesellschaft und der Selbstbestimmungssituation des Künstlers und seines Verlegers“¹⁸⁸ beurteilt werden

¹⁸⁵ vgl. Bode (2006, S.848): „Dass sich der Holzstich als Illustrationstechnik in der DDR halten konnte, ist vor allem der Tatsache zu verdanken, dass er an den Leipziger Kunstlehranstalten seit den 20er Jahren bis in die DDR-Zeit hinein weitergepflegt wurde.“

¹⁸⁶ Der Text ist der neuen Rechtschreibung angepasst worden.

¹⁸⁷ Als Reaktion auf die Erzählung von Christa Wolf *Was bleibt* entspann sich ein Literaturstreit zunächst um Christa Wolf, später weitet er sich auf die Auseinandersetzung um die Qualität der Literatur der DDR aus (vgl. Ulrich Greiner in *Die Zeit* v. 01.06.1990 und Frank Schirrmacher *FAZ* 02.06.1990. Für den Rückblick auf die Kinder- und Jugendliteratur greift Winfred Kaminski die Streitfrage mit *Bleibt was?* (*Börsenblatt* Nr.71/1990, S.2622-2627). Kuhnert titelt sein Resümee *Kinderliteratur der DDR. Was bleibt?* in: Kuhnert (1993), S.107-130).

¹⁸⁸ Kuhnert (1993), S.107

darf. Vielmehr sollte „DDR-Kunst [...] aus ihrer spannungsvollen Verwurzelung in die herrschenden legislativen und exekutiven Rahmenbedingungen abgeforderter Staatsräson interpretiert werden.“ Daraus ergeben sich nach Kuhnert ganz andere Kriterien der Beurteilung, z.B. „inwieweit sie sich bedingungslos in die Vorgaben fügte; welche moralisch integren Wertvorstellungen sie aus den ideologischen Vorgaben ableitete; inwieweit sie innerhalb der erzwungenen Akzeptanz einen argumentativen Freiraum erstritt.“¹⁸⁹ Karin Richter plädiert dagegen für einen Neuansatz in der Analyse der DDR - Kinder- und Jugendliteratur, der die formalen Aspekte des Wandels im Kindheitsbild und in der Kindheitsauffassung sowie den Formen- und Funktionswandel mit seinen gesellschaftlichen Implikationen in den Vordergrund stellt¹⁹⁰.

Für die Einordnung ästhetischer Kontinuitäten und Diskontinuitäten in die gesamtdeutsche Bilderbuchillustration der 1990er Jahre bleibt festzuhalten, dass die politische Anbindung der Kinderliteratur in der DDR Auswirkungen zeigte.

Dem in der Diskussion um die Kinderliteratur in Westdeutschland beherrschenden Kriterium des Kindgemäßen ist in der DDR der sozialistische Auftrag, den die Kinderliteratur der DDR zu erfüllen hat, übergeordnet. Daraus ergeben sich prinzipielle Verschiebungen. Um Kinder in das sozialistische Kollektiv mit Hilfe von Literatur, auch von Bilderbüchern, einzubinden, wurde ein positives Abbild der Gesellschaft und ihrer Mitglieder als Identifikationsangebot unabdingbar. Die staatlich verordnete harmonische Darstellung von Geborgenheit in der Gemeinschaft (vgl. Abb.30) und die grundsätzlich positive Haltung der Protagonisten reproduzierten alte Forderungen von Harmonie vor der neuen Folie der Erziehung zum Gehorsam gegenüber der offiziellen Kulturpolitik. Die Illustrationsbeispiele von Werner Klemke (Abb.30 und 31) zeigen, dass sich die Ästhetik, trotz unterschiedlicher Intention, dann doch nicht immer wesentlich von westdeutschen Bilderbuchkonzepten abhoben, in denen Geborgenheit und Harmonie ebenfalls hoch behandelt wurden.

¹⁸⁹ Ebda

¹⁹⁰ Richter ((1995), S.290

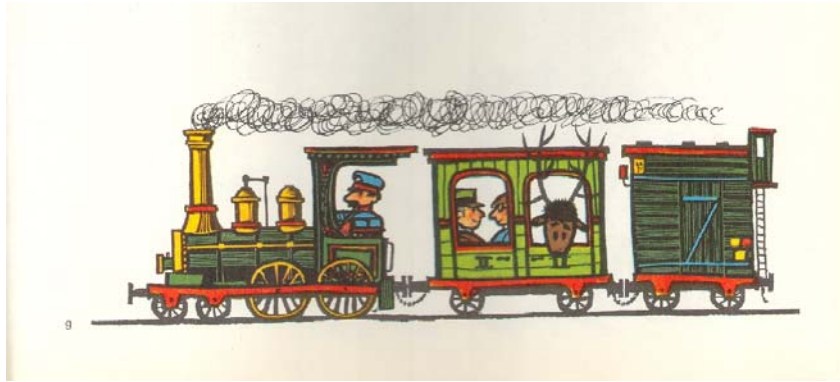


Abb.30: Rodrain/Klemke: Hirsch Heinrich, 1960

Werner Klemkes Grafiken und Holzschnitte waren in der DDR der 1950er und 1960er Jahre in Büchern, auch in zahlreichen Kinderbüchern, auf Briefmarken, Plakaten, in Theaterprogrammen, Schallplattenhüllen und Zeitschriften „quasi omnipräsent“¹⁹¹. Dabei arbeitete er stilistisch sehr vielseitig und setzte sowohl Schabblattbilder, die einen kontrastreichen grafischen Charakter tragen, als auch, vor allem seit der Publikation des *Wolkenschafs* (1958)¹⁹², Kreide-, Feder-, Stift- oder Aquarellzeichnung ein.

Zudem lehrte Klemke ab 1956 als Professor an der Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee Typographie und Buchkunst und prägte, auch als Mitglied der Akademie der Künste ab 1961, die Grafik in der DDR maßgeblich. Auch heute noch sind Klemkes Illustrationen, etwa zu Fred Rodrians *Das Wolkenschaf* (1958, Neuauflage 2006) und *Hirsch Heinrich* (1960, 2006 bereits in der 5.Auflage) lieferbar¹⁹³.

¹⁹¹ Bode (2006), S.853

¹⁹² Fred Rodrian/Werner Klemke (Illu.): *Das Wolkenschaf* (1958)

¹⁹³ 2007 lieferbar bei: Kinderbuchverlag bei Beltz&Gelberg

Dolle-Weinkauf/Peltsch machen am Bilderbuch *Wolkenschaf* den Beginn eines Paradigmenwechsel im Kindheitsbild und in der Kindheitsauffassung im Bilderbuch sozialistischer Prägung fest. Anstelle der „verbrauchten Struwelpetriaden“¹⁹⁴ lässt Rodrian die Hauptfigur in *Wolkenschaf* eigenständig die Probleme lösen. Kuhnert skizziert das neue sozialistische Kindheitsbild der 50iger Jahre mit einem neuen Selbstbewusstsein. Dazu gehören auch die Entwicklung eines sich prozesshaft festigendes individuelles



Abb.31: Rodrain/Klemke: Das Wolkenschaf, 1958

Interessenprofils und eine zielgerichtete Tatkraft. Diese rundum positiv ausgerichtete Figurenanlage wird allerdings wesentlich eingeschränkt: „Die eigenen Kräfte sind nur mit, nicht außerhalb, gleich gar nicht gegen die etablierten Verhältnisse zu befördern.“¹⁹⁵

Die Irin Elizabeth Shaw, die nach ihrem Kunststudium in London hauptsächlich als Grafikerin arbeitete, wanderte zusammen mit ihrem deutschen Mann im Oktober 1946 aus politischer Überzeugung in die DDR ein. Zunächst zeichnete die Illustratorin Karikaturen für Zeitungen. Ihre ersten Kinderbuchillustrationen, in denen die karikaturistische Zeichnung vorherrscht, erschienen 1951 zu *Tiergeschichten* von Friedrich Wolf. Auch Titel von Elizabeth Shaw sind wieder als Reprints beim Leipziger Kinderbuchverlag (leiv) verlegt worden.

Eva Johanna Rubin lebte in West-Berlin und veröffentlichte 1946 ihr erstes Bilderbuch *Der bunte Garten*. In Rubins malerischem und zeichnerischem Werk dominieren Naturdarstellungen als Themen und Motive, die sie fantastisch ‚auflädt‘. Doch sie illustriert auch sehr formal mit klarer Konturlinie in leuchtender Farbigkeit und einer ausgeprägten Schraffur. Ab 1954 war sie mit zahlreichen Titeln im Aufbau-Verlag und im Kinderbuchverlag auch in der DDR präsent.

¹⁹⁴ vgl. die Struwelpetriaden von Wimmer/Meyer-Rey: *Vom Peter, der sich nicht waschen wollte* (1951) und *Vom Jochen, der nicht aufräumen wollte* (1957)

¹⁹⁵ Kuhnert (1993), S.112

2.9 Die 1960er Jahre

2.9.1 Illustrationen der 1960er Jahre in der Bundesrepublik

Während sich im Laufe der sechziger Jahre eine Ideologiekritik¹⁹⁶ auch an der Kinder- und Jugendliteratur formuliert, werden die immer ‚schöner‘ werdenden Bilderbücher, z.B. von Lilo Fromm, nach Ramseger Anfang der 1960er Jahre noch begeistert und weitestgehend kritiklos aufgenommen. „Fünfzehn Jahre nach einem Anfang, der kaum Neues bieten konnte, waren die Bilderbücher in ihrer bildkünstlerischen Gestaltung von beachtlicher Qualität.“¹⁹⁷ Die Erzählung *Mondgesicht* (1960, Abb.32) von Lilo Fromm zu einem Text von Gerda Marie Scheidl weist ästhetisch wie inhaltlich eine Reihe von Parallelen zu dem drei Jahre vorher erschienenen *Kasimirs Weltreise* (1957) von Marlene Reidel (Abb.27) auf.

Beide Handlungen erinnern an nächtliche, fantastische Abenteuer, wie sie etwa der Erzählung von *Der kleinen Häwermann* (1926, Abb. 102, 103) zu Grunde liegt. Auch hier reisen die Protagonisten auf Mondstrahlen durch die Nacht bis in den Morgen. Wie Reidel gestaltet auch Lilo Fromm ihre starkfarbigen, opulent doppelseitigen Bilder sehr klar. Die Bildgegenstände werden übersichtlich, d.h. ‚ordentlich‘ unter Vermeidung von Überschneidungen aneinandergereiht. Dadurch entsteht eine sehr dekorative bühnenartig gestaffelte Kulisse mit Betonung des vorderen Bühnen-, d.h. des unteren Bildrandes. Vor allem mit der Illustration zu *Mondgesicht* (Abb.32) wurde Lilo Fromm 1960 bekannt. Mit Hilfe der verfremdeten, künstlich leuchtenden Farbigkeit gelingt es Lilo Fromm eine formale bildästhetische Modernität zu inszenieren, die freilich nicht von inhaltlichen Innovationen getragen wird. Das Buch war tatsächlich auch weniger wegen des eher vertrauten Plots der Handlung erfolgreich, „wenngleich die Geschichte [...] durchaus dem entsprach, was man damals Kindern anzubieten pflegte. Es waren die [...] mit fröhlichstimmenden Farben

¹⁹⁶Die wissenssoziologische (i.GGs. zur marxistischen) Ideologiekritik in der Literatur lehnt sich hier an Ausführungen von Malte Dahrendorf an: Die Kritik richtet sich gegen Ideologien von Festschreibungen, heute relevant in der Genderforschung der „unwandelbare[n]“, biologisch programmierte[n] Beschaffenheit des Kindes, das auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung und in seinen geschlechtsbedingten ‚Spielarten‘ Junge und Mädchen bestimmte ganzheitliche Strukturen bildet, denen jeweils bestimmte Lektüresorten entsprechen.“ Dahrendorf (1979), S.22

¹⁹⁷ Ramseger (1979), S.175

verschwenderisch ausgestatteten Bilder, die so gut trafen, was damals Eltern ihren Kindern zeigen wollten.“¹⁹⁸



Abb.32: Scheidl/Fromm (Illu.): Mondgesicht, 1960

Die elektronischen Medien erlangen im Laufe der 1960er Jahre erstmals durch ihre neue Zugänglichkeit eine massenhafte Wirkung. Fernsehen wurde ab 1967 überall in Westdeutschland empfangen. Von Anfang an wurden Inhalt und Umfang der Rezeption, insbesondere für Kinder kritisch diskutiert, denn bereits 1964 saßen Kinder durchschnittlich 30-40 Min. täglich vor dem Fernseher¹⁹⁹. Ende der 1960er Jahre bot der Handel die ersten Videorekorder als Hausgeräte an.

Die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen wurde in der Bildenden Kunst früh vorangetrieben. Als Pionierarbeit gelten Nam June Paiks künstlerische Kommentare zum Fernsehen-Sehen Anfang der 1960er Jahre. Nam June Paik experimentierte mit Monitorobjekten, in denen Musik, Literatur und Aktion miteinander korrespondieren sollten²⁰⁰. Erste Videotapes entstanden 1965 in New York, ab 1974 schuf Nam June Paik große Multi-Video-Installationen²⁰¹. Gleichzeitig entwickelte der Koreaner Installationen einer Anti-Technologie und agierte so sowohl als Künstler als auch als sein eigener ironischer Kritiker. In der ersten Ausstellung, in der überhaupt Arbeiten mit Fernsehern gezeigt wurden, der *Exposition of Music – Electronic Television* (1963) zeigte Paik das objet trouvé *Rembrandt Automatic*. *Rembrandt Automatic* ist ein mit der Bildröhre nach unten aufgestellter Fernseher,

¹⁹⁸ Ramseger (1979), S.175

¹⁹⁹ nach Ramseger (1979), S.176

²⁰⁰ *Exposition of Music*, 1963

²⁰¹ *TV-Garden*, 1974

dessen Bild so verweigert wird und gleichzeitig dessen Markenname *Rembrandt Automatic* auf der Rückseite des Fernsehers durch die Drehung sichtbar und geradezu programmatisch wird.

Eine direkte Thematisierung der neuen elektronischen audiovisuellen Medien findet, sicher auch auf Grund der rezeptionskritischen Diskussion, im Medium Bilderbuch erst Jahrzehnte später statt. In *Aufstand der Tiere oder Die neuen Bremer Stadtmusikanten* (1989) ersetzt Jörg Müller vor der Folie der Grimm'schen Erzählung der *Bremer Stadtmusikanten* die Märchenfiguren durch Tiere, die sich aus ihrer medialen und kommerziellen Rolle als Werbeträger befreien wollen. Müller bildet auch direkt Medien ab, indem er Fernseher und eine Medienanstalt zum Bildgegenstand im Bilderbuch erhebt. Als ironische Medienkritik kann der von einer klassizistisch gestalteten Säule durchbohrte Fernseher als Kunstobjekt in einem Büro des großen Fernsehsenders verstanden werden. Anders als Paik stellt Müller keine irritierende Ambivalenz her, sondern schafft in seiner Märchenadaptation der Bremer Stadtmusikanten vielmehr das Bild einer umfassend medial inszenierten Welt und stellt die Frage nach den Bedingungen des Erzählens in ihr (vgl. Kap.4.1).

Mit dem Eindringen der Alltagsästhetik in die Kunst gelang der Pop-Art im Bilderbuch in den 1960er Jahren eine dieser seltenen zeitgleichen Annäherungen an die Freien Künste. Jürgen Spohn, Heinz Edelmann (vgl. Abb.50) u.a. nutzten alltägliche Gegenstände „nicht länger [als, Anm. M.O.] potentielle Lern- oder Fantasiegegenstände, sondern [als, Anm. M.O.] Belege für die besonderen Blicke, die die Dingwelt erlaubt, für die eigenartige Magie, die die Gegenstände des Alltags besitzen können, wenn man sie nur genau anschaut.“²⁰²

1966 wählen Wilfried Blecher und Jürgen Spohn den Walfisch als Sujet für ihre Illustration (Abb.33 und Abb.34). Während Blecher seine Illustration mit fantastischen, narrativen Texturen betont ornamental und artifiziell gestaltet, wählt Jürgen Spohn eine maximal reduziert, geschlossene Form, die plakativ schwarz gefüllt ist und überdimensioniert bis an die Ränder des Bildes stößt. Neu ist bei Spohn die bildbestimmende und bildfüllende, abstrahierende Form, neu ist die Großflächigkeit der Bilder und neu ist auch die typografische Gestaltung. Im weit geöffneten Maul des Wals schwimmen die Buchstaben wie kleine Fische (Abb.33). Die Schrift wird zum

²⁰² Thiele (2000a), S.28

Bildzeichen und durch den spielerischen Einsatz der Typografie zum Bildgegenstand. Wie in vielen Bilderbüchern Spohns reimt sich der Text, so auch im Bildbeispiel aus dem Spielbaum (Abb.33). Der Rhythmus des Reims wird, anders als bei Wilhelm Busch etwa, durch den Wechsel der Schriftgrößen auch visualisiert.

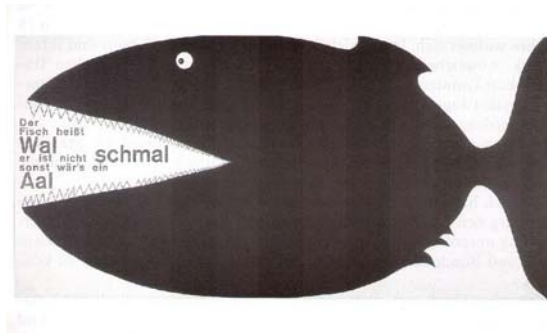


Abb.33: Spohn: Der Spielbaum, 1966

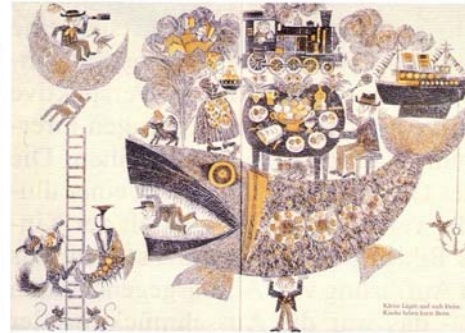


Abb.34: Blecher: Kunterbunte Wunder, 1966

Die gegenständliche Darstellung dagegen, die die Pop-Art in neuer Weise thematisiert, ist gerade im Bilderbuch an sich wenig innovativ und in hohem Maße tradiert (abstrakte, bzw. abstrahierende Illustration sind bis heute Ausnahmen auf dem Bilderbuchmarkt (vgl. Lionni Abb.26)). Bereits im *Orbis Pictus* (vgl. Abb.1) dient die Abbildung von Alltagsgegenständen dem pädagogischen Bemühen, sie dem Kind vertraut zu machen (vgl. Kap.2.2). Doch erst die Impulse der Pop-Art animierten die IllustratorInnen zu neuen Betrachtungsweisen auf die triviale Dingwelt des Alltags. Die „neue Wahrnehmungsintensität“²⁰³ zeigt sich in der Hinwendung zum Banalen und in der Anwendung von Fotocollage, von fotografisch-filmischen Stilmitteln wie dem Zoom, im Spiel mit isolierten, überdimensionierten, plakativ gestalteten Dingen (Jürgen Spohn: *Der Spielbaum*, 1970, Abb.33), in der perspektivischen Verschiebung und der seriellen Reihung (Jürgen Spohn: *Das Riesenross*, 1968, Abb.35). Der tradierte Realismusbegriff vom Bild als Abbild wird zunehmend hinterfragt.²⁰⁴

In der Malerei wird die Isolierung des Gegenstandes in der Pop-Art vor allem mit Blow-Up- und Zoom-Verfahren und ihrer Verfremdung durch ungewohnte Farbigkeit erreicht. Dem tradierten, künstlerischen Anspruch der Erhabenheit, der Individualität und dem Mythos des Originals wird u.a. von Andy Warhol eine größtmögliche

²⁰³ Thiele (2000a), S.27

²⁰⁴ s. die in fotorealistischer Illustrationstechnik gestalteten Bilderbücher von Jörg Müller

Plakativität und das Mittel der seriellen Reihung entgegengesetzt. Das Bilderbuch greift diese Impulse auf und kommt doch zu anderen Ergebnissen. Ein grundlegender Unterschied zwischen Bilderbuchkunst und Pop-Art liegt vor allem in ihrem Selbstverständnis. Die unterschiedlichsten Ansätze der Pop-Art lassen sich als eine „nach außen gekehrte Kunst, die sich voll und ganz der Optik der Großstadtkultur verschrieb, aus der sie hervorgegangen war“²⁰⁵, zusammenfassen. Bei aller Heterogenität transportiert sie stets eine gewisse Ambivalenz, die zwischen Faszination und Kritik angesiedelt ist. Besonders in den Arbeiten Warhols wird eine „subversive Kraft [spürbar, Anm. M.O.], die eben den Mythen und Emblemen der Konsumwelt entspringt, die sie in Frage stellt.“²⁰⁶

Jens Thiele belegt am Beispiel Jürgen Spohns, dass der Einsatz von Stilelementen der Pop-Art im Bilderbuch vor allem zur Schaffung eines narrativen Rahmens dient, der der Pop-Art an sich völlig fremd ist. Text und Bild werden bei Spohn voll spielerischer Lust an der Wiederholung durch Reim und serieller Reihung gedoppelt, es entsteht ein absurd anmutendes Panoptikum des Alltäglichen. Mediengeschichtlich geht das Prinzip der seriellen Motivanordnung, der Simulation von Bewegungseindrücken auf Laterna Magica-Projektionen und Wundertrommeln zurück, die bereits im 18. Jahrhundert bekannt, aber besonders im 19. Jahrhundert Verbreitung fanden.

Mit dem seriellen Zitat der scheinbar bewegten Bilder (vgl. Abb.35) fokussiert Spohn auf Pop-Art. Die Hinwendung zum Abbild des Alltäglichen bedeutet dagegen zugleich eine Abkehr von den artifiziellen Bilderwelten des 19. Jahrhundert: „Die Pop-Art-Einflüsse auf das Bilderbuch rückten die Bücher weg von der



Abb.35: Spohn: Riesenross, 1968

²⁰⁵ Livingstone (1992), S.10

²⁰⁶ Maharaj (1992), S.19

Idee einer fantasierten Kunstwelt und stellten sie, wenn auch verfremdet, mitten in den Alltag.²⁰⁷

Dass Spohn Kindern viel zutraut, macht sich an seinen zahlreichen Bezügen zu traditionell bilderbuchfremden Themen wie Umweltschutz, Sexualität und Tod fest, aber auch an der Art, mit der die Leichtigkeit seiner Nonsense-Verse unvermutet und unvermittelt immer wieder von Ernsthaftigkeit und philosophischen Gedankengängen im emotionalen Wechselbad durchbrochen wird²⁰⁸ :

Wieviel²⁰⁹

Wieviel Himmel
braucht ein Wesen
Wieviel Borsten
hat ein Besen

Wieviel Lacher
schafft ein Clown
Wieviel Gründe
braucht ein Zaun

Wieviel Kurven
hat ein Hirn
Wieviel Falten
Opas Stirn

Wieviel Schreie
hältst Du aus
wenn Du lebst
in Saus & Braus

Wieviel Eier
schafft ein Huhn
Wieviel Töne
Paulchen Kuhn

Wieviel Strophen
hat der Wind
Wieviel Liebe
braucht ein Kind

Wieviel Stunden
hat ein Leben
Wieviel Nehmen
hat ein Geben

²⁰⁷ Thiele (2000a), S.28

²⁰⁸ vgl. die Ausführungen von Kliewer in: Jürgen Spohn. Drunter und Drüber (1994), insbesondere S.96f

²⁰⁹ Spohn: *Wieviel*. In: Jürgen Spohn. *Drunter und Drüber* (1994)

Die Thematisierung des Alltäglichen muss in den 1960er Jahren bereits in Zusammenhang mit den Forderungen der antiautoritären Pädagogik und ihrem autonomen Kindheitsbild gesehen werden. Gerade die Abkehr von der ‚Bewahrpädagogik‘, die große Teile der Texte, aber in besonderem Maße die (oft als subversiv) empfundene Macht der Bilder für Kinder betrifft, ist eines der wichtigsten Ziele der antiautoritären Erziehung. Der Verleger Hans Joachim Gelberg erinnert an die Zeit seiner Zusammenarbeit mit Jürgen Spohn und der beginnenden umfassenden gesellschaftspolitischen Umbrüche ab Mitte der sechziger Jahre: „Es entstand eine neue Form der Kinderliteratur, die ich heute als ‚Alltag und Nähe‘ bezeichnen möchte. Aus heutiger Sicht ist gar nicht mehr erkennbar, wie sehr damals Kinderliteratur ernst genommen wurde. Die gesellschaftliche Veränderung hatte auch die Kinderliteratur erfasst.“²¹⁰

Diese Umbrüche betrafen die Texte für Kinder und Jugendliche, aber ganz besonders die Bilderbuchillustration²¹¹ der 1960er Jahre und fanden in einem gesamtgesellschaftlichen Klima allgemeiner kritischer Politisierung statt, das in den 1970er Jahre seinen Höhe- und Wendepunkt fand. Eine auffallende Produktionssteigerung der Neuerscheinungen in den späten 1960er Jahre belegt das gesteigerte Interesse gerade auch an Literatur für Kleinkinder. Während in den Jahren 1955 bis 1966 1127 Bilderbücher erschienen, steigt die Zahl im kurzen Zeitraum von 1966 bis 1969 auf 1284²¹².

Die Stagnation der 1950er Jahre mit ihrem Willen, am mühsam wieder aufgebauten neuen Alten festzuhalten, wurde mit einem Sturm von Forderungen nach einer basisdemokratischen Kultur und der Entwicklung neuer pädagogischer, antiautoritär - emanzipatorischer Konzepte in den späten 1960ern, vor allem in Folge der Studentenbewegungen, aufgebrochen.

Ein Prozess zunehmender Entgrenzung der Bilderbuchillustration als „Spezialkunst für Kinder“²¹³ setzt ein, der sich bis heute fortsetzt. Durch Einflüsse des Comics (Ali Mitgutsch, Abb.46), der Cartoons (Ungerer, Abb.44) und auch der Pop-Art (vgl.

²¹⁰ Gelberg (1994), S.106 in: Thiele (1994)

²¹¹ Die häufig angenommene subversive Macht der Bilder und der daraus resultierende Wunsch nach visueller Bewahrung und Schutz für Kinder, die gerade für die Bilderbuchillustration immer wieder normierend wirken, beschreibt Jens Thiele u.a. in *Das Bilderbuch* (2000)

²¹² von Hanxleben (1978), S.36

²¹³ Thiele (1995), S.47

Jürgen Spohn, Heinz Edelmann) mit besonderer Berücksichtigung von Alltagsbezügen wird das Erscheinungsbild der beschützten Bilderwelten des Kinderbilderbuchs zunehmend medialer.²¹⁴

Von Janosch (d.i. Horst Eckert), der ursprünglich für ein Satire-Magazin, sowie für Rundfunk und Fernsehen textete und zeichnete, erschien 1960 das erste Bilderbuch *Das kleine Schiff*. Horst Künnemann unterstreicht die neuen Impulse durch die Nonsensetexte von Janosch für das Genre, deren literarische Qualität er mit Krüss, Guggenmos und Morgenstern vergleicht. „In der gut organisierten Naivität seiner Federzeichnungen“ lässt Janosch seine Sonderlinge, die „liebenswert verschrobenen Menschen“²¹⁵ agieren. Klassiker wie Goethes *Osterspaziergang* oder *Reineke Fuchs* interpretiert er als Persiflage, die für Künnemann Zeugnis von Janoschs Aktualität in den 1960er Jahren ablegen.



Abb.36: Janosch: Böllerbam und der Vogel, 1968

Böllerbam und der Vogel ist eine gesellschaftskritische Geschichte, mit der Janosch den Protest u.a. gegen den Vietnamkrieg im Bilderbuch aufgriff und als pazifistische Geschichte thematisierte. Janosch arbeitet im Gegensatz etwa zu den späteren ‚Tigerenten-Geschichten‘ malerisch großflächig und mit klarer, leuchtender Farbigkeit. Er verzichtet auf Konturen, sondern setzt kontrastreich die

Bildgegenstände direkt in Beziehung. Er wählt eine provozierende Aufsicht, die den Abschuss der Kanone ins Bildzentrum setzt, ohne ablenkende, bzw. abmildernde, dekorative Ausschmückungen oder seine später so erfolgreichen kleinen Nebenhandlungen am Bildrand.

Diese Illustrationsweise provoziert die Kritik, „denn Janosch [...] übertreibt das alltäglich Hässliche, das Grobe, das Ärmliche, auch das Böse noch zu spukhässlichen Gestalten, die er mit zartem Strich seinen stets ein wenig melancholischen

²¹⁴ Ramseger (1979), S. 176

²¹⁵ Künnemann (1972), S.97

Geschichten hinzufügte.²¹⁶ Gerade in der melancholischen Stimmung seiner Erzählungen sieht Giachi Parallelen zu dem ein Jahr älteren Zimnik, der wie Janosch aus Oberschlesien stammt: „Beiden scheint die Art ihres Fabulierens aus östlichen Traditionen zugewachsen zu sein, [...] bei Zimnik finden sich, wenngleich verborgener als bei Janosch, Töne des Heimwehs nach der verlorenen Kindheit in einer fast märchenhaft empfundenen Welt.“²¹⁷

Für Jens Thiele manifestieren sich nostalgische Momente vor allem in den späteren Illustrationen Janoschs (vgl. Abb.64), die nicht mehr als reine Pinselzeichnung, sondern als kolorierte Federzeichnung viel buntfarbiger und ausgeschmückter gestaltet sind²¹⁸. Hier fällt die „Neigung zum anekdotischen Detail, das mit dekorativer Absicht ins Bild gesetzt wird“²¹⁹ auf. Seine Bildkompositionen erinnern mit ihren Kanonenöfen und einer bäuerlich-ländlichen Romantik an biedermeierliche Idyllic. Damit werden die Bild-Text-Konzepte Janoschs zu realitätsfernen Gegenentwürfen zu Bilderbüchern, die sich in den 1960er Jahren und 1970er Jahren explizit dem Alltäglichen, Politischen und Realistischen zuwenden. Detailausführungen, die nach Thiele noch bei Richter und Speckter der „Beschreibung eines Milieus, einer ländlichen oder häuslichen Szene“²²⁰ dienten, werden zum stereotypen Dekor weiterentwickelt und zum „unverzichtbaren Requisit“ der für Kinder gestalteten Bildsprache. Gerade das vereinzelte Bildmotiv bestätigt die häufig lähmende Kategorie des Kindgemäßen: „Unausgesprochen gilt das abgegrenzte, vereinzelte Bildelement und mit ihm die additive, detailhafte Bildgestaltung als eine der kindlichen Wahrnehmung besonders adäquate Form.“²²¹

Janoschs illustratives Werk hat also eine Entwicklung erfahren, die sehr unterschiedliche Beurteilungen erfährt. Heute, vierzig Jahre nach seinem Debüt, kann man Janosch nicht ohne die Merchandising-Industrie wahrnehmen, mit deren Hilfe Figuren wie die Tigerente in kontinuierlicher Reproduktion eine fast omnipotente Präsenz über nahezu alle Altersgruppen und Marktsegmente hinweg erlangt haben.

²¹⁶ Ramseger (1979), S.174

²¹⁷ Giachi (1973), S.388

²¹⁸ z.B. Janosch: Oh, wie schön ist Panama (1978)

²¹⁹ Thiele (1986), S.11

²²⁰ Thiele (1986), Ebda

²²¹ Thiele (1986), Ebda

Die der Kontinuität verpflichteten Bildsprachen, deren Wurzeln in der Tradition der Bilderbücher des 19. Jahrhundert liegen (vgl. Kap. 2.4), beherrschen weiter – und bis heute - wichtiges Terrain auf dem Bilderbuchmarkt. Doch weisen immer wieder Neukonzeptionen in Bild, Text und Thema neue Wege, die einerseits Traditionen aufgreifen, jedoch auch als Brüche mit der Kontinuität zu bezeichnen sind. Maurice Sendak löste mit seiner Darstellung kindlicher Aggressionen *Where the wild Things are*²²² (1963) heftige Diskussionen aus. Im Unterschied zu Hoffmanns *Struwwelpeter* stellt Sendak nicht eine Moral in den Vordergrund, sondern nimmt konsequent die Perspektive des Helden Max ein, um mit dieser Binnensicht die aggressive Handlung nachvollziehbar zu machen²²³ (vgl. Abb.37). „Sowohl psychologisch als auch pädagogisch befreiten die *Wilden Kerle* die Bilderbuchkinder vom Zwang, brav und angepasst zu sein.“²²⁴



Abb.37: Sendak: Wo die Wilden Kerle wohnen, 1963

Ästhetisch findet diese psychologische Erzählhaltung in einem fantastischen Realismus ihren Ausdruck. Sendak selbst versteht *Where the Wild Things are* (Orig. 1963; dt. *Wo die Wilden Kerle wohnen*, 1967), *Outside Over There* (Orig. 1981; dt. *Als Papa fort war*, 1984) und *In the Night Kitchen* (1970; dt. *In der Nachtküche*, 1972) als Teile einer Trilogie: „They are all variations on the same theme: how children

²²² amerik. 1963, dt. ‚Wo die Wilden Kerle wohnen‘, (1967)

²²³ Damit bedient sich Sendak einer nach der Erzähltheorie, eigensinnigen Erzählstruktur‘ der sog. personalen Erzählung (wie z.B. bei J.D. Salinger in *Catcher in the Rye* (1951)). Die Wahl der personalen Erzählung als vorherrschende Erzählform des 20. Jahrhundert, vor allem des Nouveau Roman, kann als Kennzeichen der Modernität gewertet werden. (vgl. Walter Baechem / Reinbert Tabbert (1976)

²²⁴ Thiele (2002), S. 16

master varios feelings – anger, boredom, fear, frustration, jealousy – and manage to come to grips with the realities of life.”²²⁵

Dieses Spektrum negativer kindlicher Gefühle definiert Bruno Bettelheim als „chaotische, zornige oder auch gewalttätige Fantasie.“²²⁶ „Die tiefen Konflikte, die aus unseren primitiven Trieben und heftigen Emotionen entstehen, werden in den meisten modernen Kinderbüchern verschwiegen, so dass die Kinder von dort keine Hilfe zu ihrer Bewältigung erhalten.“²²⁷ Bekanntermaßen rät Bettelheim zu einer symbolischen Thematisierung, für die er die Märchen als geeignete Folie erachtet. Wenn *Wo die Wilden Kerle wohnen* literaturwissenschaftlich auch nicht als Märchen bezeichnet werden kann, so codiert Sendak die Handlung in einer fantastischen Erzählung doch so weit, dass dem kindlichen Rezipienten viel Raum für Interpretation und Identifikation gegeben wird.

Gerold Scholz fokussiert in seiner Interpretation der *Wilden Kerle* vor allem auf die nur indirekt anwesende Mutter. Für den Erziehungswissenschaftler kommt in *Wo die Wilden Kerle wohnen* geradezu beispielhaft die moderne Form der „Angst der Erwachsenen vor dem Selbstständigwerden der Kinder“ zum Ausdruck.²²⁸ Die Mutter straft Max und wendet sich ihm schlussendlich doch wieder liebevoll zu, weil sie nach Scholz weiß, „dass ihr Kind nur in der Fantasie, nicht aber in der Realität zum ‚wildem Kerl‘ werden und sie verlassen will.“²²⁹ Die Deutung der Gewaltfantasien als notwendig und vorübergehend ist für den Erwachsenen entlastend, denn „sie beruhigt seine Angst, von dem Kind verlassen zu werden, und sie beruhigt die Furcht vor den Fantasien des Kindes.“²³⁰

Doch so unanfechtbar ist die Gewissheit der physischen und psychischen Nähe zum Kind offensichtlich nicht. Der Schutzraum im übertragenen Sinn, und auch ganz direkt als Kinderzimmer, den Erwachsene für Kinder errichten, erweist sich nach dem Verständnis Scholz immer auch als ein überwachter Raum. „Und die Überwachung

²²⁵ Sendak zitiert nach Lanes (2003), S.227. Joseph Schwarcz hält dem entgegen, dass diese Bücher völlig unterschiedliche fiktionale Welten entwerfen, die weder ein durchgängiges Motiv, noch Handlungsorte, noch das Personal in irgendeiner Form verbindet. Schwarcz (1991), S.194

²²⁶ Bettelheim (1977), S.13.

²²⁷ Bettelheim (1977), S.17

²²⁸ Scholz (1994), S.18

²²⁹ Scholz (1994), S.19

²³⁰ Ebda

dient nicht nur dem Schutz des Kindes, sondern auch dem eigenen.²³¹ Fortgang und Rückkehr ziehen sich als wichtiges Motiv durch die Literatur für Kinder, beispielsweise bei *Alice im Wunderland* oder *Der kleine Häwelmann* (vgl. Kap.5.2.1). Für Max bedeutet das Fortgehen ein unabhängiges, selbstständiges Handeln, das für die Erwachsenen (trotz Einsicht in die Notwendigkeit der Aggression (s.o.)) eine durchaus widersprüchliche, latente Bedrohung darstellt. „Das Gebot, sich im Umkreis der elterlichen Einflussphäre aufzuhalten, und das Verbot, sich an die Fantasie 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.“²³² Scholz begreift Sendaks Erzählung deshalb als Warnung vor der Selbstständigkeit als Andersartigkeit und kritisiert die reglementierende Aussage des Bilderbuchs.

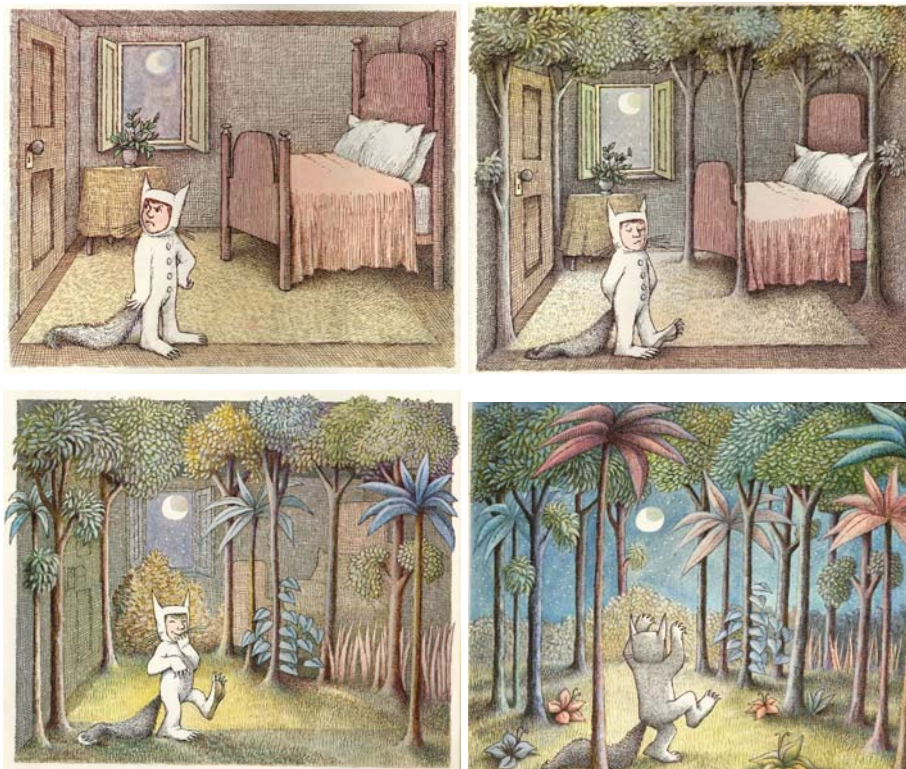


Abb.38-42: Sendak: Wo die Wilden Kerle wohnen, 1963

Ich möchte hier noch eine andere Sichtweise anbieten, die die Aufmerksamkeit auf einen Bruch mit dem tradierten Romantikbegriff im Bilderbuch lenken soll.

²³¹ Scholz (1994), S.20

²³² Scholz (1994), S.21

Im Buch ist die oben abgebildete Sequenz (Abb.38-42) auf Einzelblättern hintereinander gereiht. Wie ein Zoom entwickelt sich die Entgrenzung des Raums. Abb. 36 wird im Buch noch von einem breiten weißen Rahmen eingefasst, der zunehmend kleiner wird, bis Abb. 42 die ganze Seite raumgreifend ausfüllt. In der oben dargestellten Montage wird statt des Zooms die sequentielle Erzählweise deutlich. Das Zimmer verwandelt sich Bild für Bild in eine fantastische (Seelen-) Landschaft, in der Max' Emotionen keine Grenzen mehr gesetzt sind. Sendak, profunder Kenner der deutschen Romantik (vgl. Sendak: *Grimm's Märchen*, Kap.5.2.2), reflektiert hier mit dem romantisch konnotierten Waldmotiv nicht allein auf jenes romantische Verständnis, das eng mit dem Biedermeier verknüpft ist und das Bilderbuch seit 150 Jahren begleitet. Dieser Max steht mit seiner leidenschaftlichen, grenzensprengenden Fantasie viel eher in der Tradition der Frühromantiker und der blauen Blume, dem Inbegriff frühromantischer Sehnsucht nach Unendlichkeit, dem Unerreichbaren und der Überwindung der Grenzen von Realität und Kunst im Universalen.

„Allem, was die Eltern sprechen,
Widerspricht das volle Herz
Die verbotne Frucht zu brechen
Fühlen wir der Sehnsucht Schmerz.“²³³,

heißt es in einem Lied im *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis. So widerspricht auch Max seiner Mutter und lässt lustvoll den einengenden Raum hinter sich. Der Wald dagegen, in den Max sich nun begibt, ist eben kein spätrömantischer Märchenwald, sondern ein ursprünglicher, sinnlicher, fantastischer Ort, an dem Max in den wilden Kerlen ausschließlich seinen eigenen Gefühlen begegnet. Sein Sinnen ist jetzt umfassend, kompromisslos, rückhaltlos, rauschend, ganz eins mit sich und der Welt, wie das Sehnen der Frühromantiker. Der Wald wird temporär zur Heimat der blauen Blume, bis dieser Ganzheitlichkeit wiederum durch die Sehnsucht nach Geborgenheit ein Ende gesetzt.

Erstmals führt Sendak mit *Wo die Wilden Kerle wohnen* einen anderen, einen universalen Romantik-Begriff in die Bilderbuchliteratur ein, der eher den Frühromantikern nahe steht. Sein Fantasiebegriff stützt sich nicht auf fantastische

²³³ Novalis ((Orig. 1802), 1968), S.266

Gegenwelten, sondern vielmehr auf komplexe Seelenlandschaften. Während Lionnis abstrakte Bildsprachen in ihrer Entwicklung von Gegenständlichkeit durch die Collage stark reduzierter Grundformen als ausgesprochen fantasieanregend galten²³⁴, gelingt es Sendak mit seiner Darstellung seelischer Konflikte dieses Verständnis vom kindlichen Fantasiebegriff zu erweitern, indem er auch mit einer durchaus gegenständlichen Konzeption ein überaus fantasiestiftendes Bildangebot offeriert.

Besonders in den 1980er Jahren werden diese psychologisierenden Erzählangebote, etwa durch Anthony Browne, aufgegriffen.

Mit Tomi Ungerer wendet sich ein provokanter Künstler in den sechziger Jahren der Kinderbuchillustration zu, der in seine Illustration einen grafischen Fundus von Satire- und Karikaturelementen und Plakatgestaltung einbringt.

Die akzentuierte, karikierende Linienführung des Cartoonisten Tomi Ungerer findet sich auch in den kolorierten Federzeichnungen seines umfangreichen Illustrationswerks für Kinder wieder. Bereits für sein erstes Kinderbuch, den ersten Band²³⁵ der zwischen 1957 und 1963 erschienenen Serie um die Schweinefamilie Mellops, erhielt er den Preis des *Spring Book Festivals*.



Abb. 43: Ungerer: *The Mellops Go Flying*, 1957

Bis 1999 (*Otto. Autobiografie eines Teddybären*) erschienen über 70 illustrierte Kinderbücher, darunter Sammlungen deutscher Volkslieder und Volksmärchen: *Das*

²³⁴ Jens Thiele weist in diesem Zusammenhang auf die Ambivalenz des einerseits fortschrittlichen doch andererseits auch implizit konservativen Fantasiebegriffs hin, der eine breite Diskussion um das Fantasiefördernde Potential abstrakter Bildsprachen für Kinder auslöste. Indem die offene Konzeption der abstrakten Bildsprache wie Lionnis Abrisscollagen dem Betrachter Freiräume für eigene Interpretationen eröffnet, wendet sich die Kritik implizit gegen die mediale Bilderflut. Sie ist konservativ, indem sie „die Bilderkultur außerhalb des Bilderbuchs abwehrte“. (Thiele, 2000a, S. 26)

²³⁵ Ungerer: *The Mellops Go Flying* (1957)

*große Liederbuch*²³⁶ (1975) und Tomi Ungerers *Märchenbuch* (2001). Ungerer unterläuft mit seiner Form kinderliterarischen Slapsticks in den Mellops-Büchern (Abb.43) die Konventionen in der Kinderbuchillustration. Fernab von Idyllenbildung lässt Ungerer bevorzugt tierische Protagonisten agieren, die die bürgerliche Gesellschaft mit liebevollem, aber hintergründigem Witz, grotesken Überzeichnungen und überraschender Wendungen karikieren.



Abb.44: Ungerer: Die drei Räuber, 1963

In *Die drei Räuber* (1963) und *Zeraldas Riese* (1967) wendet er sich der Märchenwelt zu, deren Moral er umkehrt²³⁷. Das Böse wird nicht bekämpft sondern bekehrt, aus den verbrecherischen Räubern werden fürsorgliche Familienväter und der Menschenfresser aus *Zeraldas Riese* wird zum Menschenfreund. Vor monochromem, vorwiegend nachtblauem Himmel lässt Ungerer die drei Räuber wie Scherenschnittfiguren agieren und setzt kontrastreich das zierliche blonde Mädchen den großen schwarzen Räubern entgegen. In der plakativen Betonung der Fläche fließt die Erfahrung der Plakatgestaltung ein. Seine

Bildräume sind weit und auf die notwendigsten Requisiten reduziert.

In der Unger'schen Version des Rotkäppchens (1975) ist die Großmutter eine garstige Frau. Das dem Kindheitsbild der Zeit entsprechend selbstbewusste und eigenständige Rotkäppchen verbündet sich deshalb mit dem Wolf und zieht, statt der ungeliebten Großmutter den Korb mit Wein und Kuchen zu bringen, mit ihm in sein herrschaftliches Schloss.

Mit *Rotkäppchen* (1965) sind auch die *Folded Stories* Warja Lavaters bekannt geworden. Fasziniert von der bildmächtigen Abstraktion Mark Rothkos oder Barnett

²³⁶ Im *Großen Liederbuch* setzt sich Ungerer mit seiner elsässischen Herkunft auseinander und wählt idealisierende, volkstümliche Landschafts- und Städtekulissen für seine Illustrationen.

²³⁷ Ungerers Märchenparodie entspricht der Beliebtheit der Märchenparodien der antiautoritären Erziehung der 1970er Jahre, die damit das nach ihrem Verständnis restriktive, autoritäre und gewaltsame Werte- und Normenmuster der Volksmärchen unterlaufen wollten.

Newmans, beeindruckt von der Signalkraft amerikanischer Verkehrsschilder und vom Wunsch getragen, Geschichten in einer internationalen Bildsprache zu erzählen, die in allen Kultur- und Sprachräumen rezipiert werden kann, entwickelte Warja Lavater die Erzählungen von Märchen in Piktogrammen.

Lavater stellt sich mit ihrer abstrakten Bildsprache in die (schmale) Reihe von BilderbuchkünstlerInnen wie El Lissitzky (1922), Leo Lionni (ab 1959), später Kveta Pacovska (ab 1984) und Katja Kamm (ab 2002), die mit dem ästhetischen Mittel der Abstraktion arbeiten, doch nirgendwo löst sich die Form so radikal vom assoziativ Gegenständlichen und wird zum reinen Piktogramm wie bei Warja Lavater.

Der Erzählfluss wird von einem durchlaufenden Code gesteuert, der nicht linear sondern bildräumlich funktioniert. Unterstützt wird diese Wirkung durch die Form des Leporellos. Die Gestaltung der Piktogramme ist in ihren Bezügen interpretierbar, die nur in ihrer Größe, jedoch nicht in ihrer jeweiligen Farbigkeit variieren.

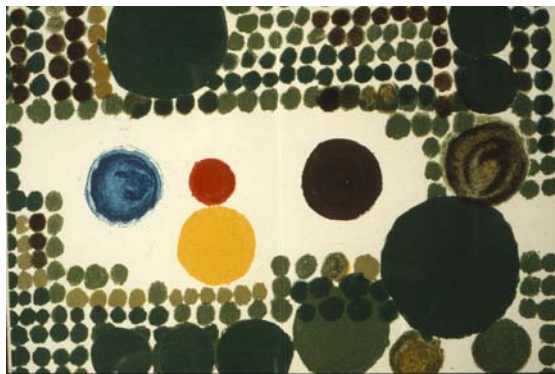


Abb.45: Lavater: Le Petit Chaperon Rouge, 1965



Lavater: Le Petit Chaperon Rouge, 1965



Abb.46: Bruegel d.Ä.: Die niederländischen Sprichwörter, 1559

Die multiszenische Bildgestaltung steht in einer langen Tradition, für die die Werke Brueghels d. Ä.: *Die niederländischen Sprichwörter* (1559) exemplarisch stehen.

Als eine neue Bilderbuchform präsentiert Ali Mitgutsch 1968 das pluriszenisch erzählende ‚Wimmelbilderbuch‘ *Rundherum in meiner Stadt*, für das er 1969 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet wurde.



Abb.47: Mitgutsch: Rundherum in meiner Stadt, 1968

Seine Motive sind nicht fantastischen Gegenwelten entlehnt, sondern thematisieren ausdrücklich eine Realität, wie sie auch Teil des Kinderalltags sein könnte. Der Querschnitt durch den Häuserblock zeigt Wohnen ohne biedermeierliche Nostalgie (z.B. mit Hilfe von Kanonenöfen), wie Janosch sie gerne zitiert.

Die Bücher Mitgutschs sind erstmals Bücher, die unmittelbar die Erlebniswelt der Kinder zur Darstellung bringen und gleichzeitig auch von Vorschulkindern ganz autonom rezepiert werden können, denn sie sind immer textlos. In rascher Folge erscheinen thematisch differente Wimmelbilderbücher von ihm nach dem gleichen ästhetischen Konzept. *Bei uns im Dorf* (1970), *Komm mit ans Wasser* (1971) etc, zählen mit inzwischen 4 Millionen verkauften Exemplaren längst zu den Spitzentiteln den Longsellern. Ohne eigentliches Bildzentrum ‚wimmelt‘ es episodisch in

Mitgutschs großformatigen Bildtafeln. Zahllose stilisierte Figuren begegnen sich in mal banalen, mal spektakulären oder komischen Alltagsszenen, die für Kinder einen hohen Wiedererkennungs- und Unterhaltungswert besitzen. Erst zum Schluss verdichten sich die vielen losen, scheinbar unabhängigen Erzählstränge.

Das Neue an den Wimmelbüchern ist ihr, von der in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstehenden antiautoritären Pädagogik geforderte explizite Kinderalltagsbezug und die selbständige Rezeption auch schon für sehr kleine Kinder. Mit den Wimmelbilderbüchern lotet Mitgutsch erstmals die fließende Grenze von poetisch-fiktionalen Bilderbüchern und den Sachbilderbüchern aus. Rotraut Susanne Berner entwickelt den Typ des Wimmelbilderbuchs mit ihrer Jahreszeitenreihe²³⁸ weiter. In ihren Szenarien lässt sie Protagonisten gezielt miteinander agieren. Diese Begegnungen verweben sich von Band zu Band zu komplexeren Erzählungen.

2.9.2 Illustration in den 1960er Jahren in der DDR

Mit Illustratoren wie Volker Pfüller und Klaus Ensikat tritt in „den 1960er Jahren [...] eine neue Künstlergeneration an, geboren zwischen 1930 und 1942, die erste der in der DDR großgewordenen Illustratoren“²³⁹. Daneben zeigen eine Reihe von bekannten IllustratorInnen weiter erfolgreich Präsenz. Eberhard Binder (*Vom Dorle, das nicht schlafen wollte* (1964), Elizabeth Shaw (*Der kleine Angsthase*, 1963) und Eva Johanna Rubin (*Kikeriki wacht auf!* Text v. Walter Krumbach, 1962) schaffen in den 1960er Jahren viel beachtete Bilderbücher, die jedoch nicht wieder aufgelegt wurden. Werner Klemke und Klaus Ensikat stehen beispielhaft für die wenigen Illustratoren aus der ehemaligen DDR, die den Sprung in den gesamtdeutschen Buchmarkt geschafft haben. Volker Pfüller lehrt heute an der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Neben wenigen Bilderbuchillustrationen ist er vor allem für seine Bühnenbilder und seine Grafik (Plakat) bekannt geworden.

²³⁸ RS Berner: *Winter-Wimmelbuch* (2003), *Frühlings-Wimmelbuch* (2004), *Sommer-Wimmelbuch* (2005), *Herbst-Wimmelbuch* (2005)

²³⁹ Bode (2006), S.857

Klemke schuf für *Ferdinand der Stier* (1965) des Amerikaners Munro Leaf vierzig Kreidezeichnungen und letterte den Text eigenhändig und mehrfarbig²⁴⁰. Als Hauptwerk seiner Kinderbuchillustration gilt Klemkes bildnerische Bearbeitung der *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (1963) mit rund 400 Schabzeichnungen und zwölf doppelseitigen Schabzeichnungen auf Farbtafeln, die 2003 wieder aufgelegt wurde.

Klemke stellte mit der Schabblattzeichnung die Linearität und Kontur in den Vordergrund, die die Bilder klar strukturierten. In den Farbtafeln ordnete er das Geschehen im Märchen, wie in alten Bilderbögen, in sequentiellen Verläufen an (Abb.48).



Abb. 48: Grimm/KLemke (Ill.) Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 1965

Mit Rücksicht auf den für den Forschungszusammenhang notwendigen Bezug zu den 1990er Jahren wird für die 1960er Jahre der Fokus auf den Beginn der Illustrationsarbeit von Klaus Ensikat gelegt. Für die Beurteilung des buchkünstlerischen Schaffens in der DDR müssen neben den kulturpolitischen Bedingungen (vgl. Kap. 2.7.1) auch die unterschiedlichen technischen Gegebenheiten, wie z.B. die Qualität des üblichen rauen, grauweißen Papiers, das durch seine starke Saugkraft im Produktionsprozess nur einen matten, blassen Farbauftrag zuließ, berücksichtigt werden. Auch Konturen verschwammen leicht im Druck auf dem rauen Untergrund. Folgerichtig betonte Klaus Ensikat deshalb immer wieder die Handwerklichkeit seiner Illustrationskunst, und gestaltete mit seinem umfangreichen handwerklichen Können auch gerade mit der minderen Papierqualität in der DDR sehr geplant: „Die billigere Produktion musste keinen billigen Inhalt zur Folge haben“, fasst Ensikat seine Erfahrungen 1996 rückblickend zusammen. Die Möglichkeiten

²⁴⁰ wieder aufgelegt als Taschenbuch 1992

aktueller moderner Drucktechniken sieht er nicht uneingeschränkt positiv²⁴¹: „Die Kompensation erfolgte durch mehr geistige Anstrengung. Durch den Verlust der Zwänge der technischen Möglichkeiten haben wir diese Bemühungen darum verloren.“²⁴²



Abb.49: Klatt/Ensikat: Lustige Märchen, 1968

In den 1960er Jahren experimentierte Ensikat zunächst mit malerischen Techniken, z.B. in seiner ästhetischen Bearbeitung *Lustige Märchen* von Edith Klatt, 1968. In dieser malerischen Gestaltung (Abb.49) spielen Linie und Kontur, die sein späteres Werk bestimmen, noch keine Rolle. Der Bildraum ist bis an die Ränder ausgenutzt, das Hauptgeschehen zwar zentral positioniert, doch lassen die zahlreichen Nebenhandlungen fast den Eindruck eines ‚Wimmelbildes‘ (vgl. Mitgutsch, Abb.46) entstehen. Das leicht variierte erdig-gedämpfte Rotbraun der Dächer und Häuser bestimmt die harmonische Farbgebung, lediglich abgesetzt durch wenige blaue Akzente.

Mit der späteren Hinwendung zur betont linearen Illustration, die manchmal koloriert wird, kann die mindere Qualität des Papiers vernachlässigt werden. Seine präzisen, sorgfältig ausgearbeiteten Federzeichnungen und ihr Spiel aus feinem Liniengeflecht, klarer Linienstruktur, definierender Kontur und überraschenden Leerstellen (Abb.50 u. 66), mit denen er vor allem seit den 1970er Jahren bekannt wurde, sind ungleich spannungsreicher angelegt, als die malerisch-flächigen Kompositionen. Die Konzeption der Bildräume ist nun exakt und möglichst reduziert. Meist gibt es nur wenige Requisiten, die dann jedoch detailliert ausgeführt werden.

Die Sachlichkeit und Genauigkeit, mit der Ensikat etwa architektonische Elemente ausarbeitet (Abb.50) nähert sich einer Konstruktionszeichnung an, doch unterläuft er die eigene Sachlichkeit der Illustration mit humorvollen Überzeichnungen (der

²⁴¹ obwohl seine Illustrationen nach der Wiedervereinigung allesamt auf fein gestrichenem Papier gedruckt wurden. Vgl. Wilhelm Tell (2004), Faust (2002).

²⁴² Ensikat zitiert nach Andreas Bode. In: Jeder nach seiner Art (1997), S.12

löchrige, perspektivisch verzerrte Zaun, im Gegensatz zum stolzen Herrenhaus). Die Anhäufung von Details amerikanischen Bürgertums: das Familienportrait, der Kamin, die Kerze auf dem Tisch – wortwörtlich getoppt vom stolzen Adler auf dem Hausdach, die steife Haltung der weißen Dame im Gegensatz zum lässig rauchenden Farbigen, sind narrative Details, mit denen er den Text ironisch kommentiert.

Ensikat bevorzugte vor allem die zeichnerische Bearbeitung historischer/literarischer Texte von Cechov, Lear, Dickens, Goethe, Peter Hacks, Poe, Tolkien, Mark Twain oder den Märchen von Perrault²⁴³, die mit seiner Illustrationstechnik der feinen Federzeichnung, die oftmals an alte Kupferstiche erinnern, korrespondieren.



Abb.50: Twain/Ensikat (Illu): Leben auf dem Mississippi, 1969

Auch heute stellt Ensikat seine bildkünstlerische Arbeit explizit in die Tradition von Klassikern wie Goethe, Schiller oder Strittmatter²⁴⁴. Ensikat wurde als Illustrator auch im Westen schon früh mit den wichtigsten Auszeichnungen geehrt. Er erhielt u.a. 1973 und 1991 den ‚Goldenen Apfel‘ auf der BIB (Biennale der Illustrationen Bratislava). 1995 wurde ihm der Sonderpreis für Illustration des Deutschen Jugendliteraturpreises verliehen und 1996 wurde ihm der Hans-Christian-Andersen-Preis zugesprochen. Von großer Bedeutung für seine Wirkkraft ist neben seinem

²⁴³ Mit dem thematischen und ästhetischen Rückgriff auf etablierte Klassiker genügt Ensikat den Forderungen der DDR-Kulturpolitik.

²⁴⁴ Aktuell ist Ensikat vor allem mit viel beachteten Illustrationen zu Klassikern, etwa zu Strittmatter: *Der Weihnachtsmann in der Lumpenkiste* (Berlin, 2001), *Faust nach Johann Wolfgang von Goethe* (Berlin, 2002), *Wilhelm Tell nach Friedrich Schiller* (Berlin, 2004), Strittmatter: *Ponyweihnacht* (Berlin, 2005) auf dem Bilderbuchmarkt präsent. 1996 wurde Ensikat mit dem Hans-Christian-Andersen-Preis für sein Gesamtwerk ausgezeichnet.

umfangreichen grafischen Werk seine Lehrtätigkeit an der Berliner Fachschule für angewandte Kunst 1961-1965 in der DDR und seit 1995-2004 im wiedervereinigten Deutschland an der Fachhochschule für Gestaltung in Hamburg.

Von medialen Einflüssen und crossmedia-Produkten war auch die Bilderbuchillustration in der DDR nicht frei. Im DDR-Fernsehen trat die bis heute bekannte Koboldfigur *Pittiplatsch* erstmals 1962 in der Kindermärchensendung *Meister Nadelöhr* und ab 1964 regelmäßig im *Abendgruß* im Sendeformat *Sandmännchen* auf. *Pittiplatsch*, *Schnatterinchen* und andere Figuren der Sendung haben rasch eine solche Popularität erlangt, dass 1964 eine Briefmarke mit den bekannten Puppenfiguren aus dem *Abendgruß* aufgelegt wurde. Außerdem war *Pittiplatsch* als Hörspiel auf Schallplatten zu bekommen und auch als gezeichnetes Bilderbuch erhältlich.

Die Medienfigur *Pittiplatsch* ist heute noch als erfolgreiches Merchandisingprodukt, z.B. als Spielzeugfigur oder als Bettwäsche auf dem Markt, sowie als DVD, Audiokassette und als Märchenbuch lieferbar.

3.0 Die 1970er Jahre

In den 1970er Jahren ist die Entwicklung der Kinder- und Bilderbuchillustration in der Bundesrepublik in direkter Folge der Forderungen der antiautoritären Pädagogik und ihrem grundlegend neuen Kindheitsbild von so umfassenden Diskontinuitäten geprägt, dass diese Zeitspanne im Folgenden in einem gesonderten Kapitel ausgewiesen werden soll.

3.1 Illustrationen der 1970er Jahre in der Bundesrepublik

Anfang der 1970er Jahre scheint das wirtschaftliche Wachstum in der Bundesrepublik Deutschland noch ungebremsst. Gleichwohl wirken in dieser von (wirtschaftlicher) Stabilität geprägten Phase die Umbrüche der Studentenbewegung und ihre politischen Forderungen nach Jahren intensiver Auseinandersetzung seit 1968 in den 1970er Jahren tiefgreifend und umfassend bis in alle gesellschaftlichen, politischen und kulturell relevanten Bereiche der Bundesrepublik Deutschland hinein.

Die antiautoritäre kinderliterarische Reformbewegung²⁴⁵ führt in Konsequenz auch zu einem veränderten Wissenschaftsverständnis und in dessen Folge zu einem Paradigmenwechsel in der Kinderliteraturwissenschaft und –didaktik.²⁴⁶ Die schillernden Oberflächen des Pop sind in der Bildenden Kunst, in der Musik, im Film und natürlich im Alltagsdesign mit kontrastreicher, kraftvoller Farbigkeit und der Modifikation abgerundeter, dekorativer Jugendstilformen weiter stilbildend.

1970 erscheint das ästhetisch dem Pop verpflichtete Bilderbuch *Andromedar SR1*²⁴⁷ (Abb. 51), mit Illustrationen von Heinz Edelmann, der 1967/68 als Art Director an der Gestaltung des Beatles-Films *Yellow Submarine* maßgeblichen Anteil hatte. *Yellow Submarine* ist 2004 als Bilderbuch erschienen.

²⁴⁵ Der Begriff ‚kinderliterarische Reformbewegung‘ bezieht sich auf Ewers (1995a), S.263ff. In Abgrenzung zur Reformpädagogik Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Begriff im Folgenden ergänzt und als antiautoritäre kinderliterarische Reformbewegung geführt.

²⁴⁶ Ewers (1995a), S.257

²⁴⁷ Stempel, Hans/Ripkens, Martin/Edelmann, Heinz (Illu.), 1970. Das Thema Raumfahrt war nach der ersten bemannten Mondlandung 1969 natürlich eines der zentralen Themen, die in verschiedenen Titeln auch ins Bilderbuch Eingang fanden, z.B. Brown/Friesel/Edelmann (Illu.): *Maicki Astromaus* (1970)

Damit ist ein inzwischen als historisch zu bezeichnender Begriff des Pop auf dem aktuellen Bilderbuchmarkt präsent. Dabei ist Pop keineswegs als eine abgeschlossene Periode zu verstehen. Der Begriff ist vielmehr wandelbar und sowohl in neuen Spielarten in der Literatur, in der Kunst, als auch im Bilderbuch der 90er Jahre präsent.



Abb.51: Stempel/Ripkens /Edelmann (Illu.): Andromedar SR1, 1970

Allerdings geht es gegen Ende des 20. Jahrhunderts weniger um eine beliebige Reproduzierbarkeit der Bilder und Gegenstände, die in seriellen Reihungen ästhetisch reflektiert werden, und auch nicht mehr vordergründig um eine künstlerische Auseinandersetzung mit der trivialen Dingwelt. Popliteratur, gerade in den seit den 1990er Jahren relevanten Ausprägungen zielt, wie Jens Thiele betont, nicht auf Kinder, sondern auf ein jugendliches oder junges erwachsenes Publikum und thematisiert dessen Alltagserfahrungen mit Motiven wie Melancholie, Entfremdung, Isolation, geprägt von umfassenden und vielfältigen Medienerfahrungen²⁴⁸. Das Individuum steht im Mittelpunkt dieses neuen Pop. Auch im Bilderbuch der 1980er und 1990er Jahre findet Pop in unterschiedlichen Bildsprachen Eingang (vgl. Kap.4. und 5.)

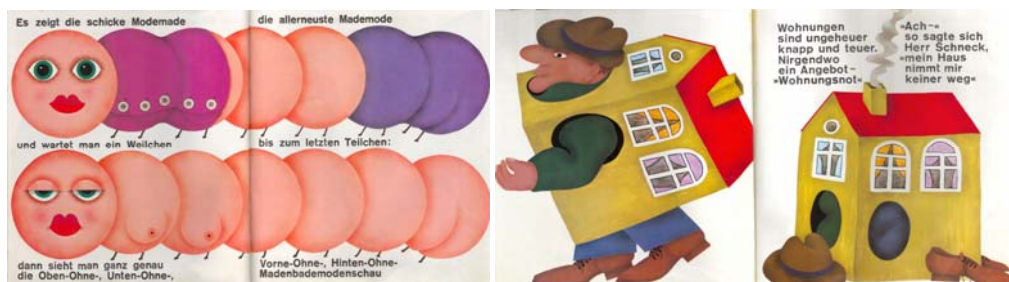


Abb.52 u. 53: Spohn: Der Papperlapappapparat, 1978

²⁴⁸ vgl. Thiele (2004), S.177ff. Zum Paradigmenwechsel des historischen Begriffs des Pop zum ambivalenten Begriff des ‚Tristesse Royal‘, vgl. Conter (2004), S.49ff

Popstilelemente wie Blow-Up-Verfahren, plakative Flächigkeit und leuchtende Farbgebung, sind in der Bilderbuchillustration der 1970er Jahre breit gestreut, weitere der Popart angelehnte Titel sind beispielsweise *Herr Groß geht in die Stadt*²⁴⁹ (1973) oder *Wo ist meine Puppe*²⁵⁰ (1976), die beide für die Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis nominiert wurden²⁵¹. Jürgen Spohn greift 1978 für die animierende Gestaltung seiner findigen, kritischen (s. Abb.53), manchmal freizügigen (s. Abb.52) Wortspielereien die Bildsprache der Popart auf.

Auch Eric Carle nutzt immer wieder das Prinzip der seriellen Reihung in seinen Bilderbucherzählungen, allerdings betont Carle mit dem sequentiellen Erzählen noch stärker den spielerischen Charakter der Erzählstruktur. *The Very Hungry Caterpillar* erschien 1969 in New York und wurde unter dem Titel *Die kleine Raupe Nimmersatt* 1970 auch in Deutschland schnell bekannt. Die Erzählung der gefräßigen Raupe ist mit der Reihung der Löcher der angeknabberten Pflanzen und Obststücke ein erster interaktiver Versuch. Für seine Collagen setzt Carle Mischtechniken, vielfach Frottage oder malerisch bearbeitete Papiere ein. Die Aufmerksamkeit für die Innovation seiner Bildsprache wird in Deutschland auch an den auffällig gehäuften Nominierungen zum Deutschen Jugendliteraturpreis Anfang der 1970er Jahre deutlich.²⁵²

In *Die kleine Maus sucht einen Freund* (1971) perfektioniert Carle das Prinzip der Reihung, indem er Bild und Text erzählerisch noch enger miteinander verzahnt und die Handlung von einer Doppelseite auf die nächste hinüberzieht. Erst das Umblättern komplettiert das Bild. Carle selbst verweist auf die unterschiedlichen Ebenen seiner Bücher. Formal fordern sie mit ihren Ausstanzungen oder erhöhten Ebenen auch zum Spiel auf²⁵³, inhaltlich sieht Carle seine Bücher auf der Schnittstelle zwischen Bilderbuch und wissensvermittelndem Sachbuch. Carle hat sehr genaue Vorstellung

²⁴⁹ Spang, Günter / Kohlsaat, Friedrich (Illu.), 1973

²⁵⁰ Hoban, Russel / Selig, Sylvie (Illu.), 1976

²⁵¹ Die Ehrung beider Titel durch die Nominierung für den Deutschen Jugendliteraturpreis (DJLP) ist in diesem Zusammenhang durch den offiziellen Charakter des Staatspreises und die daraus resultierende offizielle Anerkennung und Aufwertung dieser Ästhetik und die Aufforderung zur Auseinandersetzung damit von Bedeutung. Im Erlass des Bundesministeriums für Jugend und Familie wird 1978 neben dem Ziel der Leseförderung des DJLP gerade auf das Kriterium der Qualität verwiesen: „Er [der DJLP, Anm. M.O.] will zu einer ständigen Qualitätssteigerung der Bücher für junge Menschen beitragen, das öffentliche Gespräch über das Kinder- und Jugendbuch anregen und zur Diskussion herausfordern.“ Schlepegrell (1996), S.26

²⁵² nominiert 1970: ,1, 2, 3, ein Zug im Zoo (1969); nominiert 1971: *Die kleine Raupe Nimmersatt* (1970); nominiert 1972: *Die kleine Maus sucht einen Freund* (1971)

²⁵³ „Sie sind halb Spielzeug (zu Hause) und halb Buch (Schule).“ Carle in: Christen (1989), S.28

von seiner Zielgruppe und ihre Beschreibung erinnert mit ihrem Hinweis auf Abstraktion und Ordnung durchaus an seine Bildkompositionen: „Mich fasziniert am meisten die Zeit im Leben eines Kindes, wenn es zum erstenmal das Elternhaus verlässt, um zur Schule zu gehen. Es ist ein riesiger Sprung aus seinem Zuhause und aus der Sicherheit heraus, aus der Welt des Spiels und der Sinne in die Welt des Verstandes und der Abstraktion, der Ordnung und Disziplin. Ich möchte, dass meine Bücher diesen großen Abgrund ein wenig überbrücken helfen.“²⁵⁴

Indem Carle über die klassische Zielgruppe der Vorschulkinder hinaus bewusst älteren Kindern Bilderbuchangebote macht, bereitet er eine frühe Form der altersgemäßen Entgrenzung vor, wie sie für die Entwicklung des Bilderbuchs in den 90er Jahren kennzeichnend werden wird. Carle besetzt bis heute eine sehr prominente, eigenständige künstlerische Position.



Abb.54: Carle, Eric: Die kleine Maus sucht einen Freund, 1971

Die zunehmende Beliebtheit von Kindersendungen im Fernsehen beeinflusste die Kinderkultur erheblich. Die deutsche Version der amerikanischen *Sesame Street* startete als *Sesamstrasse* 1973 im Fernsehen und löste eine erste Debatte über die Mediennutzung kleiner Kinder aus²⁵⁵ ²⁵⁶. Erstmals versuchte ein spezielles Sendeformat für Kinder, Emotionalität und Lernen, Unterhaltung und Wissen miteinander zu verbinden. Im Zuge einer gewaltigen Merchandisingkampagne wurden auch Bücher zur Sendung auf dem Bilderbuchmarkt platziert.²⁵⁷

²⁵⁴ Carle in: Christen (1989), S.28

²⁵⁵ vgl. Jobst Plog, NDR Intendant im Internet: <http://www3.ndr.de> v.20.01.2007

²⁵⁶ Ähnliche Beliebtheit erfuhr auch die Muppetshow, die von 1977-1981 ausgestrahlt wurde.

²⁵⁷ Inzwischen wirkt die Sesamstrasse generationsübergreifend, denn die heutigen Eltern haben bereits selber als Kind die Sendung rezipiert. Bemerkenswert ist das Spektrum der Erklärungsmuster zur Wirklichkeit, das immer mehrere Deutungen zulässt, z.B. eine sachliche

Dieser Mix aus Wissensvermittlung und Entertainment der Sesamstrasse unterstützte den auch durch die Forderungen nach Chancengleichheit ausgelösten Boom von Sachbilderbüchern²⁵⁸, die Reihe *Was ist was*²⁵⁹, ist seit den sechziger Jahren bis heute lieferbar. Der Schweizer Künstler Jörg Müller gestaltete in einer Bildmappe sieben Panoramen einer sich radikal verändernden Stadtkulisse. Beginnend mit einem eher dörflichen Szenario von 1953 illustriert er im Zeitabstand von 3 Jahren den Umbau einer Landschaft und des Dorfes in warmen, belebten Grüntönen zu einer von Industrie und Autobahn beherrschten Betonkulisse in kühlem, plakativem Grau. Das übergroße Format und Müllers, dem Fotorealismus angelehnte Bildsprache, bieten in seiner perfekten, in sich geschlossenen Ästhetik ohne irgendwelche künstlerischen Bearbeitungsspuren, wenig Interpretationsspielraum. Die Illustration zielt auf den Eindruck einer Dokumentation ab, die jedoch in ihrer Fiktionalität den Rahmen des Sachbuchs exemplarisch erweitert.

Demselben Thema nimmt sich auch Stefan Stolze (vgl. Abb.56) an. Während Müller ausschließlich mit bildkünstlerischen Aussagen den Wandel kommentarlos beschreibt, schildert Stolze den Kampf der BewohnerInnen um ihre Stadt und nutzt auch gestalterische Mittel wie Schilder, Plakate und Tafeln zur Demonstration. Seine Bildsprache ist sehr skizzenhaft, durch die unruhige Linienführung fast flüchtig. Geschickt verleiht er der Stadt während ihres Umbaus weniger die Wirkung einer Baustelle (vgl. Müller, Abb.55), sondern vielmehr die einer Trümmerlandschaft. 1974 wird diese sehr emotional besetzte Assoziation in Deutschland viel selbstverständlicher gewesen sein als heute, denn die traumatischen Erfahrungen und Bilder der Trümmerlandschaften etwa von Berlin oder Dresden und der rasche Wiederaufbau lagen erst 25 Jahre zurück.

und eine fantasievolle, die dem magischen Realismus und der verbreiteten Animation der nicht-belebten Dingwelt von Vorschulkindern als Kernzielgruppe Rechnung trägt.

²⁵⁸ Ossowski (2000) unterscheidet Bildersachbuch und Sachbilderbuch durch den unterschiedlichen Einsatz von Textelementen. S.672f

²⁵⁹ Tessloff Verlag. Die ersten Ausgaben erschienen noch als Hefte am Kiosk, erst Mitte der 1960er Jahre wurde die Reihe in gebundenem Buchformat herausgegeben.



Abb.55: Müller: Alle Jahre wieder geht der Presslufthammer nieder, 1973, Bildausschnitt



Abb.56: Stolze, Stefan: Mangelsburg. Aus dem Leben einer Stadt, 1974

Als Bildersachbuch thematisierte Ali Mitgutsch 1968 explizit Alltag und Kinderalltag im Bilderbuch, darüber hinaus erstmals in der Form der Wimmelbücher, die Kindern eine autonome Rezeption ermöglichte (s. Kap.2.9). Doch die neuen basisdemokratischen Forderungen der Kinderliteraturreform gingen vielfach weit über die bloße Thematisierung von „Nähe und Alltag“ (vgl. Gelberg, Kap.2.9) hinaus. 1972 unterscheidet Birgit Dankert²⁶⁰ bei Publikationen der Reformbewegung im Wesentlichen zwei Projekte: Kinder- und Jugendliteratur, die einen "liberalisierten Sozialisationsprozess“ unterstützt und Literatur, die für „eine Erziehung zum sozialistischen Kampf“ funktionalisiert wird²⁶¹. Programmatisch formuliert der Oberbaum-Verlag: „Wir stellen die Erziehungsfrage und damit auch die Kinderbücher in den Zusammenhang der Klassengesellschaft und des Kampfes der

²⁶⁰ Dankert, zitiert nach Ram (1975), S. 47

²⁶¹ Die reformerische Position, die die Entwicklung des Kindes möglichst von Einflüssen unberührt begleiten will, bezieht sich nach Dankert wieder auf Rousseaus These der Unschuld des Kindes. Sie führt hier als zeitbezogenes Beispiel die Pädagogik des Internats Summerhill an. Der andere, revolutionäre Zweig der antiautoritären Literatur hat das politische Ziel vor Augen: „Man verurteilt alle Autoritäten, die dem Ziel der sozialistischen Gesellschaft entgegenstehen und lässt sie als einzige Autorität gelten.“ Dankert (1975), S.70

Arbeiterklasse.“²⁶² In den 1970er Jahren wurden in zahlreichen Eigeninitiativen, gerade in Großstädten wie Berlin, Kinderläden gegründet, in denen die antiautoritären und repressionsfreien Erziehungskonzepte umgesetzt werden konnten. Für diese neuen Konzepte genügte das Angebot des Kinder- und Jugendbuchmarktes nicht; weder die Klassiker noch die exotischen Paradiese der Nachkriegszeit boten Ansätze für eine neue Orientierung. Der eklatante Bruch mit Traditionslinien war notwendig, denn gerade die im Bilderbuch gepflegte Fiktion glücklicher Kindheit als literarischer Projektionsraum mit lieblichen Idyllen oder Fantasiereisen wurde nun explizit als ‚Scheinwelt‘²⁶³, gebrandmarkt die von verborgenen erwachsenen Sehnsüchte, Ängsten und Hoffnungen genährt wurde²⁶⁴.

Anti-Märchenbücher und Parodien werden in den 1970er Jahren zum Aushängeschild der kritischen wie spöttischen Auseinandersetzung mit dem tradierten Literaturkanon (vgl. Ungerer, Abb.43, 44 und Janosch, Abb.36). Die Umdichtungen des Struwwelpeters von H. Hoffmann (1844) blicken dagegen auf eine Tradition zurück (vgl. Kap.2.4). Auch F.K. Waechter nutzt 1970 das widerspenstige, vitale Potential des bekannten Struwwelpeters als Folie seiner Parodie. Bereits im Vorwort setzt Waechter kontrapunktisch zum Original ein neues²⁶⁵, selbstbestimmtes Kindheitsbild:

²⁶² Oberbaum-Verlag zitiert nach: Rum (1975), S. 47

²⁶³ Melchior Schedler geht in seiner Kritik vom Begriff der ‚Kindertümlichkeit‘ aus, den zuerst Ernst Linde in seiner Aufsatzsammlung *Kunst und Erziehung* (1901) eingeführt hat. Linde versteht unter Kindertümlichkeit eine dem Verständnis und der Empfindung des Kindes angepasste Lektüre, die den Anspruch künstlerischer Qualität in der Jugendliteratur erfüllt. Schedler sieht die kindertümlich bemühte Literatur, z.B. einer Beatrix Potter oder Ernst Kreidolfs durchaus in der Tradition der Nonsense-Dichtung etwa von Lewis Carroll: „Von der absurden Spannung des Nonsense ist trotzdem noch etwas im Biedersinn der Kindertümpler, aber die Kontrasteffekte der Kindertümpler sind so dezent, dass sie kaum noch als Kontraste lesbar sind.“ (Schedler (1973), S.41) Die durch die Betonung des detailreichen, harmonischen und trivialen bedingte relative formale Spannungslosigkeit korrespondiert seit dem Biedermeier bis in die Idyllen der Nachkriegsliteratur mit einer inhaltlichen Tabuisierung: Im Gegensatz zum Kindheitsbild des Biedermeiers wird in der Kritik der antiautoritären Literaturreform, wie sie auch Schedler formuliert, nicht länger davon ausgegangen, dass die Aussparung sozialer Realität den kindlichen Leser entlastet, vielmehr wird dieser Schonraum als Akt kindlicher Entmündigung angeprangert. Peter Härtling ordnet die Tendenz „Realität auszuspüren, zu beschönigen, Härten zu harmonisieren, Unglück zu bagatellisieren oder in einem guten Ende aufgehen zu lassen“ als eine Verhöhnung kindlicher Leser durch „läppisches Diminutivdenken.“ Härtling (2003), S.30

²⁶⁴ vgl. Schedler (1973), S.48f

²⁶⁵ laut Dankert „fehlt dem antiautoritären Kinder- und Jugendbuch im Bewusstsein von Laien und Fachleuten weitgehend die historische Dimension“. (Dankert (1975), S.68

„Darum seid nicht fromm und brav
wie ein angepflocktes Schaf,
sondern wie die klugen Kinder
froh und frei. Das ist gesünder.“

Aus der *Geschichte vom bösen Friederich* entwickelt Waechter eine erfolgreiche kindliche Auflehnung gegen einen übermächtigen, gewalttätigen Vater, in der einem der neuen, oben genannten Kinderläden eine Schlüsselrolle zufällt.



Abb.57: F.K.Waechter: Der Anti-Struwwelpeter, 1970

Indem Waechter die Episoden in aktuellen Zeitbezug setzt und Wertvorstellungen hintergründig verschiebt, gelingt es ihm, die kritische Aufmerksamkeit von den Ungezogenheiten Friedrichs auf die handfeste Gewalt des Vaters zu lenken. Friedrich schafft es, sich mit Hilfe anderer Kinder nicht nur vom brutalen Zugriff des „Kinderschlägers“ sondern auch aus dessen Abhängigkeit innerhalb der autoritären familiären Hierarchie zu befreien:

„Los, ruft Max, wir helfen Dir,
und so gehen sie alle vier
dorthin, wo man überlegt,
aber keine Kinder schlägt.“

Die Kindergruppe folgt dem Hinweisschild am Baum „Zum Kinderladen Leerbachstr. 95“, der in diesem Kontext wie ein kindlicher Zufluchtsort wirkt. Dem Genre Satire entsprechend, mindert der Witz der karikaturistischen Überzeichnungen die kritische Anklage der übermächtigen, autoritären Gewalt nicht.

F.K. Waechter ist als ästhetischer Grenzgänger zwischen Bilder-/Kinderbuch, Satire, Bühne und Film eine Ausnahme unter den Bilderbuchkünstlern. Er war Mitglied der Neuen Frankfurter Schule und u.a. Mitherausgeber der Satirezeitschrift *Pardon* und *Titanic*. „In den Grenzbereichen zur Kunst, die selten Lachen duldet, und zur Literatur, von der sich die Kunst befreit hatte, entdeckte ich meine Felder“²⁶⁶, beschrieb F.K. Waechter seine Hinwendung von der Gebrauchsgrafik zur satirischen, parodistischen Zeichnung bei *Pardon*, auch in der Bilderbuchillustration bewegt er sich zunehmend zwischen den Gattungen der Künste. In den 1970er Jahren entstehen die ersten Kurzfilme und Stücke für das Kindertheater (*Schule mit Clowns*, 1975).

Waechters Grenzgängertum betrifft aber nicht nur Medien und Bildsprachen sondern auch die kindliche Zielgruppe: „Allmählich habe ich es heraus, dass das beste für Kinder dann entsteht, wenn ich das Zielpublikum Kinder vergesse und mache, was mir gefällt.“²⁶⁷ Entgegen den in den 1970er Jahren dominierenden pädagogisierenden Trends proklamiert Waechter: „Weg von der Pädagogik hin zur Kunst, Komik, Poesie, Literatur usw. Das scheint mir zwar ein alter Hut, muss aber immer wieder gesagt werden, vor allem in diesen frühen Siebzigern.“²⁶⁸ Diese Öffnung vollzieht er auch in der Bilderbuchillustration, vor allem in seinem Spätwerk²⁶⁹ und leistet als prominenter Autor/Illustrator einen Beitrag zur offensiven Entgrenzung des Bilderbuchs in den 90er Jahren bis zu seinem Tod 2005.

²⁶⁶ Waechter (2002), S.355

²⁶⁷ Waechter (2002), S.357

²⁶⁸ Ebda

²⁶⁹ z.B.: *Der Rote Wolf* (1998), *Die Schöpfung* (2002), *Prinz Hamlet* (2005) und *Vollmond* (2005)



Abb.58: Wengoborski: Fünf Finger sind eine Faust, 1970

Der Bilderbuchtitel *Fünf Finger sind eine Faust* (1970), der in Kinderläden rezipiert wurde, geht von einer „Notwendigkeit der Kollektivbildung gegenüber einer repressiven Gesellschaft“²⁷⁰ aus und ruft zur Solidarität auf²⁷¹. Aus Mangel an geeigneter Kinderliteratur entstanden, häufig in Autorenkollektiven konzipiert und in kleinen autonomen Selbstverlagen²⁷² publiziert, eigene gesellschaftspolitisch motivierte Jugend-Kinder- und Bilderbücher. Diese politisch problemorientierten Erzählungen verfolgten das

Ziel, „Einsichten in die Konflikte, Strukturen und Verharrschungen des gegenwärtigen Gesellschaftssystems“²⁷³ zu vermitteln.

Dem Abschied von der tradierten Illustration entspricht die Form der Collage besonders, die in der Kombination von Zeichnung und Fotografien unter Einbezug z.B. von Zeitungsausschnitten und Dokumenten, bildästhetisches Experimentieren zulässt. Während aber die Collage in den 1970er Jahren vor allem dem ästhetischen Experiment mit Versatzstücken des Alltags und auch dem politischen Kampf gegen das Abbild von Wirklichkeit innerhalb einer Narration diene, zielt die auffällige Hinwendung der Collage mit Bildzitat, Bildfragment und Bildparodie in den 1990er Jahren bis in die Gegenwart vor allem auf die Darstellung postmoderner, bruchstückhafter Wahrnehmung und komplexer, ambivalenter Befindlichkeiten.²⁷⁴

²⁷⁰ Basis-Verlag, zitiert nach Detlef Ram (1975), S.48

²⁷¹ weiteres Titelbeispiel: Hamburger Erzieherrunde: Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt. Oberbaum-Verlag [Erziehung im Dienste des Volkes; Bd.6] – Hamburg 1975

²⁷² vgl. Jugendbuchkollektiv, Basis-Verlag oder Hamburger Erzieherrunde, Oberbaum-Verlag. Als antiautoritäre Kinder- und Jugendliteratur definiert das Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur (1975) „die Publikationen, die im Zusammenhang mit einer antiautoritären oder repressionsfreien Erziehungsideologie als Nachfolgeerscheinung der Studentenbewegung 1968/69 in der Bundesrepublik veröffentlicht wurden.“ Der Begriff ist wenig konkret gefasst, denn im Weiteren wird darauf hingewiesen, dass Verlage, Kritiker und Rezenten selbst entscheiden, welche Werke zur antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur gezählt werden.

²⁷³ Schedler, Melchior (1973), S.55

²⁷⁴ Je besser die Grafikprogramme der digitalen Bildbearbeitung in den 1990er Jahren wurden, umso stärker wurde die Hemmschwelle der Collage für die IllustratorInnen herabgesetzt. Die gegenwärtigen Möglichkeiten digitaler Collage nutzen Gaiman/Mc Kean in: *Wölfe in den Wänden* (2005).



Abb.59: Jugendbuchkollektiv: Die kleine Ratte kriegt es raus, 1972

Auch die etablierten Verlage reagierten auf die neuen Bedürfnisse: Beltz&Gelberg konzipierte eine Reihe *BilderBuch* als preiswerte Broschur mit hohem Textanteil, die sich nicht nur formal sondern auch inhaltlich älteren Zielgruppen öffnet.²⁷⁵ Wie auch bei vielen Titeln der Selbstverlage steht nicht die künstlerische Aussage, sondern eher der Inhalt im Vordergrund. Dieses Konzept der „anderen Bilderbücher [...] informiert, regt an, schildert die Umwelt, erleichtert den Dialog zwischen

Kindern und Erwachsenen.“²⁷⁶

Während in den 1950er Jahren Comics in Deutschland noch als ‚Schmutz- und Schundliteratur‘ verpönt waren, erfahren sie nun gerade vor dem per se „basisdemokratischen“ Hintergrund ihrer volkstümlichen Tradition der Bilderbögen und der allgemeinen Etablierung medialer Ästhetik auch im Bilderbuch (vgl. Beliebtheit der Fernsehformate und ersten Crossmedia-Strategien für Kinder, z.B. *Sesamstrasse*), eine breite Akzeptanz. Das erste Buch der Reihe *BilderBuch* von Beltz&Gelberg widmet sich denn auch den Bildgeschichten und Comics für Kinder. Bernd Dolle-Weinkauff spricht von einer „Expansion des deutschsprachigen Comic-Angebots seit Mitte der sechziger Jahre“ und verweist vor allem auf den Erfolg von Serienhelden, die gerade in den 1970er Jahren in Deutschland bekannt wurden: Asterix, Superman, Charly Browne oder Lucky Luke. Die Comicstrips, wie z.B. Petzi, der auch in der Werbung eingesetzt wurde, erfahren ebenfalls einen spürbaren Aufwärtstrend in deutschen Zeitungen. Die Grenzen des Mediums Comic waren von Anfang an und nach allen medialen Ausrichtungen hin durchlässig. *Donald Duck* war zunächst ein Zeichentrickfilm, bevor er in gedruckter Form vorlag, Superman machte dagegen als Comic zunächst den Umweg übers Radio, bevor er verfilmt wurde. Für

²⁷⁵ und damit eine Grenzöffnung des Adressaten vorwegnimmt, die in den 90er Jahren als Kennzeichen eines allgemeinen Trends formaler und inhaltlicher Entgrenzung bezeichnet werden kann, vgl Waechter, Abb.57

²⁷⁶ Verlagswerbung in: Bilderbuch Nr.11: Stolze (1974), rückwärtiges Vorsatzblatt

den deutschen Comic lässt sich *Mecki*²⁷⁷ als effektives Beispiel im Medienverbund von Bildgeschichte, Kinderbuch, Spielzeugfigur und Werbung heranziehen.²⁷⁸ Der medialen Präsenz der Medien entspricht der Einsatz von Comicelementen seit den 1970er Jahren in der Bilderbuchillustration, etwa bei F.K.Waechter.

Hans Heino Ewers erweitert 1995 Birgit Dankerts Unterscheidung eines „liberalisierten Sozialisationsprozess“ von Literatur für „eine Erziehung zum sozialistischen Kampf“ von 1972. Mit einem Abstand von fast zwanzig Jahren, trennt er mit weniger kämpferischem Vokabular die sozialkritisch und gesellschaftsanalytisch ausgerichtete Kinderliteratur der Reformbewegung von den daraus resultierenden, späteren stärker psychologisch motivierten Erzählweisen. Diese Ausrichtung der Kinderliteratur beschreibt Ewers als „Exploration des Innenlebens der Kinder.“²⁷⁹ Mit dieser Entwicklung verlässt die Kinderliteratur die Geradlinigkeit und Geschlossenheit der narrativen Konzepte, die dem gesellschaftspolitischen Engagement verpflichtet sind. Ewers sieht hier eine direkte Folge des neuen Kindheitsbildes, das von der Gleichberechtigung von Kindern und Erwachsenen in allen Bereichen ausgeht²⁸⁰.

Es entsteht im Zuge der antiautoritären Bewegung ein völlig neues Verständnis von Kindheit. Diese Neuorientierung stellt eine Diskontinuität in der Tradition des Kindheitsbildes in der Bilderbuchliteraturgeschichte dar, deren umfassende Wirkkraft das Bild von Kindheit und sein Abbild, etwa im Konzept der partnerschaftlichen Erziehung oder im Interesse an der kindlichen psychologischen Binnensicht, bis heute kennzeichnet.

²⁷⁷ Mecki tritt als Zeichentrickfigur erstmals im Animationsfilm für den Unterricht *Der Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel*, 1936. Der Zeichner, Wilhelm Petersen wurde 1935 mit Darstellungen beauftragt, „die das nationalsozialistische Denken im Schulunterricht begreifbar machen sollten.“ Möbius (2006), S.55

²⁷⁸ ausführlicher in: Dolle-Weinkauff (1990), S.249ff

²⁷⁹ Ewers (1995), S.263

²⁸⁰ Anders als in der sozialistischen Kinderliteratur, die zwar Kinder zur Teilhabe am politischen Geschehen verpflichtet, doch nicht die Hierarchie zwischen Erwachsenen und Kindern aufhebt, wird das Kind in der antiautoritären Pädagogik und ihrer Literatur als gleichberechtigter Bürger mit allen Rechten und Pflichten verstanden.

Ewers weist darauf hin, dass kinderliterarische Helden der Vergangenheit durch zahlreiche autoritäre Vorgaben einerseits zwar eingeschränkt, aber andererseits auch entlastet waren (denn sie mussten die Vorgaben nicht verantworten). Die Mündigkeitserklärung der antiautoritären Pädagogik belastet nach Ewers die Kinder dagegen psychisch erheblich. „An die Stelle des unbekümmerten, gänzlich extrovertierten, ausgeglichenen und heiteren kindlichen Gemüts aus der vergangenen Kinderliteraturepoche ist in der neuen, der Kinderliteratur der kindlichen Gleichberechtigung, das introvertierte, labile, ja innerlich zerrissene Kind getreten, das sein zerklüftetes Innenleben reflektiert.“²⁸¹

Mit der Schilderung von Isolation, Ambivalenz, Entfremdung und Angst öffnet sich die Kinderliteratur und mit ihr das Bilderbuch thematisch nun auch der Subjektivität der Moderne. Stilistisch lehnt sich die Kinderliteratur mit dem Novum des Kinderromans und der modernen Kinderkurzgeschichte, mit den Erzähltechniken des inneren Monologs oder dem personalen Erzähler, dem modernen Roman an. Für das Bilderbuch ist hier vor allem der Einfluss Maurice Sendaks und Tomi Ungerers zu nennen, deren Titel seit Ende der 1960er Jahre (vgl. Sendak: *Wo die Wilden Kerle wohnen*. (dt. 1968), *In der Nachtküche* (1971)) verstärkt in den 1970er Jahren ins Deutsche übersetzt werden. An diese Entwicklungslinie wird in vielen psychologisch motivierten Bilderbuchkonzepten der 1980er Jahre angeknüpft.

Ein frühes Beispiel für komplexe psychologische Erzählstrukturen ist Sendaks fantastische Erzählung *In der Nachtküche* (1971)²⁸². Die lustbetonte, nächtliche Traumreise greift viele Motive der Traumdeutung wie das Fliegen, das Nacktsein oder das Fallen auf. Als Zeichen des symbolischen Erzählens verfremdet Sendak auffällig. Die Skyline der nächtlichen Großstadt, die Mickey in seinem gebackenen Flugzeug überfliegt, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als eine kuriose Ansammlung riesiger Küchengeräte, die diese Kulisse der Nachtküche bilden.

Anthony Browne wird sich in den 80er Jahren surrealer Erzählweisen und auch direkter Zitate des Surrealismus bedienen, um psychologische Komplexität der Protagonisten und/oder des Geschehens zu transportieren.

²⁸¹ Ebda

²⁸² Original: *In The Night Kitchen* (1971)

Wie tief Sendak diese Geschichte in der Kindheit, und zu einem Teil auch in seiner Kindheit, verankert, machen seine Hinweise auf den Erzählanlass für *Die Nachtküche* deutlich. Erzählanlass für eine Bilderbuchidee Sendaks war eine Sammlung alte Mother-Goose-Verse.²⁸³ „I began a Mother Goose Collection in 1969 by putting together some of my favourite verses, but I soon noticed that [...] they all had to do with eating.“²⁸⁴

Essen ist im Bilderbuch, soweit überhaupt thematisiert, meist streng sanktioniert, etwa in Hoffmanns *Suppenkaspar*. Sendak entschließt sich, die existentielle, kindliche Lust des Essens in Verbindung mit dem Lustvoll-Spielerischen der Zubereitung (vgl. Abb.60) in einer fantastisch-symbolischen Form zu erzählen. In den 90er Jahren wird Essen noch einmal in *Die Menschenfresserin* von Wolf Erlbruch nach einer mythischen Erzählung von Valérie Dayre stark symbolisiert thematisiert, allerdings unter dem Vorsatz tragischer, maßlos triebhafter Leidenschaft (vgl. Kap.5.4.5).



Abb.60: Vorzeichnung von Sendak zu : In der Nachtküche, 1969

Nach mehreren Versuchen, die Köche der Nachtküche als Tiere zu zeichnen, greift Sendak zum Filmzitat. Nicht nur der Rückgriff auf das filmische Erzählen mittels der Sequenz und dem Bildschnitt (vgl. Abb.61), auch das Oliver-Hardy-Köche-Triplet²⁸⁵ kann, nach Selma Lanes, als Reminiszenz an seine Kindheit und an Kinoerlebnisse in den 30er Jahren in New York verstanden werden²⁸⁶.

²⁸³ Wenn Mickey nach seinem Höhenflug über die Milchstrasse der Nachtküche in die große Milchflasche abtaucht und triumphiert: „Ich bin in der Milch und die Milch ist in mir, Gott behüte die Milch und behüte mich!“, ist das ein abgeleiteter Reim von: „I see the moon,/And the moon sees me;/God bless the moon/And God bless me.“ Lanes (2003), S.173

²⁸⁴ Lanes, Ebda

²⁸⁵ Die Filmkarriere des komischen Duos Oliver Hardy und Stan Laurel begann 1927, sie spielten in insgesamt 106 Comedy-Folgen, die in Deutschland unter dem Titel *Dick und Doof* bekannt wurden.

²⁸⁶ Lanes (2003), S.182



Abb.61: Sendak: In der Nachtküche, 1971



Abb.62: Ungerer: Kein Kuss für Mutter, 1973

Ein weiteres Beispiel für das neue Verständnis kindlicher Befindlichkeit ist das 1973 (dt, 1974) erschienene *Kein Kuss für Mutter*. In dieses Bilderbuch fließen autobiografische Erlebnisse Ungerers ein: Der junge Kater wehrt sich heftig gegen die gefürchteten Zärtlichkeiten seiner Mutter. Um differenzierter erzählen zu können, illustriert Ungerer hier mit Bleistiften. In den USA wurde diese Erzählung vehement abgelehnt, vor allem an der Darstellung einer Schnapsflasche auf dem Frühstückstisch stießen sich die Kritiker. *Kein Kuss für Mutter* erhielt den amerikanischen *Dud Award* 1973

für das schlechteste Kinderbuch. Ungerers Kritik an der mütterlichen Grenzüberschreitung entspricht dem Recht auf Selbstbestimmtheit und Gewaltfreiheit der antiautoritären Erziehung.

Auch die klassischen Märchen gerieten in den 1970er Jahren zunehmend in Kritik. Dabei stand nicht allein die Brutalität des Geschehens im Vordergrund, vielmehr wurde ihre „autoritäre Bürgerlichkeit – verpackt in die verführerische Gestalt zeitloser Geltung“²⁸⁷ angeprangert. Die bürgerliche Hierarchie der Märchen unterstütze eine

²⁸⁷ Steinlein (1993), S.4 in:
<http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/steinlein-ruediger/PDF/Steinlein.pdf>, 01.02.07

Form „bewusstloser Anpassung“²⁸⁸ an bestehende Verhältnisse, deshalb galten Märchen als „schädlich für die Entfaltung ihrer kindlichen Rezipienten zu angstfrei-selbstbewussten Individuen.“²⁸⁹ Es entstand eine Reihe von Anti-Märchen in Form von Parodien und Umdichtungen. Tony Ross (1978) erzählt das Märchen vom Rotkäppchen in einem sowohl inhaltlich als auch stilistisch durch komische Überzeichnungen entschärften Geschehen nach. Ross ersetzt die Figur des Jägers durch die eines fürsorglichen, starken Vaters. Der als Karikatur kaum ernst zu nehmende Wolf wird als Aggressor unter solidarischer Beteiligung der kleinen Tiere aus dem Wald vertrieben und bekennt sich zu guter Letzt zum Vegetarier (Abb.63).



Abb.63: Ross: Rotkäppchen, 1978

Bekanntestes Beispiel sind die Grimms Märchen erzählt von Janosch. 1972 erschien die erste Fassung, die Janosch 1991 überarbeitete, modifizierte und um zwei Märchen erweiterte. Diese überarbeitete Ausgabe ist heute noch lieferbar. Im Märchen von Hans im Glück zeichnet sich Hans durch eine zufriedene Genügsamkeit aus und rebelliert auch nicht, als ihm im Krieg ein Bein weggeschossen wird. Der Däumeling wird ein trinkfester Bankräuber. Janosch, sonst eher bekannt für seine ländlich-nostalgischen Idyllen, illustriert hier, dem Text folgend, eine Großstadtszene.

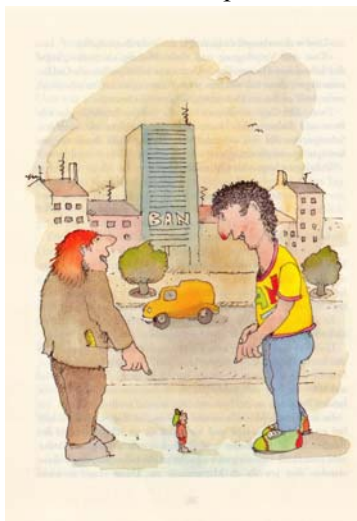


Abb. 64: Janosch erzählt Grimm's Märchen. 1972, 1991

²⁸⁸ Ebda

²⁸⁹ Ebda

Janosch hat die Wende von der provokanten Illustration der 1950er und 1960er Jahre zur sinnstiftenden, harmoniebetonten Idylle konsequent vollzogen. Er zitiert die additiven, detailhaften, dekorativen Stilmittel des Biedermeiers in *Oh, wie schön ist Panama* (1978), 1979 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet.



Abb.65: Janosch: *Oh wie schön ist Panama*, 1978

Bär, Tiger und Tigerente leben im liebevoll dekorierten Bauernhaus, indem noch auf einem Kanonenofen gekocht wird. „Sie hatten wirklich ein schönes Leben dort unten in dem kleinen, gemütlichen Haus am Fluss...“²⁹⁰

Gegen Ende der 1970er Jahre hat die antiautoritäre kinderliterarische Reformbewegung ihren Höhepunkt überschritten. Die Forderungen nach Erziehung zum sozialistischen Kampf sind auch in der Kinderliteratur verstummt, die Erkenntnisse des liberalisierten Sozialisationsprozesses sind jedoch, etwa bei Tony Ross, sichtbar und werden in den Bilderbüchern der 1980er Jahre weitergeführt.

²⁹⁰ aus: Janosch: *Oh, wie schön ist Panama*

3.2 Illustrationen der 1970er Jahre in der DDR

„Die 1970er Jahre können als das Goldene Zeitalter der Kinderbuchillustration in der DDR gelten.“²⁹¹ Andreas Bode stützt diese Aussage auf die quantitative und qualitative Präsenz bis heute bedeutsamer Illustratoren wie Manfred Bofinger²⁹², Egbert Herfurth²⁹³, Hans Ticha²⁹⁴ und die bereits etablierten Künstler: Volker Pfüller (seit 1967), Klaus Ensikat (1965) und Werner Klemke (seit 1953). Nach Bode erweitern nun Bildsprachen der Groteske (Hans Ticha), der Karikatur (Manfred Bofinger) und auch Spielarten des Surrealismus (Egbert Herfurth) das Erscheinungsbild des vorwiegend realistisch geprägten Bilderbuchs in der DDR. Dabei wird aber nicht der Bruch gesucht, wie in der antiautoritären, emanzipatorischen Kinderliteraturreformbewegung in Westdeutschland, sondern eher Traditionen variiert und fortgeführt.

Der Austausch zwischen Ost und West blieb auf wenige Titel beschränkt. In Westdeutschland beschränkte sich die Präsenz im Wesentlichen auf Werner Klemke und Klaus Ensikat. Und auch in die DDR drang in den 1970ern, nach der liberalen Lizenzkaufpolitik der 1950er Jahre, kaum noch etwas aus dem westlichen Ausland. Zu den lieferbaren Publikationen aus Westdeutschland gehörten: Hiltrud Lind/Lilo Fromm *Das Apfelsinenmännchen* (1971) sowie verschiedene Titel von Eva Johanna Rubin.

Die Papierqualität konnte bis in die 1970er Jahre nicht verbessert werden, vielleicht ist hier, neben dem nach der Abschottung zum Westen generell großen Einfluss osteuropäischer Grafiktraditionen, ein Grund für die allgemein stärker grafische Ausrichtung der Kinderbuchillustration in der DDR²⁹⁵ zu suchen. Im künstlerischen Schaffen von Klaus Ensikat tritt die malerische Arbeit in den 1970er Jahren deutlich

²⁹¹ Bode (2006), S.870

²⁹² illustriert von Bofinger u.a. : *Adolf Zitterbacke* (1978)/Gerhard Holtz-Baumert (Text), *Das Tangeltingel* (1977)/Hartmut Brücher (Text), *Sohn und Vater Rübesam* (1978)/Werner Lindemann (Text)

²⁹³ illustriert von Egberth Herfurth: ein Sachbuch mit Sprachspielen: *Die dampfenden Hälse der Pferde* (1978)/Franz Fühmann (Text), *Der Prinz mit den schwarzen Füßen* (1979)/Fred Rodrian (Text)

²⁹⁴ illustriert von Hans Ticha: *Das musikalische Nashorn* (1978)/Gedichte von Peter Hacks, *Die Schlange Regenbogen. Märchen, Mythen und Sagen südamerikanischer Indianer* (1977)/Kurt Kauter (Text)

²⁹⁵ Bode bezeichnet die lineare Illustration als „quasi [...] buchkünstlerische Tradition in der DDR.“ (Bode (2006), S.870)

in den Hintergrund²⁹⁶ (vgl. Abb.49), und er verlegt sich zunehmend auf die Grafik²⁹⁷. Seine detailliert ausgearbeiteten zeichnerischen Illustrationen konnte er in diesen Jahren perfektionieren. In seinen Zeichnungen verbinden sich die sachliche Genauigkeit, die auch für Ensikats ursprüngliche Tätigkeit als Werbe-Grafiker notwendig war, mit einem eher hintergründigen Hang zur Verfremdung und Überzeichnung. Wie stark Künstler wie Ensikat mit den spezifischen Eigenschaften des Papiers arbeiteten, zeigten die Druckergebnisse der für den Export bestimmten Bücher. Die meisten wurden auf hochwertigerem Papier mit weniger Holzanteilen gedruckt – „durchaus nicht immer zu ihrem Vorteil.“²⁹⁸

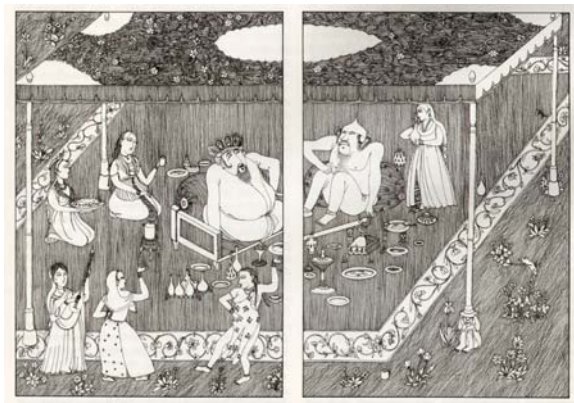


Abb.66: Bletschacher/Ensikat (Illu.): Tamerlan, 1973

In seinen Illustrationen zu *Tamerlan* (vgl. Abb.66) beschreibt Ensikat weniger mit Hilfe markanter Konturen als vielmehr mit dichten, zarten Liniengeflechten das Geschehen mit größtmöglicher Genauigkeit. Die Ausarbeitung von Gegenständlichkeit und Figuration, auch des Dekors, wird zugunsten von Bewegung, Perspektive und Räumlichkeit, in nuancierender, wenig kontrastreicher Farbigkeit geradezu zelebriert. Die Wirkung der komischen Überzeichnung wird durch die Zartheit und Perfektion, weit entfernt vom schwungvollen Strich der Karikatur oder des Cartoons, noch gesteigert.

²⁹⁶ Bekanntes Zeugnis seiner malerischen Arbeitsweise sind die einfarbig grautonigen Illustrationen zu *Der kleine Hobbit* (1971), die auch international Anerkennung fanden und bis heute die Gestaltung der Ausgabe prägen.

²⁹⁷ Klaus Ensikat ist ausgebildeter WerbeGrafiker

²⁹⁸ Bode (2006), S.870

Der Stil „starkfarbiger, fast expressionistischer Malerei“²⁹⁹ der 1960er Jahre wird trotz der ausgeprägt absorbierenden Papierqualität von einzelnen Künstlern weiter fortgeführt. Wolfgang Würfel nutzt Druck und Abklatschtechniken der Illustration für seine fast magisch-expressiv anmutenden Bilder zu *Der hässliche Vogel* (1973), (vgl. Abb.67), nach einem Text von Werner Heiduczek.

Seit Ende der 1960er Jahre konstatieren Hannes Bosse und Hans-Otto Tiede eine Lockerung der Präferenz realistischer Themen zugunsten von „solchen Bilderbucherzählungen [...], deren Sujets in fernen Ländern und Kontinenten angesiedelt sind. bzw. die den Erlebnis- und Erkenntnisdrang ihrer jungen Leser auf märchenhaft-poetische und humorvolle Weise zu befriedigen suchen.“³⁰⁰ Dazu zählt das Autorenteam neben Titeln wie *Jana und der kleine Stern* von Heiduczek/Appelmann (1968) auch *Der kleine hässliche Vogel* von Heiduczek/Würfel (1973). Mit der Öffnung für das Exotische und Fantastische zeichnen sich, wenn auch leicht zeitversetzt, durchaus Parallelen zur Entwicklung westdeutscher Kinderliteratur der späten 1950er und frühen 1960er Jahre ab.

Heinz Kuhnerts Urteil über *Der kleine hässliche Vogel* als „herausragendes



Abb.67: Heiduczek/Würfel (Illu.): *Der kleine hässliche Vogel*, 1973, 2006

Bilderbuchereignis“³⁰¹, bezieht sich in erster Linie auf die inhaltliche Aussage, mit der Heiduczek „die in der sozialistischen Gesellschaft freigesetzten Potenzen des Menschen“ zum Ausdruck bringt. „Die in der Sonne versinnbildlichte Lebenskraft hat ihre Quelle nicht nur im Nützlichen, sondern auch im Schönen“³⁰². Heute ist das Buch wieder lieferbar und wird als

„Märchen, die sprudeln wie ein Quell vom Paradies“ beworben. Damit hat die

Rezeption eine neutrale Verschiebung erfahren, die seine Wiederauflage (2006) ermöglicht.

²⁹⁹ Bode (2006), S.872

³⁰⁰ Bosse/Tiede (1979), S.156

³⁰¹ Kuhnert (1976), S.62

³⁰² Kuhnert, Ebda

4.0 Die 1980er Jahre

4.1 Illustrationen der 1980er Jahre in der Bundesrepublik

Ewers Begriff der 'Exploration des Innenlebens der Kinder' (vgl. 3.1), der eine „Wende von der Realität zur Fantasie, von der Außen- zur Innenwelt“³⁰³ markiert, behält auch für die 1980er Jahre seine Gültigkeit. Dabei werden eher Traditionslinien, die sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre gefestigt haben, weiter geführt. Steinz/Weinmann betrachten die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in den 1980er Jahren deshalb nicht als einen neuerlichen umfassenden Umbruch, sondern eher als eine ‚Systemveränderung‘. „Zu einer Revidierung der Kinderliteraturreform von 1970 kommt es mitnichten; weder vollzieht sich ein grundlegender Wandel der Kindheitsauffassung, noch rückt die Kinderliteratur von ihrer Aufgabe ab, Kinder aufzuklären.“³⁰⁴ Diese grundlegende Aufgabe der Kinderliteratur, die Aufklärung, betreiben nach Steinz/Weinmann zum einen der weiterhin präsente soziale Realismus, zum anderen eröffnet die neue Entwicklung psychologisch motivierter Bilderbucherzählungen Einblicke in kindliche Angst, Entfremdung, Isolation und veränderte Lebenswelt, eine Form subjektiver Realität. Diese Entwicklung ist auch für die Bilderbuchillustration relevant. Illustratoren wie Maurice Sendak und Tomi Ungerer widmeten sich bereits in den 1970er Jahren psychologischen Bilderbucherzählungen. Anthony Browne steht für eine Künstlerposition, die innerpsychische Strukturen mit gesellschaftlicher Realität verknüpfen will.

Nach der Studie *Lesekindheiten* (2006) zur Geschichte der Lesesozialisation markiert dagegen der Anfang der 1980er Jahre als „Zeit des Eintritts in die Mediengesellschaft“ durchaus einen signifikanten Wendepunkt, der sich, nicht weniger nachhaltig als die antiautoritäre Studentenbewegung, durch einen mediengeschichtlichen Wandel auszeichnet: „Die neuen Medien, zunächst vor allem in Gestalt des Fernsehens, verdrängen die Printmedien aus ihrer Zentralstellung. Die Bildmedien avancieren zu Leitmedien des öffentlichen Diskurses und beginnen, die gesellschaftliche Wissenskultur wie den privaten Alltag zu durchdringen.“³⁰⁵ Mediale Bildsprachen im

³⁰³ Kirchhoff (1990), S.354

³⁰⁴ Steinz/Weinmann (2000), S.127

³⁰⁵ Hurrelmann, Becker, Nickel-Baron (2006), S.292

Bilderbuch (Jörg Wiesmüller, Jörg Müller) zeugen vom nun deutlich sichtbaren Einfluss der Medien bereits im Vorschulalter.

Im Nachklang der politisch-ideologischen Umbrüche der 1970er Jahre wandeln sich die sozioökonomischen und familienpolitischen Rahmenbedingungen. Eine Aufweichung herkömmlicher Strukturen sozialer Klassen führt dazu, „dass das Bürgertum [...] durch offenere Formationen in den sozialen Mittelschichten abgelöst wird.“³⁰⁶ Die aufkommende Pluralität von Konzepten des Zusammenlebens verändert Familienstrukturen und damit die Bedingungen des Heranwachsens. Das sind neue Themen, die u.a. von Illustratoren wie Nikolaus Heidelberg und Anthony Browne in den 1980er Jahren aufgegriffen und ästhetisch umgesetzt werden.

Erstmals erfuhr Nikolaus Heidelberg 1982 mit *Das Elefantentreffen* größere Aufmerksamkeit³⁰⁷. Seine Erzählung ausgewiesener dicker Kinder jenseits aller gewohnter Niedlichkeit im übergroßen Buchformat lief jeder Konvention über Kinderdarstellungen im Bilderbuch zuwider. Die konsequent in Ambivalenz verharrende Darstellung von Kindern, die weder sonderlich attraktiv noch sozial privilegiert sind, noch tradierte Geschlechterklischees von Mädchen und Jungen bedienen³⁰⁸, zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk von Nikolaus Heidelberg. Heidelberg ist einer der Wegbereiter neuer Illustrationsästhetik im Bilderbuch. In den 1980er Jahren wandte er sich erstmals seinen großen Themen Sinnlichkeit/Körperlichkeit, Traum und Tod³⁰⁹ zu, um sie absurd gesteigert und komisch gebrochen, eingebettet in alltägliches, bürgerliches Ambiente in die illustrierte Kinderliteratur einzuführen. Detailtreue Bearbeitung von Stofflichkeit und präzise Wahrung der Proportionen ermöglichen Heidelberg die Wiedergabe eines pointierten mimischen und atmosphärischen Ausdrucks.

1983 erscheint Heidelbachs Erzählung von *Prinz Alfred*³¹⁰. Heidelberg verknüpft in der Schilderung von Alfreds Tagesablauf die beiden Erzählebenen von Bild und Text kontrapunktisch³¹¹ miteinander. Bereits der Titel kündigt die Diskrepanz in der

³⁰⁶ Hurrelmann/Becker/Nickel-Baron (2006), S.292

³⁰⁷ Ausgezeichnet mit dem Oldenburger Kinderbuchpreis 1982

³⁰⁸ vgl. Heidelberg: ‚Was machen die Mädchen (1993), ‚Was machen die Jungs (1999)

³⁰⁹ Heidelberg im Gespräch mit Renate Raecke (1997)

³¹⁰ neu aufgelegt 2002

³¹¹ Der Begriff ‚kontrapunktisch‘ wird im Sinne der von Jens Thiele entwickelten Bild-Text-Dramaturgien im Bilderbuch verwandt. Vgl. Thiele 2000a, S.73ff

Erzählung an (Abb.68): Die realistische Bildebene zeigt Alfred als ein auf sich gestelltes ‚Schlüsselkind‘, das die Schule verpasst hat und einen Tag jenseits der festgelegten Routine mit seiner Freundin Elfi erlebt. Die Textebene erzählt dagegen zeitgleich die fantastische Geschichte von Alfred als einem edlen Prinzen, von seiner Burg, der Ritterkämpfe und seinem Werben um Prinzessin Elfi.



Abb.68 u. 69: Heidelberg: Prinz Alfred, 1983

Die fotografisch-filmische Bildinszenierung gehörte bereits seit den späten 1960er Jahren (mit Illustratoren wie Spohn oder Edelmann) zum Repertoire der Bilderbuchillustration. Wie sich darüber hinaus die Einflüsse der 1970er Jahre bereits Anfang der 1980er Jahre etabliert haben, sich Stile und Zitate mischen, zeigt exemplarisch eine Collage, mit der Heidelberg eine Straßenszene in *Prinz Alfred* gestaltet (Abb.70). Diese Collage stellt eine der wenigen bildästhetischen Ausnahmen im Werk Heidelbachs dar, der sonst bevorzugt in seiner individuellen Mischtechnik mit Aquarell, Gouache und Feder mit hohem Wiedererkennungswert arbeitet und auch bildkompositorisch eher die klassische Zentralperspektive bevorzugt.

Abb.70 zeigt eine großflächige Wahlkampfplakatierung, die in Zusammenhang mit dem im Erscheinungsjahr des Buches (1983) aktuellen und viel diskutierten Wahlkampf nach dem gescheiterten Misstrauensvotum gegen Helmut Schmidt (links) gesehen werden könnte. Die Darstellung des Alltags ist eigentliches Thema des Buches. Mit dem Bildzitat verweigert Heidelberg, wenn auch auf eine eher beiläufige Weise, die seit der Entstehung des Bürgertums tradierte idyllische Abgeschlossenheit von Kindern in der Gesellschaft. Die Collage knüpft zwar an die Ästhetik des sozialen Realismus der antiautoritären kinderliterarischen Reformbewegung an, doch unterläuft sie jede parteipolitische Aussage durch eine irritierende Komik: Während der Text die umfangreichen Vorbereitungen für ein großes Turnier schildert, unterläuft das angeschnittene Porträt des Kinder- und Jugendbuchschriftstellers Peter Härtling auf

dem mittleren Plakat jede mögliche parteipolitische Aussage, stellt aber gleichzeitig Kinder- und Jugendliteratur in politische Kontexte.



Abb.70: Heidelberg: Prinz Alfred, 1983

Gerade zur Darstellung der kindlichen Gefühlswelt entdeckt die Bilderbuchillustration in den 1980er Jahren die komplexe Aussagekraft des Surrealismus und bedient dabei durchaus die allgemeine Bereitschaft zum literarisch Fantastischen, das sich im Kinder- und Jugendbuch in den 1980er Jahren Bahn bricht. Dabei ist das Surreale, Fantastische mit Klassikern wie *Alice im Wunderland* (L. Carroll, 1865) oder *Pinocchio* (Collodi, 1883), beide auch durch eine prominente Illustrationsgeschichte ausgezeichnet, in der Kinderliteraturgeschichte fest verankert. Es scheint folgerichtig, „dass der Surrealismus mit seiner Nähe zu Traum, A-Logik und Absurdität als bildnerische Form mit der Kinderliteratur in Berührung kam, da ja gerade diese Merkmale eine lange Tradition im Kinderbuch besitzen.“³¹²

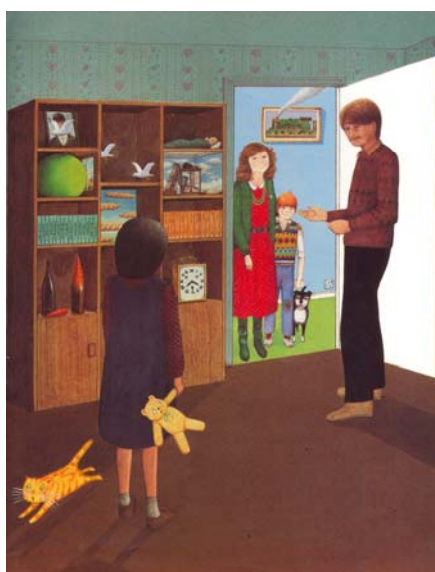


Abb.71: Browne: Mein Papi, nur meiner! Oder Besucher, die zum Bleiben kamen, 1984

1984 erzählt Anthony Browne in *Mein Papi, nur meiner!* eingebettet in eine Rahmenhandlung, die Geschichte einer Patchworkfamily, ein erst seit den 1980er Jahren formuliertes Thema. Katy lebt bei ihrem Vater. Browne beschreibt den schwierigen Prozess der neuen Positionierung Katys, als die neue Partnerin und deren Sohn einziehen. Browne bietet nicht, wie Heidelberg, das Mittel der komischen Brechung für die Akzeptanz des Bedrohlichen und Konfliktreichen von Kind,

Kindheit und Alltag. Das Chaos widersprüchlicher Gefühle, in das Katy durch die umfassenden Veränderungen in ihrem Umfeld und Alltag gestürzt wird, gestaltet Browne sehr eindrücklich, indem er die Gegenstände um sie herum surreal verfremdet. Durch die Kunstzitate Magrittes (s.Abb.71) gelingt es Browne auf einer formalästhetischen Ebene, den Betrachter die von Unverständnis, Angst und Abscheu geprägte Perspektive Katys unvermittelt einnehmen zu lassen.

Während Illustratoren wie Tenniel und Collodi im 19. Jhd. das Absurde mit karikaturistischen Zeichnungen ins Komische wendeten, gelang es, laut Jens Thiele, Binette Schroeder mit der Entwicklung von Figuren wie dem Humpty-Dumpty in *Lupinchen* (1969) das Karikaturhafte mit dem Traumhaften des Surrealismus zu verbinden.

Mit diesen innovativen Verknüpfungen hat Binette Schroeder „die Kinderbuchillustration geöffnet für Adaptionen, Anleihen und Nachempfndungen.“³¹³ Dieser Schritt weist bereits auf die Lust der 90er Jahre am Zitat und dem Spiel mit Zeichen und Bezeichnetem hin.

Das postmoderne Spiel mit Zitaten aus medialen und kunsthistorischen Kontexten aus der Romantik (Runge, bei Maurice Sendak (1984) und etwas später: C.D. Friedrich bei Binette Schroeder (1993) erweitert den ästhetischen Rahmen. Der Surrealismus (Magritte und Manet bei Anthony Browne, 1984) und der Fotorealismus (Vivienne Goodman, 1988) etablieren sich in den 1980er Jahren. Auch die Flächen und Linie betonende Pop-Art wird weiter kontinuierlich bedient (Abb.72).

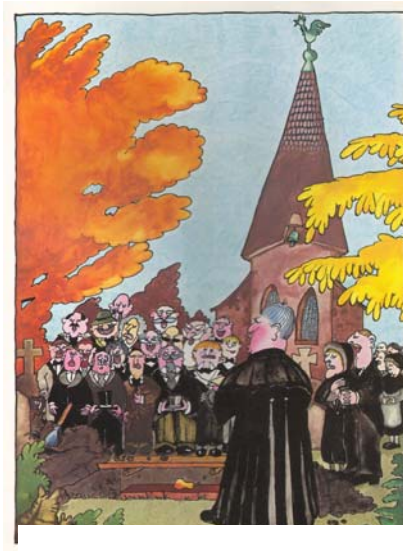


Abb.72: Fontane/Agthe: Herr von Ribbeck auf R. im Havelland, 1980

³¹³ Thiele (2000a), S.32

Das tradierte Prinzip der Zeitversetztheit und die Rückwärtsgewandtheit des Zitierens werden von Helme Heine und Erwin Moser aufgegriffen, indem sie sich an überschaubare, vorindustrielle, ländlich-idyllische Bilderwelt von Janosch anlehnen. Während Moser wie Janosch die Konturlinie nutzt und mit anekdotenhaften Details humorvolle Nebenhandlungen einführt, erzählt Heine in ähnlich liebenswert-komischer Überformung in leuchtend-farbigen Aquarellen. 1978 wird Heine bereits mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis für *Na warte, sagte Schwarte* ausgezeichnet. Vergleichbar mit der umfassenden Merchandising-Kampagne, die Janoschs illustratives Werk nach sich zog, wurde auch Helme Heines Figurenwelt seit den 1980er Jahren verstärkt in andere Medien und branchenfremde Kontexte getragen, in denen Kinder den Buchhelden begegnen und sich mit ihnen zunehmend identifizieren können.

Der Comic wird von Hilke Raddatz in ihren vierteiligen Bildergeschichten aus Bockenheim im Bilderbuch in den 1980er Jahren weiterentwickelt³¹⁴. Dabei spricht für das genreerweiternde Grenzgängertum der Erzählungen, dass die ersten drei Bände im Kinderbuchprogramm erschienen sind, der letzte Band jedoch in einem Comicverlag. Sowohl auf Handlungsebene mit den Erlebnissen der ausgeprägt eigenständigen Freundesgruppe, als auch formalästhetisch auf Grund der vertikalen Anordnung des Textblöcke und Bilder, sowie dem Verzicht auf Panels³¹⁵ und dem äußerst sparsamen, expressiven Einsatz von Sprechblasen, bewegt sich Raddatz in der Tradition Wilhelm Buschs³¹⁶.

„Den Comics entwachsen“ betitelt Reinbert Tabbert (1991) folgerichtig seine Auseinandersetzung mit Hilke Raddatz Bilderbüchern und verweist auf den für einen Comic auffallend hohen Textanteil. Bild und Text beziehen sich eng aufeinander, und, im Gegensatz zu Busch, funktioniert der Text nicht eigenständig.

³¹⁴ Raddatz: Die Warner von Bockenheim (1980), Die Erpresser von Bockenheim (1982), Die Punker von Bockenheim (1984), Die Große Liebe von Bockenheim (1988) im Werner Verlag

³¹⁵ „Panels haben 4 geschlossene Seiten und nehmen dadurch Einfluss auf die Freiheit der Zeichnung. Zudem läuft eine Geschichte in Panels von links nach rechts, der Dialog steht in einer Blase, Zeitsprünge/Schnitte links oben im Bild und bei längeren Erklärungen wieder unter dem Bild – Gestückel.“, begründet Hilke Raddatz ihre vertikale Gestaltung mit Textblöcken. Raddatz zitiert nach Tabbert (1991), S.94

³¹⁶ vgl. Tabbert (1991), S.77f

Raddatz erzählt mit für einen Comic auffallendem Mut zur Leerstelle. Szenen werden nur soweit ausgestaltet, dass sie lokalisierbar sind, z.B. als Landschaft oder Innenraum. Sie arbeitet kaum Hintergründe aus, auch nicht als plakative Fläche. Räume werden nur beschrieben, wenn es für die Handlung erfordert³¹⁷. Wichtige Inspirationsquellen sind nach eigener Aussage die Comicfigur *Tarzan*, *Little Nemo* und *Wee Willie Winkies World* von Lyonel Feininger³¹⁸.



Abb.73: Raddatz: Die Punker von Bockenheim, 1984

Die ohnehin seltenen Reflexionen auf die Gegenwartskunst finden in den 1980er Jahren eher implizit Eingang in die Bilderbuchillustration. „Ursache dafür dürften [...] sicher auch die zergliederten Strömungen von Kunsttheorie, Konzeptkunst, subjektiver Malerei und medialer Durchdringung gewesen sein.“³¹⁹ Die Motive des Zitierens liegen häufig, entsprechend dem Trend zur Exploration kindlicher Psyche, in der Darstellung psychologischer Verfasstheiten.

Korrespondierend mit postmodernen Strukturen in Kunst, Literatur und Medien gewinnt das ironische Spiel mit der Vorlage und die Einbeziehung und Mischung fremder Kontexte im Sinne postmoderner Ästhetik, nach dem Verständnis von Zygmunt Baumanns Begriff der Ambivalenz und seiner These vom Ende von Ordnung und Eindeutigkeit³²⁰, an Bedeutung. Die umfassenden Prozesse ästhetischer, inhaltlicher und formaler Entgrenzungen, die in den 90er Jahren unübersehbar einsetzen, liegen hier begründet.

³¹⁷ z.B. Die Manfred-Träume von Pinki in: Die Punker von Bockenheim

³¹⁸ Raddatz, zitiert nach Tabbert (1991), S.94

³¹⁹ Thiele (2000a), S.31

³²⁰ Bauman (1991)

Für die Erzählung *Der Tunnel* (1989) verzichtet Anthony Browne auf direkte surrealistische Kunstzitate, die die Bildebene in *Mein Papi, nur meiner* (1984) bestimmten. Stattdessen arbeitet er für die Darstellung der ambivalenten Geschwisterbeziehung mit Referenzen auf das Märchen *Rotkäppchen*. Während der mutig-forsche Bruder (im Erzählverlauf vorher als Wolf gekennzeichnet) beim Spiel neugierig in den unbekannten, unergründlichen Tunnel kriecht, bleibt die Schwester im roten Kapuzenmantel zögernd zurück. Erst als der Bruder nicht wieder zurückkommt, entschließt sie sich widerwillig, ihn zu suchen. Nach Durchquerung des schlüpfrigen Tunnels manifestiert sich die Angst des Mädchens in den bedrohlichen Gestalten, die sich aus knorrigen Ästen und Stämmen des (Märchen-) Waldes assoziativ bilden. In unmittelbarer Nähe des vorbeihuschenden Mädchens hat sich, als zusätzlicher Hinweis auf das Märchen, ein übergroßer Wolf hoch aufgerichtet auf einen Stock gestützt, die gelben Augen fest auf das Kind gerichtet. Die bedrängenden Ängste werden in der bedrohlichen Gestaltwerdung des Alptraumhaften auch für die BetrachterIn ‚begreifbar‘.



Abb.74: Browne: *Der Tunnel*, 1989

Vordergründig beschreibt Browne in *Der Tunnel* sehr konventionelle Gendermodelle, doch Thomas Kleinspehn weist auf die Ambivalenz der Geschlechterrollen hin: „Die abgespaltenen Wünsche und die verdrängte Aggressivität [der Schwester, Anm. M.O.] findet sich bei den männlichen Gegenspielern wieder.“³²¹ Während die Kinder eingangs in getrennten Porträts vorgestellt werden, blicken sie sich am Schluss des Buches direkt an. Kleinspehn erinnert in diesem Zusammenhang an das Motiv des Spiegels als Symbol des Erkennens des Eigenen im Anderen, das bereits Magritte eingeführt hat. Kleinspehn wirft deshalb die Frage auf, „ob es sich hier nicht – psychoanalytisch gesprochen – im Grunde um die gleiche Person handelt, deren

³²¹ Kleinspehn (1991), S.171

divergierende Merkmale zwischen Bruder und Schwester abgespalten sind.“³²² Das Spiegelmotiv greift Jens Thiele in *Der Junge, der die Zeit anhielt*. (2006) auf (Abb.76)³²³. Seine Intention der durch den wechselseitigen direkten Blick belegten, unmittelbaren Nähe des Männlichen und des Weiblichen, steht Browne durchaus nah.

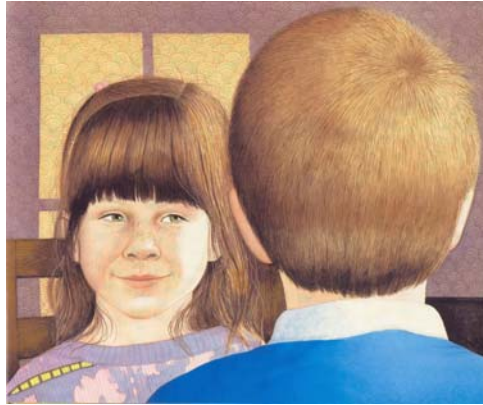


Abb.75: Der Tunnel, 1989

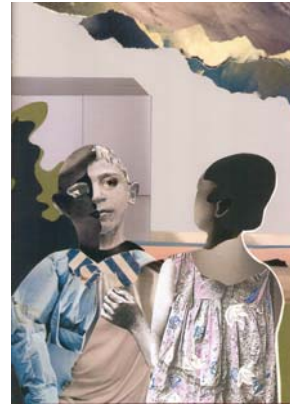


Abb.76: Thiele: Der Junge, der die Zeit anhielt, 2006

Auch ohne direkten Bezug können Illustration und Bildende Kunst zu vergleichbaren Bildlösungen kommen. Der kanadische Fotokünstler Jeff Wall (Abb.78) gestaltet 1989, dem Erscheinungsjahr von *Der Tunnel*, den Eingang eines Kanals/Tunnels als ‚rite de passage‘ in einer Fotoinstallation, ohne, dass eine direkte Bezugnahme zu Browne nachzuweisen wäre. Auch in der Fotografie symbolisiert die dunkle, uneinsehbare Tunnelöffnung das spannende Unbekannte und kündigt eine ungewisse Entwicklung an. Obwohl nicht die Bezüge des Männlichen und Weiblichen wie in der Bilderbuchillustration im Vordergrund stehen, thematisiert die Bildaussage Walls doch Gender im umfassenden Sinn. Wie eine Momentaufnahme wirkt die nach klassischen Regeln der Bildkomposition gestaltete, sorgfältig ausgeleuchtete Inszenierung der beiden vor der Tunnelöffnung im Wasser spielenden Mädchen. Prüfend richtet das blonde Mädchen den Blick auf den Betrachter, während das

³²² Kleinspehn (1991), S.171f. In diesem Kontext erscheint auch ein Hinweis auf Lacan hilfreich, der den Spiegel als trügerische Quelle der Identifikation bezeichnet, in dem die Betrachtung des Ichs im Spiegel als Vorspiegelung einer vermeintlichen Vollständigkeit der Gestalt, die sonst nur in Teilen wahrgenommen werden kann, imaginiert. Die Spiegelung in der Gestalt des Anderen verweist auf diese Bruchstückhaftigkeit der Wahrnehmung, des Bewusstseins und der Identität. (*Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. In: Lacan (1973), S.61-70)

³²³ Auch wenn die Publikation 2006 den gesetzten Zeitrahmen der 1990er Jahre sprengt, sei auf die Kontinuität des Spiegelmotivs verwiesen, das Jens Thiele in: *Der Junge, der die Zeit anhielt* (2006) entwickelt. Vgl. Oetken (2007), S.22

braunhaarige Mädchen sich in einer jähren Bewegung dem Tunnel zuwendet, als wäre sie aufgeschreckt worden. Der Bezug zum Tunnel als Symbol des Übergangs in eine neue Phase der Entwicklung wird verstärkt durch die rotbraune Flüssigkeit, die vom rechten Mauerrand der Tunnelöffnung in das Wasser eingeleitet und als Hinweis auf die bevorstehende Menstruation der Mädchen an der Schwelle zur Pubertät gedeutet werden kann.³²⁴ Die beiden Mädchen und die eingeleitete farbige Flüssigkeit beherrschen als Dreieck vorm Eingang des Tunnels den Vordergrund des Bildes.

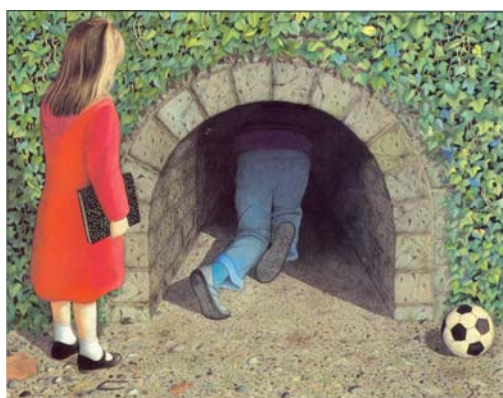


Abb. 77: Browne: Der Tunnel, 1989



Abb.78: Wall, Jeff: The Drain, 1989

Mit der Hinwendung zur Darstellung innerpsychologischer Abläufe erfährt die filmische Sequenz in der Bilderbuchillustration als Versinnbildlichung des Prozesshaften eine neue Bedeutung. Brownes Erlösungssequenz des versteinerten Jungen in *Der Tunnel* (1989) ist zudem ein Beispiel der intensivierten symbolisierten, sinnlich-emotionalen Bildwirkung durch den dramaturgischen Einsatz von artifizielltem Farblicht innerhalb einer filmischen Sequenz in der Bilderbuchillustration. Beispielgebend (u.a. für Henriette Sauvant: *Die sieben Raben*, 1995, Abb.80) ist die Dynamisierung der statischen Bildinszenierung durch serielle Reihung mit atmosphärischem Farblicht, mit der Binette Schroeder die emotional dramatische Erlösungs-/Verwandlungssequenz in *Der Froschkönig oder Der Eiserne Heinrich* (1989, Abb.79) gestaltet.

³²⁴ Liebermann (1999), S.42



Abb.79: Schrodter: Der Froschkönig oder Der Eiserne Heinrich, 1989



Abb.80: Grimm/Sauvant: Die sieben Raben, 1995

Martin Deppner führt in seiner Auseinandersetzung mit Filmen, etwa von Douglas Sirk (*All that Heavens allow*, 1955) oder Rainer Werner Fassbinder (*Querelle*, 1984), den Einsatz von Farblicht zur Kreation eines „Farbfelds zur Imagination“³²⁵ aus. Farblicht wird dazu als flächiges, buntfarbiges Licht über Gegenstände und Handlung gelegt und verhält sich, im Gegensatz zur Gegenstandsfarbe, autonom. Wittgenstein beschreibt seinen Eindruck von Farblicht sehr plastisch: „Es ist förmlich, als lösten wir den Farbeindruck wie ein Häutchen von dem gesehenen Gegenstande ab.“³²⁶ Die beschriebene Ablösung des Lichts vom Gegenstand vollzieht sich in der Postmoderne parallel zur Loslösung des Zeichens vom Bezeichneten und „entlang jenes Prozesses der Autonomisierung, der zum Schlüssel für das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts geworden ist.“³²⁷

Martin Deppner unterstreicht, dass sich Douglas Sirk in seiner Farbdramaturgie nachweislich mit den Farbauffassungen der Malerei, insbesondere der Romantik, auseinandergesetzt hat. Hier sind an erster Stelle Phillip Otto Runge und C.D. Friedrich zu nennen. „Diese Farbwelt des 19.Jahrhunderts in die Künstlichkeit des mediatisierten 20. Jahrhunderts überführt zu haben, ist die eigentliche Leistung Sirks“³²⁸, urteilt Deppner. Runge als „bedeutender Farben- und Lichtmaler mit vorausweisender Wirkung“³²⁹ und C.D. Friedrich räumen der Darstellung von Licht oberste Priorität für das Kunstwerk ein, denn Licht wird hier über die Bedeutung als Naturlicht hinaus, als Verbindung zur Transzendenz verstanden. Martin Deppner erinnert an Runges Unterscheidung der undurchsichtigen und durchsichtigen Farben. Damit wird ein erster Schritt zur Auflösung des Gegensatzes von Materie und Licht

³²⁵ Deppner (1998), S.311

³²⁶ Wittgenstein zitiert nach Deppner (1998), S. 321

³²⁷ Deppner (1998), S.323

³²⁸ Deppner (1998), S.318

³²⁹ Deppner (1998), S.308

getan³³⁰. Neben Werken wie *Felsenriff am Meeresstrand* (1824), in der artifizielle Lichtstimmungen Ambivalenz in der Bildwirkung erzeugen, hat C.D. Friedrich um 1830 in seinen Transparentbildern mit Lichtwirkung experimentiert. In dem seit 1780 beliebten Lichtmedium besteht die Faszination in der Sichtbarmachung nicht-gemalten Lichts als sinnlich erlebbare zweidimensionale Bildillusion.

Auch wenn die ästhetische Insellage der Bilderbuchillustration oft beklagt wurde, hat sie sich stets sowohl im Einflussbereich der Bildenden Kunst als auch allgemeiner gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen bewegt. Die dynamische Präsenz der elektronischen³³¹ Medien in allen Lebensbereichen wird in den 1980er Jahren in einer neuen Qualität in die Bilderbuchillustration hineingetragen. Das Erzählen in filmischen Sequenzen und extrem angeschnittene Perspektiven erfährt eine zunehmende Bedeutung, und der Einsatz von artifizielltem Farblicht in der Bilderbuchillustration, wie bei Anthony Browne oder Binette Schroeder, zeugen von der neuen Medialität der Bilderbuchillustration.



Abb.81: Wiesmüller: Komm mit, Moritz, 1988

Chis van Allsburg und Jörg Wiesmüller arbeiten zur Konstruktion des Magischen in ihren surrealistischen Bildkompositionen ebenfalls mit einer ausgesprochen artifiziellen Lichtregie, unterstützt von pointierten Lichtreflexen. Das Abenteuerliche

³³⁰ Deppner verweist in diesem Zusammenhang auch auf Josef Albers, der in den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts einen Schritt weitergeht und die Farben nach reflektiertem und projiziertem Licht unterscheidet und folgerichtig von Film- und Volumenfarbe spricht. (1998, S.309)

³³¹ Digitale Medien, obwohl in den 1980er Jahren schon auf dem Vormarsch, spielen in der Bilderbuchillustration der 1980er Jahre noch keine Rolle.

ihrer Erzählung betonen beide Illustratoren mittels temporeicher Perspektivanschnitte und rasanter Kameranäherungen.

Während Wiesmüller den dramatischen Moment in blaues Licht mit schwarzen Schatten taucht und lebhaft Akzente in Rot setzt, arbeitet Van Allsburg mit indifferenten Lichtquellen. Seine Farbpalette variiert hier vor allem im rot-braunen Farbenspektrum mit zarter, harmonischer Kontrastgebung in Grün, Grau und lichtem Gelb. Dabei wird der Eindruck des Aufgerasterten als ‚Weichzeichner‘ eingesetzt und die ganze Szene in magisches, nebelig-gelbliches Farblicht getaucht. Die extreme Aufsicht unterstreicht den Eindruck des Filmischen.



Abb.82: Van Allsburg: Polarexpress, 1985, 1987

Mediale Sichtweisen können nach Jens Thiele durch folgende Stilmittel in die Bilderbuchillustration einfließen³³²:

- Fotografisch-filmische Bildinszenierungen
- Wechsel von Einstellungsgrößen der Bilder
- extreme Auf- und Untersichten
- perspektivische Dehnungen und Stauchungen
- filmische Bildmontage
- Anlehnungen an Bilder und Bildstandards der Medienkultur

Diese Liste muss, entsprechend der oben angeführten Beispiele durch Effekte der artifiziellen Lichtbehandlung wie Farblicht, Reflexe und künstliche Lichtquellen ergänzt werden, die sowohl im Theater als auch im Film eingesetzt werden. Jörg Müller und Jörg Steiners moderne Märchenadaption *Aufstand der Tiere oder Die*

³³² Thiele (2000a), S.30f

neuen Stadtmusikanten (1989) erweitert mit Hilfe seiner medienspezifischen Oberflächengestaltung die oben genannten bekannten mediale Sichtweisen. Das Artifizielle der Bildgestaltung wird auf mehreren Ebenen erzeugt. Zunächst sind die vier Protagonisten der Geschichte selbst künstliche Mediengestalten, nämlich Werbeträger, und entsprechend flächig und abstrahiert von Jörg Müller angelegt.

Abb.83 zeigt zudem deutlich, wie stark die Bühnenerfahrung des Autoren-Illustratorengepans (Müller als Bühnenbildner in Biel/ Solothurn und Steiner als Stipendiat und Mitarbeiter am Basler Theater) in das gemeinsame

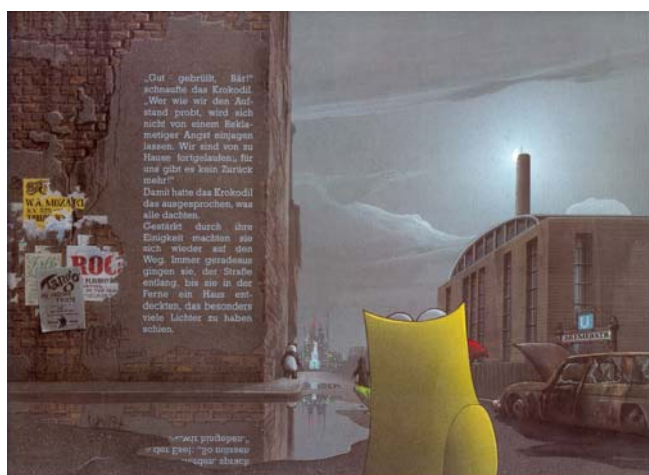


Abb.83: Steiner/Müller: *Aufstand der Tiere oder Die neuen Bremer Stadtmusikanten*, 1989

Buchprojekt einfließt. Die Szene mit einem ausgearbeiteten Vordergrund und

einem flächig gestalteten Hintergrund wird von unterschiedlichen Lichtquellen erhellt. Ein dramatischer Mond taucht das Geschehen in milchig-weißes Licht, dass auch von der spiegelnden Oberfläche der Pfütze mit Schriftfragmenten von dem an die Wand projizierten Text zurückgeworfen wird. Von Fern deuten die bunten Lichter des Fernsehenders den Verlauf der Geschichte bereits an. Die tradierten Antipoden rücken in der bis ins Detail durchgestalteten Inszenierung dichter zusammen.

Bühne (Kulissengestaltung) und Film (Fernsehsender), Kommerz (die Tiere als Werbeträger) und Natur (Pfütze, ästhetisiert als Spiegelfläche), Glanz (plakative Flächigkeit der Figuren, Lichter der Fernsehanstalt) und Elend (Tristesse des Schrottautos und Industriehallen): Gerade hier ist das intertextuelle und intermediale Zusammenspiel dicht miteinander verwoben. Selbst der Originaltext des Märchens, neben Plakatabrissen an der Hausfassade platziert, spiegelt sich in der Pfütze und wird damit zum Bildelement.

Für Hans ten Doornkaat steht der *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989) nicht in der Tradition emanzipatorischer Märchenparodien³³³, vielmehr leistet das gemeinsame Bilderbuchprojekt „mehr noch als alle vorausgehenden – einen Beitrag zur Emanzipation der Gattung Bilderbuch.“³³⁴

Die emanzipatorische Leistung besteht nicht, wie in der antiautoritären kinderliterarischen Reformbewegung der späten 1960er Jahre und frühen 1970er Jahre, in der Überwindung hierarchisch-autoritärer Gesellschaftsstrukturen. Die Überwindung, die mit diesem Bilderbuch angestrebt wird, zielt vielmehr auf die erweiterte Erzählstrategie des Mediums Bilderbuch selbst, die „das Bilderbuch aus seinem Status als Vorschullektüre herauslöst und den grundsätzlichen Kunstanspruch der Bild-Text-Kombination sichtbar macht.“³³⁵ Diese Forderung unterstützt die gernreüberschreitenden Entgrenzungen, die in den 90er Jahren weiter vorangetrieben werden.

Der Kunstanspruch wird allerdings kaum, wie in vorangegangenen Beispielen der Bilderbuchliteraturgeschichte, in Anlehnung an Werke, Stile und Themen der Bildenden Kunst gesucht, sondern, parallel zu entsprechenden Entwicklungen in der Bildenden Kunst, in einem dichten Geflecht intertextueller und intermedialer Bezüge entwickelt. Zitiert werden Filmeffekte und Kameraeinstellungen, mediale Bilderstandards der Großstadt und auch des einsamen Großstadthelden im ‚Film Noir‘³³⁶. Doch speziell die dem Bilderbuch bislang völlig ferne Werbe-Grafik dient der Geschichte der vier Werbetiere und ihrer Verschränkung mit dem Märchen der *Bremer Stadtmusikanten* als ästhetische Folie. Dieser Einbruch des Kommerziellen in die Bilderbuchillustration hat die medienkritische Lesart der Märchenadaption als wahres Höllenszenario geprägt.³³⁷

³³³ „Spott gegen die *Bremer Stadtmusikanten* ist nicht Ziel der Geschichte.“ ten Doornkaat (1991), S.51

³³⁴ Ebda

³³⁵ Ebda

³³⁶ Jens Thiele arbeitet in der Figuranlage des Pandas das Zitat des einsamen Großstadthelden als Sinnbild der Entfremdung im Film Noir der 40er Jahre heraus. Thiele (2000a), S.31

³³⁷ „Was einmal geatmet, gelebt hat, ist zum Kaufsignal verkommen. In tristen Straßenschluchten zwischen gigantischen Hochhäusern laufen Passanten wie Zombies herum. [...] Das Szenario dieser Flucht ist die verpestete, tödlich emotionslose Welt 2000 mit dem Glamour nächtlicher Großstädte.“ Blaich (1989)

Auf fruchtbaren Boden stieß diese Sichtweise vor allem deshalb, weil sich die Medienlandschaft in den 1980er Jahren für Kinder im Vergleich zum vorangegangenen Jahrzehnt sehr dynamisch und vielfältig öffnete. Fast die Hälfte aller Kinder zwischen 3 und 5 Jahren rezipierten nach Charlton/Neumann-Braun³³⁸ 1988 täglich Fernsehen mit einer durchschnittlichen Nutzungsdauer von werktags 49 Minuten und am Wochenende fast eine Stunde ein. Dabei betonten die Autoren, dass Kinder grundsätzlich nicht das Fernsehen allein, sondern viele Kommunikationsmedien nutzen: „Bücher, Tonbandkassetten, Schallplatten, Zeitschriften, Werbehefte, Spielcomputer u.a. Die moderne omnipräsente Medienkultur ist multimedial organisiert. Allein auf die TV-Nutzungsdaten zu schauen, greift zu kurz.“³³⁹ Kassettenrekorder mit speziellen großen, bunten Tasten können auch von Vorschulkindern eigenständig bedient werden und sind in den meisten Kinderzimmern zu finden. Der Medienverbund, etwa im Transfer von Bilderbuch- und Kinderbucherzählungen als Hörkassetten gewinnt zunehmend an Bedeutung.

Ende der 1980er Jahre wird in der Rezeption des Bilderbuchs von Müller/Steiner in erster Linie die Diskrepanz von vermittelter, medialer und kommerzieller Bilder und die verzweifelte Suche nach Identität wahrgenommen³⁴⁰.

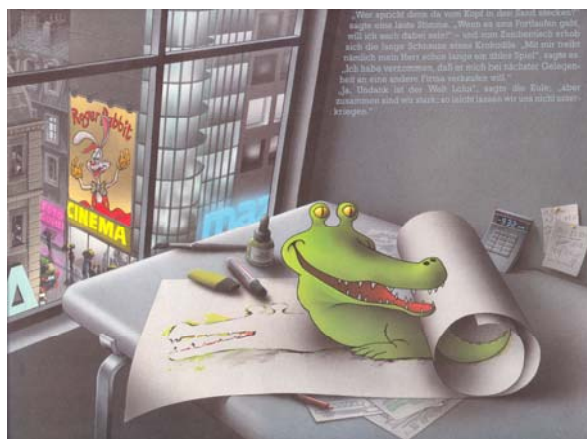


Abb.84: Steiner/Müller: Aufstand der Tiere oder Die neuen Bremer Stadtmusikanten, 1989

³³⁸ Charlton/Neumann-Braun (1992)

³³⁹ Charlton/Neumann-Braun (1992), S.7

³⁴⁰ Wie grundlegend sich diese Diskussion gewandelt hat, zeigt sich im neuen Titel von Jörg Müller. 2005 illustrierte er *Die Weihnachtsshow* (2005) nach einem Text von Brigitte Schär. Nicht Märchen, sondern die mythenbeladene Weihnacht bildet die Folie der Erzählung. Das Fest ist hier ein jährlich wiederkehrendes Fernsehspektakel, dessen Hauptrolle einmal der Osterhase übernimmt. Die Inszenierung von Weihnachten als buntes Fernsehspektakel und globaler Event ist keineswegs als Anstoß einer medienkritischen Diskussion, wie sie nach *Aufstand der Tiere* 1989 erfolgte, gemeint. Vielmehr geht es dem Autoren/Illustratorenteam um „die Faszination dieses Mediums, weil es eigentlich die ganze Welt erreicht, weil man unheimlich viel damit machen könnte. Ich find's ein bisschen traurig, dass man so wenig damit macht.“ (Schär, Interview zum 226. Luchs, in: <http://www.radiobremen.de/magazin/kultur/literatur/luchs/luchs226.html>. v.30.03.07)

„Dass im Rahmen der Bewusstseinsindustrie Werbung und Fernsehen „märchenhafte“ Funktionen haben“³⁴¹, weist nach ten Doornkaat auf die kulturellen Kontextverschiebungen hin. Dabei waren Märchen von Anfang an kein elitäres Bildungsgut sondern massentaugliche Volksdichtung. Gerade die Popularität der Märchen hat schon früh Anlass zu zahlreichen Filmbearbeitungen gegeben. Märchen und Massenmedien bilden durchaus kompatible Schnittmengen.

1985 debütierte Wolf Erlbruch, der bis dahin als Grafiker für verschiedene nationale und internationale Magazine arbeitete, mit seiner ersten Bilderbuchillustration zu *Der Adler, der nicht fliegen wollte*, eine afrikanische Fabel von James Aggrey. Sein zweites Bilderbuch *Vom Maulwurf der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* (1989) wurde 1990 für den deutschen Jugendliteraturpreis nominiert und fand auch international mit insgesamt 27 Übersetzungen viel Anerkennung. In einer ganz neuen, ungewohnten Collagetechnik montiert Erlbruch in *Vom Maulwurf der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* (Abb.85) weder niedliche noch realistische noch karikierende, eher verschoben-groteske Tierfiguren als sperrige Kreidezeichnungen auf Packpapier offen und unvermittelt in einen weitestgehend leeren, flächigen gelblich-weißen Bildraum. Der Kreidestrich auf dem rauen Packpapier verleiht den ausgeschnittenen Figuren eine fast haptische Materialität, insbesondere in Kontrastsetzung zur neutralen weißen Bildfläche.

Mit der ausgeprägten Materialität seiner Papiere und Zeichnungen, in späteren Werken noch differenzierter mit Stempeln und alten Papieren, Collageelementen und Malerei gestaltet, setzt Erlbruch Kontrapunkte zu einer immer stärker sich ausbreitenden immateriellen, digitalen visuellen Kultur³⁴². Mit der Geschichte *Vom Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*, fasst er das bis dahin tabuisierte Thema ‘Fäkalien’ humorvoll und mit einer selbstverständlichen, fast sachlichen Unaufgeregtheit in einer durchaus pädagogisch motivierten Geschichte.

³⁴¹ ten Doornkaat (1991), S.54

³⁴² Die literarisch-visuelle Kultur „qualitätsvolle [r] Bücher“ setzt Erlbruch bewusst dem „idiotische [n] kategorische [n] Wechsel von Kindern und auch vieler Erwachsener vom Buch zum Bildschirm“ entgegen. „Das meiste, was der Computerspielmarkt monatlich auswirft, hat im übertragenen Sinne schon etwas von Pornografie. Und der Trick ist der gleiche: Beides befriedigt nie, macht aber süchtig.“ (aus: *Meine Sachen schwirren im Raum umher*, Eselssohr 04/05, S.19). Vgl. auch IllustratorInnenbefragung, 5.3.1.1 A2

Diese sensible Ambivalenz, mit der er „gegenständlich und zugleich uneindeutig, den Bruch suchend und doch im Medium Bilderbuch angesiedelt, in der künstlerischen Arbeit experimentell und traditionell zugleich“³⁴³ Illustration, Medium und Adressat behandelt, wird seine Innovationsleistung für die Bilderbuchillustration der 90er Jahre charakterisieren und sein Gesamtwerk kennzeichnen.

Erlbruchs zweites Bilderbuch *Vom Maulwurf der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*, wird zu einem Klassiker. „Its success is not only evidenced by numerous reprint editions and international licence editions, but also by the fact that *Der kleine Maulwurf* may now be cited and appreciated as a modern classic.“³⁴⁴



Abb.:85: Erlbruch: *Vom Maulwurf der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf [...]*, 1989

Erlbruchs Illustrationstechnik wird in den 1990er Jahren für eine ganze Generation junger IllustratorInnen stilbildend werden. Beispielhaft sind hier Susanne Janssen oder Wiebke Oeser zu nennen. Der Einfluss Erlbruchs auf die Bilderbuchillustration wird neben seinen viel beachteten Bilderbüchern insbesondere durch seine Professur zunächst 1990 an der Fachhochschule Düsseldorf und seit 1997 an der Bergischen Universität Wuppertal gestärkt. Die exponierte Position Erlbruchs wird auch durch die Aussagen der IllustratorInnen bestätigt (vgl. Kap. 5.3.1.3 D2) und in Kap. 5.4.6 und 5.4.7 weiter ausgeführt.

³⁴³ Thiele (1999)

³⁴⁴ Nomination for Christian Andersen Award 2006, Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., S.7

4.2 Illustrationen der 1980er Jahre in der DDR

In den 1980er Jahren zeichnete sich nach Bode in der Kinderbuchillustration der DDR keine wesentliche stilistische Veränderung ab, „doch haben sich die Ausdrucksmöglichkeiten entschieden erweitert.“³⁴⁵ Bode führt diesen Prozess auf eine Reihe junger Künstler zurück, die die „Stalinzeit nicht oder nicht mehr erlebt haben“³⁴⁶ und die Bilderbuchillustration bereichern. Weiterhin wird vor allem der grafische Stil gepflegt und weiter entwickelt, erneut wirkt hier Klaus Ensikat stilbildend. Mit seiner Bearbeitung von Peter Hacks *Kinderkurzweil* (1986) bestätigt er seine prominente künstlerische Position. 2006 wurde dieses Buch neu herausgegeben.



Abb.86 u. 87: Hacks/Ensikats (Ill.): *Kinderkurzweil*, 1986, 2006

An dieser Ausgabe lässt sich gut beobachten, wie genau Ensikat mit der Qualität des rauhen Papiers in seinem Arbeitsprozess kalkuliert hat. Auf dem glatt gestrichenen weißen Papier der Neuausgabe *Unsere Kinderbuchklassiker* verschwimmen vor allem die Illustrationen, die nicht so stark von der klaren Linie strukturiert werden (Abb.86), in leicht verfremdender Flächigkeit und der Künstlichkeit digital nachkolorierter Farben (Abb.87 als Beispiel für eine durch die Linie bestimmte Illustration).

³⁴⁵ Bode (2006), S.882

³⁴⁶ Ebda.

Die innerdeutsche ästhetische Kluft reißt immer stärker auseinander – „mit der Folge, dass viele DDR-Illustratoren nach der revolutionären Wende keine Aufträge mehr bekamen.“³⁴⁷ Zu den nun stärker hervortretenden Künstlern, die auch unmittelbar nach der Wende publizieren konnten, zählen neben Klaus Ensikat auch Egbert Herfurth, Manfred Bofinger und Franz Zauleck.³⁴⁸



Abb.88: Hein/Bofinger: *Das Wildpferd unterm Kachelofen*, 1984, 2006

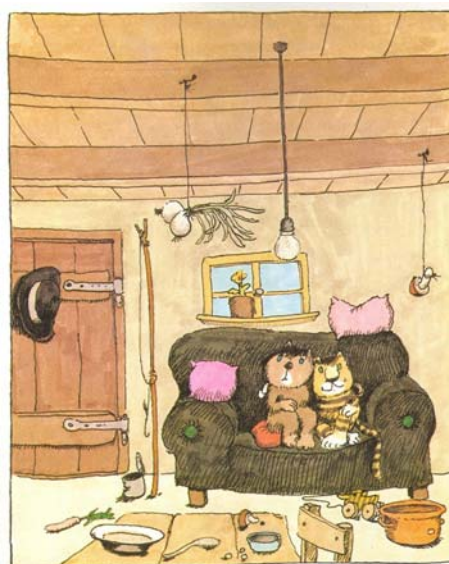


Abb.89: Janosch: *Oh, wie schön ist Panama*, 1978

Von Bofinger ist *Das Wildpferd unterm Kachelofen* nach Texten von Christoph Hein (Orig. 1884) in der Kanonreihe *Unsere Kinderbuchklassiker* 2006 wieder herausgegeben worden.

Bofingers Stil, der von liebevoll-komischer Überzeichnung, Liebe zum anekdotisch-ironischen Detail und idyllischen Momenten getragen ist, erinnert in seiner Konzeption an die Erfolge von Janosch, z.B. in *Oh, wie schön ist Panama* (1978) (Abb.89 und 91). Obwohl nicht davon ausgegangen werden kann, dass Bofinger künstlerisch direkt Bezug auf Janosch nimmt, funktioniert dieser ästhetische Mix aus leiser Ironie, Komik und Idylle in genau derselben Weise, diesseits und jenseits der innerdeutschen Grenze.

³⁴⁷ Ebda.

³⁴⁸ Gerade von diesen drei Künstlern erschienen nach 1990 neue Bilderbuchtitel..



Abb.90: Hein/Bofinger: Wildpferd, 1986



Abb.91: Janosch: Oh, wie schön ist Panama, 1978

Franz Zauleck legt 1986 das Bilderbuch *Mama, Papa und Marie* vor. Die fantastisch-absurde Geschichte eines Mäusepaares, dass ein Elefantenbaby im Ei findet, und es als vermeintliches Mäusekind aufzieht, illustriert Zauleck in abstrahierter, reduzierter, doch buntfarbiger Gegenständlichkeit. Kleinteilige, komisch-absurde, narrative Details gliedern den weitestgehend unbestimmten Bildraum, der lediglich durch einen farbigen rotbraunen und himmelblauen Streifen angedeutet wird.



Abb.92: Zauleck: Mama, Papa und Marie, 1986

Am 08. November 1989 fällt die Mauer und 1990 wird die Wiedervereinigung mit dem deutschen Staatsvertrag und dem Einigungsvertrag beurkundet. Mit dem Fall der Mauer fällt auch die Trennung der deutschen Literaturen in Ost und West. Der Anfang der neunziger Jahre ist gekennzeichnet durch eine Phase des Übergangs, in dem einige Titel in ostdeutschen Verlagen zunächst noch erscheinen, wie etwa von Zauleck *Vor Katzen hab ich keine Angst* (1990), bevor die ehemaligen Staatsbetriebe geschlossen, oder von westdeutschen Verlagen übernommen wurden. 1990 wurde gehäuft die Möglichkeit genutzt, Bilderbücher, die wenig verschlüsselte Systemkritik übten,

veröffentlichen zu können. Allerdings bargen diese Vorstöße, nachdem der Überwachungsstaat funktionsunfähig wurde, wenig Gefahr. Zu diesen Titeln könnte man im weitesten Sinn auch Zauleck³⁴⁹ rechnen, viel direkter agieren jedoch Irina Liebmann, von Volker Pfüller illustriert *Sieben Fräulein*³⁵⁰. Viele DDR-Illustratoren und Illustratorinnen schafften den Sprung in den Gesamtdeutschen Bilderbuchmarkt unmittelbar nach der Wende nicht, auch, weil sich das Interesse in den neuen Bundesländern zunächst auf die bislang schwer zugängliche Literatur und Presse Westdeutschlands richtet.



Abb.93: Zauleck, Franz: Vor Katzen hab ich keine Angst. – Berlin-DDR, 1990

Erst gegen Ende der neunziger Jahre setzt eine Renaissance der vor allem in den neuen Bundesländern bekannten, alten DDR-Titel ein, die nun in zahlreichen Reprints in den Klassikerstand gehoben werden³⁵¹.

³⁴⁹ Andreas Bode verweist auf die Symbolfunktion der Katze als Machthaber in der Volksdichtung, etwa der russischen Märchen 1982 erschienen bereits Reime von Martin Karau, illustriert von Ute Hipfel: *Wenn die Katzen älter werden*, die mit der Figur alter Katzen auf das DDR-Regime anspielen. Weiter verweist Bode auf den sowjetischen Liedermacher Bukat Okudschawa, der mit seinem Lied vom schwarzen Kater auf Stalin abzielte.

³⁵⁰ Liebmann/Pfüller: *Sieben Fräulein*. (1990), erschienen in der Reihe *Bunte Kiste*

³⁵¹ Bsp. (Abb. 83, 84. u. 85, 87): *Unsere Kinderbuchklassiker*, hrsg. von den Ostdeutschen Zeitungsverlagen in Kooperation mit Faber&Faber, 2006, vgl. auch die aktuelle Verlagsproduktion des Kinderbuchverlages oder des Verlags leiv.

5. Die 1990er Jahre

Charakteristisch für die Bilderbuchillustration der 1990er Jahre, wie für viele andere künstlerische Bereiche auch, sind vielfältige Prozesse der Entgrenzung und kreativen Durchlässigkeit³⁵², einhergehend mit einer zunehmenden Vernetzung mit immer weiteren Medien, etwa dem Internet und den die Kinderkultur dominierenden audiovisuellen Medien. Diese Phänomene müssen in einer direkten Betrachtung der Bilderbuchliteratur der 1990er Jahre ausführlich erörtert werden (Kap.5.4), doch sei an dieser Stelle bereits auf zentrale Merkmale verwiesen, die diese Entwicklung kennzeichnen: Die crossmediale Vermarktung trägt Bilderbuchprotagonisten (z.B. *Petterson und Findus*) in andere mediale Kontexte und umgekehrt (z.B. *Sendung mit der Maus*). Die Grenzen der Bilderbuchillustration öffnen sich unter dem Einfluss der rasanten medialen Entwicklungen in den 1990er Jahren, die rasch bis in die Kinderzimmer der Jüngsten strahlt und Kindern früh Zugang zu einem breiten Informationsspektrum eröffnet. Auf der Produktionsseite zeitigen die weitreichenden technischen Innovationen, z.B. die neuen Kommunikationsstrukturen via Internet, aber auch neue digitale Reproduktionstechniken direkte ästhetische und inhaltliche Auswirkungen auf die künstlerischen Schaffensprozesse. Diesen Prozessen wohnt eine solche Dynamik inne, dass die Grenzen des Genres selbst, etwa in Abgrenzung zum Kinderbuch oder Sachbuch, zunehmend verschwimmen – mit weitreichenden Folgen: „Die jüngsten kinder- und jugendliterarischen Veränderungen lassen sich als Grenzverschiebungen und Grenzverwischungen charakterisieren“, bemerkt Hans-Heino Ewers 1997 und gibt zu Bedenken: „Grenzen stiften Identitäten; Grenzveränderungen erzwingen deshalb langfristig neue Identitätskonstruktionen“³⁵³. Ewers rät, die drohende Identitätsdiffusion ins Positive zu wenden und den unaufhaltsamen Prozess als „Bejahung der Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit des eigenen Angebots“ zu deuten „[...] und zum Bestandteil einer neuen, einer beweglichen und multiplen Identität zu machen.“³⁵⁴

³⁵² Interessant erscheint im Kontext der Diskussion um Entgrenzung das Ergebnis der IllustratorInnenbefragung zu Projektwünschen, die sich vor allem im freieren, experimentelleren Arbeiten und auch in der Erweiterung der Zielgruppe äußern (Kap.5.3.2 D4)

³⁵³ Ewers (1997), S.4

³⁵⁴ Ewers (1997), S.9

Während sich die Bilderbuchillustration der Spätromantik mit seiner Abkehr von der Kinderbelehrung zur Kinderpoesie (vgl. Hurrelmann 1998) erstmals dem Kind direkt zuwandte (Kap.2.4) und um die Jahrhundertwende die Reformpädagogik den Begriff des kindgerechten Gestaltens definierte (Kap.2.5), konstatiert Jens Thiele für die 1990er Jahre eine markante Öffnung für das Bilderbuch, die sich fast wie eine Gegenentwurf liest: „Das Bilderbuch verlässt das Kinderzimmer“³⁵⁵ und begründet seine Beobachtung mit folgenden Überlegungen:

1. „Der Bilderbuchmarkt ist in Bewegung geraten. Seine Grenzen, Gesetze und Regeln funktionieren nicht mehr so bruchlos wie gewohnt.“³⁵⁶ Bilderbücher, etwa von Maurice Sendak, Roberto Innocenti, Nikolaus Heidelbach und Jörg Müller/Jörg Steiner lassen „die Grenzen und Kategorien, mit denen Verlag, Buchhandel und die pädagogische Vermittlungspraxis noch treu und brav arbeiten, [...] ins Schwanken“³⁵⁷ geraten. Gleichzeitig stellt Jens Thiele den Zusammenhang zwischen erweiterter Adressatengruppe und veränderten Kindheitsstrukturen her: „Wer über veränderte Bilderbücher nachdenkt, muss über eine veränderte Kindheit nachdenken, über die neuen räumlichen, ästhetischen und technologischen Erfahrungen, die Kinder heute sammeln, ob sie das wollen oder nicht.“³⁵⁸

2. Ausgehend von der These, dass künstlerische Innovationen bis in die 1980er Jahre hinein, häufig als Irritationen empfunden, stets von den freien Künstlern ausgingen, „die sich dem Bilderbuch und dem Kind gelegentlich widmeten, offen, unpädagogisch, frei von ideologischem Ballast“³⁵⁹, mahnt Jens Thiele die bis heute andauernde Ignoranz von Kunst- und Kulturwissenschaft an, die in seinen Augen „den Mangel an Kritik- und Diskursfähigkeit im Umgang mit Bilderbüchern verstärkt“ und damit das Bilderbuch von wichtigen Diskursen ausgeschlossen hat. Ende der 1980er Jahre sieht Jens Thiele dagegen innovative Entwicklungen, die erstmals aus der Bilderbuchszene selber kommen. „Die Mauer, die bis dahin das Bilderbuch umschloss, hat Risse und kleine Löcher erhalten, durch die der Wind durchweht.“³⁶⁰ Verantwortlich für diese Öffnung macht Jens Thiele in erster Linie ausländische

³⁵⁵ Thiele (1991)

³⁵⁶ Thiele (1991), S.2836

³⁵⁷ Ebda

³⁵⁸ Thiele (1991), S.2837

³⁵⁹ Thiele (1991), S.2838

³⁶⁰ Ebda

Lizenzen und Koproduktionen, die realistische Stiltendenzen (Innocenti, 1988), das Spiel mit surrealistischen Zitaten (Browne, 1987), den fantastischen Realismus (Ensikat, 1984) oder mediale Bildwelten (Müller 1989) in die bundesrepublikanische Bilderbuchszene tragen (vgl. Kap.4.0). Mit neuen Bildsprachen werden auch neue Kinderdarstellungen entworfen, „deren Aussehen, Gefühle, Konflikte und Handlungen ein neues, ehrlicheres, differenzierteres Kinderbild transportierten.“³⁶¹

5.1 Kindheitskonstruktionen in der Bildenden Kunst und in der Kunstbetrachtung.

Im Anschluss an den kunsthistorischen Überblick und seinen Aufstellungen bildnerischer Kategorien, erscheint es im Kontext der 1990er Jahre sinnvoll, zunächst gezielt den Einbindungen der Bilderbuchillustration in zentrale visuelle Diskurse der Bildenden Kunst im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nachzuspüren, bevor der Blick auf die weiteren medialen Vernetzungen und Einflussbereiche gerichtet wird. In den Codierungen und Symbolisierungen lassen sich in der Bilderbuchillustration und den Bildenden Künsten, wenn auch unter unterschiedlichen Bedingungen, durchaus vergleichbare Strukturen nachweisen. Doch geht es hier nicht allein um die Suche nach einzelnen Rückgriffen, vielmehr soll die Auseinandersetzung mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner, dem Kind, vorangetrieben werden. Welchen Beitrag leistet die Bildende Kunst für die Auseinandersetzung mit Kind und Kindheit? Interessanterweise erfährt gerade dieser Komplex einige auffallende Belebungen, die in den zu untersuchenden Zeitraum fallen und im Weiteren vorgestellt werden sollen.

³⁶¹ Thiele (1991), S.2839

5.1.1 Das spielende Kind in der Bildenden Kunst

Wie der kunsthistorische Überblick dokumentiert, ist das Medium Bilderbuch nur selten Gegenstand bildkünstlerischer Arbeit geworden, doch auch Reflexionen auf Kindheit werden, vor allem im 20. Jahrhundert, nur von einzelnen Künstlern thematisiert. Interessant sind Bemühungen zum Jahrtausendwechsel³⁶², in bisher seltenen Zusammenschauen, neue Sichtweisen auf diese künstlerischen Aussagen aufzuzeigen. Die Kuratoren der Ausstellung *Kinder des 20. Jahrhunderts* begründen den auffallenden Mangel an künstlerischem Interesse für das Thema Kind mit der „überwiegend emotionsgebundenen, unspektakulären Thematik“, die „aufgrund ihrer Traditionsgebundenheit und Klischeehaftigkeit wohl eher als innovationsfeindlich betrachtet“³⁶³ wurde. Das entspricht im Wesentlichen den Schwierigkeiten, die sich auch hemmend für die Bilderbuchillustration auswirken, wie nicht nur Kap.2 und 3 belegen, sondern auch die IllustratorInnenbefragung (Kap.6.0) deutlich macht. Immer wieder wird deutlich, wie sehr das Bild, das sich KünstlerInnen vom Kind machen, die bildnerische Darstellung von Kindern beeinflusst. Im Folgenden soll deshalb der Fokus auf Darstellungen des Sujets des spielenden Kindes gelegt werden, da hier der Wandel von Kindheitskonstruktionen besonders deutlich wird.

Den galanten Kinderszenarien des 18. Jahrhunderts, etwa bei Antoine Watteau, mit wohlherzogenen oder auch standesbewussten Kindern, folgt Anfang des 19. Jahrhunderts die romantische Darstellung der spielenden *Hülsenbeck'schen Kinder* von Philipp Otto Runge (1805/06), (Abb.94). Die Kindergruppe bewegt sich in der durch die Sonnenblume³⁶⁴ am linken Bildrand gekennzeichneten Natur, jenseits der vom weißen Zaun abgegrenzten, durch Häuser und den Kirchtürme Hamburgs definierten Welt der Erwachsenen.

³⁶² Hingewiesen sei hier insbesondere auf die beiden Ausstellungen: *Vergiß den Ball und spiel weiter. Das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft*. Ausstellung der Kunsthalle Nürnberg vom 21.10.1999-09.01.2000 und die Ausstellung, *Kinder des 20. Jahrhunderts*. Malerei, Skulptur, Fotografie. Ausstellung in der Galerie der Stadt Aschaffenburg vom 09.04.-12.06.2000 und im Mittelrhein-Museum Koblenz vom 18.06.-27.08.2000

³⁶³ Murken, Weschenfelder, Schad. In: *Kinder des 20. Jahrhunderts* (2000), S.7

³⁶⁴ Eine Konstruktion des ursprünglichen, naturhaften, unverdorbenen Kindes kennzeichnet das romantische Kindheitsbild, versinnbildlicht auch durch die Sonnenblume, die Runge als Symbol des Ursprungs gilt. Deshalb ist es folgerichtig, dass das jüngste Kind im Wagen sitzend noch an der Blume festhält und somit in Kontakt zu ihr steht, während die Bewegungsrichtung der anderen beiden Kinder von ihr fort, nach vorne, zum rechten Bildrand strebt.

Die betont vollen, runden Körperformen, die auch von den Kugeln im Zaun aufgenommen werden³⁶⁵, und die weit



Abb.94: Runge: Die Hülsenbeck'schen Kinder, 1805/06

ausholende Geste des peitschenschwingenden Jungen signalisieren pure Lebenskraft und Freude. Die Kinder spielen ungestört, doch die in freundliche, helle Farben gehaltene Welt der Erwachsenen ist nah und vermittelt den Eindruck behüteter Bürgerlichkeit, vor dessen Hintergrund das freie, doch gefahrlose Spiel der Kinder erst möglich ist. Das entspricht der, auf

Rousseaus Erkenntnis der Kindheit als eigenständigen Wert basierenden, zeitgenössischen Pädagogik Pestalozzis, der als Ideal die natürliche Entwicklung des Kindes in wohlgeordneter Freiheit zur sittlichen Reife in der Familienerziehung anstrebte.



Abb.95: Sendak: Als Papa fort war, 1981, 1984



Abb.:96: Grimm/Sauvant: Die sieben Raben, 1995

Runges Motiv des weißen Zaun und der Sonnenblumen als Symbolisierung des geschützten Zuhauses und Abgrenzung zum Freiraum der Natur hat direkten Eingang in die Bilderbuchillustration gefunden. So greifen etwa Maurice Sendak und Henriette Sauvant auf dieses Motiv Runges zurück, um einen für die kindlichen Protagonisten

³⁶⁵ Auffällig ist hier insbesondere die Entsprechungen der Köpfe und der Zaunkugeln

ihrer Geschichte zentralen Übergang zu gestalten. Der Zaun kennzeichnet den sicheren, behüteten Raum, während die Welt jenseits des Zauns geheimnisvoll und gefährvoll erscheint. Bei Sendak deutet sich die Dramatik des Geschehens durch den zusammengekauerten Kobold an der Ecke des Zauns bereits in der Illustration des Schmutztitels an, während Sauvant das Mädchen in das unbekannte Dunkel des angrenzenden Waldes entlässt.

Noch stärkeren Wert auf die idyllische Nähe der Familie legten die Kinderabbildungen aus der Biedermeierzeit, z.B. von Oscar Pletsch (Abb.4) oder Hans Thoma. Auch hier steht das von Realität, Idealität und Sentimentalität geprägte Motiv des spielenden Kindes im Vordergrund, jedoch überwiegend innerhalb der häuslichen Sphäre. „Es ist diese bürgerlich in sich zurückgezogene, die Kinder offensichtlich liebende Epoche, die unsere Vorstellungen vom Kinderbild als etwas Heiteres, Anmutiges und Erbauendes geprägt hat und die uns über den plötzlichen Ernst der Kinderdarstellungen im 20. Jahrhundert fast erschrecken lässt.“³⁶⁶ Dieses Erschrecken verdeutlicht, wie wenig Kindern auch Empfindungen jenseits des ewig Heiteren und Anmutigen im eng gesteckten Rahmen dieser Kindheitskonstruktionen zugestanden wurden.

Den Kokon der Geborgenheit verlässt die Malerei jedoch mit den traumatischen Erfahrungen der beiden Weltkriege. Die *Kinder, die unter Steinen aufwachsen* (Abb.97) wirken deformiert, verletzt und mit ihren meist geschlossenen oder weißen, starren Augen und steifen Körperhaltungen sinnlich merkwürdig reduziert. Das aufgeworfene Straßenpflaster scheint die späteren Trümmerlandschaften bereits vorwegzunehmen. Karl Hubbuch verzichtet in *Mimik* oder *Kleidung* seiner Figurenbehandlung auf jeden Hinweis auf Kindlichkeit. Er hält jedoch am Spiel fest, durch das allein die Kinder noch als Kinder im Bild gekennzeichnet sind. Anders als bei Runge fügen sich die Lebenswelten von Kindern und Erwachsenen nun an einem gemeinsamen Ort und dessen Elend zusammen.

³⁶⁶ Murken (2000), S.17



Abb.97: Karl Hubbuch: Kinder, die unter Steinen aufwachsen, um 1934

Trotz räumlicher Nähe wird wenig Anteilnahme sichtbar. Abwendende Körperhaltungen und Blickrichtungen der Erwachsenen signalisieren deutlich das Unvermögen der Erwachsenen, jene beschützende Überlegenheit, die Kindheit als Idylle ermöglichte, aber auch dazu verpflichtete, aufrechtzuerhalten.

Picasso hat zahlreiche Kinderbildnisse geschaffen, darunter auch, seit den 1930er Jahren, kubistische Kinderdarstellungen. Die Deformationen in Kinderdarstellungen und häufiger noch in Frauenbildnissen verstörten zutiefst: „Ich bin sicher“, bemerkte P.-L-Pamelard in der *Nouvelle Jeneusse* vom 13. Oktober 1944, „wenn alle Frauen denen glichen, die Picasso malt, wäre am Ende des Jahrhunderts die Erde entvölkert. Die Männer würden beim Anblick dieser kadaverartigen, grünlichen, formlosen, unmenschlichen Wesen fliehen.“³⁶⁷ Die kubistische Formbehandlung stand in Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus, ebenso wie der Dadaismus, der Expressionismus oder der Futurismus auf dem Index ‚entarteter Kunst‘. In Frankreich konnte Picasso, geschützt durch seine herausragende Prominenz, zwar uneingeschränkt malen, wurde jedoch mit einem Ausstellungsverbot belegt. Das Festhalten Picassos an der kubistischen Formensprache unter der nationalsozialistischen Besetzung von Paris (ab 1941) muss auch als Protest Picassos „mit den radikalsten Mitteln der Avantgarde gegen eine mörderische Realität und gegen die platte Bildsprache, die die Gunst der Stunde besaß“³⁶⁸ gewertet werden.

³⁶⁷ Pamelard zitiert nach: Spies (1993), S.30

³⁶⁸ Spies (1993), S.27



Abb.98: Picasso: Knabe mit Languste, 1941

Beim *Knaben mit Languste* (Abb.98) von 1941 kommt deshalb noch ein anderer Aspekt der Deutung hinzu: Picasso erweitert die tradierte Darstellung des sinnlichen, spielenden Kindes um die ästhetische und politische Provokation der kubistischen Form. Der dargestellte Junge sitzt in einem angedeuteten Raum auf einem Tisch. Er trägt ein grün-graues, kurzes Hemd, durch das sich sein nackter Körper deutlich abzeichnet. Die Deformationen von Gesicht und Körper scheinen eine gemeinsame drehende Bewegung anzudeuten, die der Figur trotz der dynamischen Aufgliederung Geschlossenheit und

Harmonie verleiht. Die Auflösung der Form impliziert hier Gleichzeitigkeit und offenbart eine ursprüngliche Intensität, mit der das Kind all seine Sinne: Sehen, Riechen, Schmecken, Greifen und die Sinnlichkeit des Geschlechts und der nackten Haut auf das Spiel mit dem Meerestier und der vor dem Knaben stehenden Wasserschale ausrichtet. Mit der provokanten Formenbehandlung greift Picasso in einer Zeit, in der in Deutschland Kinderdarstellungen eingebunden in bäuerliche, landschaftliche und familiäre Szenen mit Betonung des ‚Deutschen‘³⁶⁹ gepflegt wurden, auf eine in seiner archaischen Sinnlichkeit autonomen Kindheitskonstruktion zurück.

Wie in der Bilderbuchillustration auch, verändern technische Innovationen in der Bildenden Kunst maßgeblich die künstlerischen Möglichkeiten und damit die künstlerische Aussage mit einer sehr dynamischen Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Videokunst, die auch die Einbeziehung von Bewegung und Klang ermöglichte, die dreidimensionale Installation, die Fotografie und seit den 80er Jahren die Medienkunst mit den Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung und des Internets haben die Darstellungsmöglichkeiten, auch mit Nutzung intertextueller und intermedialer Bezüge, deutlich erweitert. Gleichzeitig erfährt Materialität, ähnlich der

³⁶⁹ Dem Kind kam im faschistischen, nationalsozialistischen Konzept der ‚Veredlung‘ und ‚Erhöhung‘ der deutschen Rasse als Zukunftsträger ein besonderer Status zu, der sich in den Bildern, etwa von Richard Heymann, Adolf Wissel oder Emil Dielmann ablesen lässt.

polarisierenden Bewegung in der Bilderbuchillustration (vgl. Kap.5.4.1), eine herausragende Bedeutung. Unterschiedlichste Materialien wie Holz, Kunststoff, Metall, Folien oder Glas werden vielfältig verwertet.

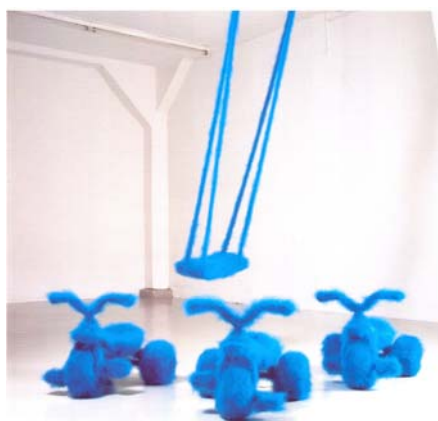


Abb.99: Ensensberger: Living in a perfect world, 1998



Abb.100: Oppenheim: Le Déjeuner en Fourrure, 1936

In den Bildern der 1990er Jahre scheinen sich Spiel, ureigenster Ort der Identifikation des Kindlichen, und Kind getrennt zu haben. In Elisabeth Ensensbergers Installation (Abb.99) sind Spiel und Spielzeug ihrer Funktion enthoben. Gleichzeitig wird das Kind häufig vereinzelt in leeren, monochromen Bildräumen, auf sich allein zurückgeworfen, dargestellt (Abb.101)³⁷⁰. Elisabeth Ensensbergers Installation erinnert an die Objektkunst der Surrealistin Meret Oppenheim *Le Déjeuner en Fourrure* von 1936 (Abb.100). Durch den Pelzbezug von Tasse, Untertasse und Löffel wird der Gegenstand funktionslos und in einen neuen Kontext gesetzt. Während Oppenheims Kombination von Kaffeetasse und Pelz auch die Assoziation des luxuriösen Frühstücks, zu dem Damen in den dreißiger Jahren gerne im eleganten Pelz erschienen, weckt, werden die in leuchtend blauem Kunstpelz eingehüllten Spielgeräte durch die Konnotation des Titels Imaginationen einer idealisierten Kinderwelt zugeordnet, in der alles abgefedert, weich und bunt ist. Die neue Idylle entpuppt sich als bislang radikalste Kindheitskonstruktion. In ihrer Sinnentleerung verweisen die

³⁷⁰ Als weitere Beispiele für diese künstlerische Position können die Manga-nahen Kinderbilder von Yoshitomo Nara, z.B. *Froggirl* (1997) oder die Porträtfotografien von Marie-Jo Lafontaine *Einzelgänger*, 1998, oder auch Christian Boltanskis *Enfants d'orion*, 1993 herangezogen werden.

Spielgeräte nur noch zeichenhaft auf das Kind, der Protagonist Kind bleibt im Bild unsichtbar.



Abb.101: Hoberman: Petal Pink, 1998

Gegen Ende des Jahrtausends werden Kinder als „die ihrer eigenen kindlichen Identität und Innenwelt oft allzu früh beraubten Kinder“³⁷¹ Gegenstand bildkünstlerischer Arbeit, doch auch das Medium Bilderbuch „verlässt das Kinderzimmer“³⁷² und begibt sich nun in einem zusehends entgrenzten Raum auf die Suche nach einer neuen Identität. Die tradierten Normierungen erscheinen kaum länger tragfähig. Das schlägt sich auch in den formalen Entgrenzungen der Genres und der zunehmend

indifferenteren Zielgruppen in der gesamten Kinder- und Jugendliteratur nieder. Für das Bilderbuch bedeutet diese Erweiterung, dass sich Bilderbuchkonzepte neben der klassischen Gruppe der Vorschulkinder und der erwachsenen Sammler auch an Grundschulkinder bis in die frühe Pubertät hinein richten. Formal ist zu beobachten, dass Bilderbücher mit hohem Text- oder Informationsanteil sich in unmittelbarer Nähe des Kinder- oder Sachbuchs bewegen³⁷³.

Die Öffnung der Zielgruppen geht einher mit einem breiteren Spektrum akzeptierter Kindheitskonstruktionen. Dem erklärt ästhetisch Unbequemen, d.h. komplexen Kompositionen, non-linearen Erzählstrukturen, medialen Inszenierungen, und der Darstellung des Absurden, sogar dem Bösen³⁷⁴ wird zunehmend mehr Raum gegeben.

³⁷¹ Murken, Weschenfelder, Schad (2000), S.6

³⁷² Thiele (1991)

³⁷³ Diese Entgrenzung setzt sich im Kinderbuch fort, dass durch die Erstlesereihen einerseits in unmittelbarer Nähe zum Bilderbuch steht, andererseits durch ein breiter werdendes Themenspektrum und erweiterten Umfang dem Jugendbuch Konkurrenz macht, während das sich viele Jugendbuchprogramme kaum noch von belletristischen Verlagsprogrammen unterscheiden lassen.

³⁷⁴ z.B. Erlbruch: *Die Menschenfresserin* (1996), vgl. Kap. 5.4.5

5.1.2 Das Schöne und das Kind. Paradiesische Kindheitskonstruktionen in der Kunstbetrachtung.

Wie u.a. die Kunstwerke *Living in a perfect world* (Abb.99) oder auch *Petal Pink* (Abb.101) zeigen, scheint die Bildende Kunst zum Ende der 1990er Jahre, nach Jahrzehnten der Bedeutungslosigkeit, das Bedürfnis nach Schönheit, wenn auch nicht mehr ohne postmoderne Brüche, wieder zu artikulieren. In Ausstellungen, die das Neue Schöne propagieren, steht in erster Linie ein Perspektivwechsel der Betrachtung im Vordergrund. Dieses Interesse am Schönen ist für den hier untersuchten Forschungszusammenhang auch deshalb relevant, weil wieder eine idealisierende, ganzheitliche Kindheitskonstruktion gesucht wird, die identitätsstiftend angelegt ist.

David Hickey, amerikanischer Kunstkritiker, war einer der ersten, der in einer Podiumsdiskussion die Wiederentdeckung des Schönen in der Kunst konstatierte: „‘The issue of the nineties will be beauty‘ – a total improvisatory goof – an off-the-wall, jump-start, free-association that rose unbidden to my lips from God knows where.“³⁷⁵ Damit gab er den Anstoß zu einer leidenschaftlich geführten Debatte um die Legitimierung einer neuen Perspektive auf Kunst. „Beauty sells [...] beautiful art sells. If it sells itself, it is an idolatrous commodity, if it sells anything else, it is a seductive advertisement.“³⁷⁶ Schöne Kunst sei zwar weder Werbung, noch Idolatrie, bestätigt Hickey den KritikerInnen, doch die größten Kunstwerke, entgegnet er ketzerisch, hätten zwangsläufig und in jedem Fall ein bisschen von beidem. Die frühe Hypothese Hickeys am neuen Interesse des Schönen in der Kunst erweist sich als zutreffend: Ausstellungsprojekte allein in Deutschland im Jahr 1999 und 2000 wie *Sinn und Sinnlichkeit*, *Heaven* oder *beauty now* oder das subversive Konzept des russischen Künstlerduos Komar und Melamid *The Peoples Choice. The Most Wanted and Most Unwanted Painting* (1997)³⁷⁷ belegen das Interesse, doch die historischen

³⁷⁵ Hickey (1993), S.11

³⁷⁶ Hickey (1993), S.16f

³⁷⁷ Komar & Melamid entwickelten ein künstlerisches Konzept, dass auf Grundlage demoskopischer Umfragen zu Vorlieben und Abneigungen in Bezug auf Kunst die Produktion des in 14 Ländern ermittelte schönste (d.h. das von der Mehrheit favorisierte) sowie das hässlichste Kunstwerk zum Ziel hatte. Mit der Ausdehnung der Umfrage wurden 1993 immerhin Zweidrittel der Weltbevölkerung demoskopisch erfasst, wie die Künstler betonen. Das gesamte Konzept mit detaillierten Ergebnissen und Informationen auch zu Musik und bevorzugten Künstlern ist im Internet abrufbar:

<http://www.ny.com/museums/dia.center.for.the.arts.html>, 17.04.2007

Benennungen und auch ihre Verwerfungen taugen ganz offensichtlich nicht mehr zur aktuellen Bestimmung des Schönheitsbegriffs.

Hubertus Gassner schlägt in seiner Auseinandersetzung mit dem neuen Schönen in der Kunst am Ende der 1990er Jahre die Brücke zum Kind, indem er die Begegnung mit dem Schönen in der Kunst als lustvolles Eintauchen in ein unwiderruflich vergangenes, ganzheitliches Paradies der Kindheit allegorisiert³⁷⁸. Während also die Bilderbuchillustration als Kunst für Kinder das Kinderzimmer verlässt³⁷⁹ und Normierungen des Kindgemäßen, d.h. des Harmonischen und Linearen zunehmend demontiert werden und auch in der Bildenden Kunst der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts das Kind den Rahmen seiner ureigenen Identifikation verlässt, wird auf kunstphilosophischer Betrachterebene eine paradiesische Kindheitskonstruktion des Ganzheitlichen und Ursprünglichen wieder eingeführt. Der Betrachter von Schönheit wird nach Gassner zum Rückkehrenden „in die Alleinheit der Kindheit.“³⁸⁰

Der Sehnsucht nach Schönheit mag auf vielen Ebenen neue Bedeutung zuwachsen, doch ist sie so alt wie die Erkenntnis des Schönen selbst. Im Verständnis des Schönen wird ein Akt der harmonischen Verschmelzung³⁸¹ impliziert, bei der den Menschen

³⁷⁸ „Daher kommt es, dass uns die Begegnung mit dem Schönen in der Kunst ein Gefühl der Heiterkeit und ‚Leichtigkeit des Seins‘ vermitteln kann, aber auch die Empfindung der Tiefe weckt, gerade so, als tauchten wir in die eigene Kindheit ein und tiefer: in eine mythische Vorvergangenheit [...], wo Seele, Körper und Welt ein paradiesisch-organisches Ganzes bildeten.“ Gassner (1999), S.238

Es ist möglich, dass Gassner dabei an Jacques Lacans Beschreibungen des Spiegelstadiums gedacht hat, in der das Kleinkind in einem Alter von 6-18 Monaten mit „libidinösem Dynamismus“ durch Gesten Kontakt mit seinem Spiegelbild aufnimmt. Lacan versteht das Spiegelstadium als Identifikation im Sinne der Psychoanalyse. Durch die jubelnd angenommene Spiegelung des Ich wird nach Lacan eine symbolische Matrix entwickelt, „an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.“ Mit dieser Matrix wird „vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des Ich (moi) auf einer fiktiven Linie situiert, die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann.“ (Lacan (1973), S.64)) Gassners ‚Spiegel‘ ist jedoch die Kunst, die per se nur symbolisch darstellt, in der Identifizierung also nur vermittelt stattfinden kann. Seine Form der Spiegelung geschieht deshalb nach der Objekt- und Subjektwerdung des Ich. Seine Spiegelung kann nur eine Form des Erinnerns sein, die den Mythos der Ursprünglichkeit lediglich bedient.

³⁷⁹ vgl. „Das Bilderbuch verlässt das Kinderzimmer.“ Thiele (1991)

³⁸⁰ Gassner (1999), Ebda

³⁸¹ Die Verbindung des Kindes mit der Idee des Schönen steht in der Tradition der Deutung des Schönen als Urbild des Licht Gottes seit der Renaissance, das mit leuchtenden Farben und auratischen Strahlenkränzen in zahlreichen Gemälden der Epoche als zentrales Gestaltungsmittel dient. Der Schönheit wird in diesem Kontext die tröstende Macht zur Auflösung unaufhebbarer Gegensätze zugeschrieben, Schönheit transportiert nach dieser

von irdischer Bedingtheit zu befreien vermag: „Die Idee des Schönen führt uns die Möglichkeit einer Rückkehr ins Paradies vor Augen,“³⁸² die Gassner mit der Alleinheit der Kindheit verbindet.

5.1.3 Schönheit liegt im Auge des Betrachters

In den drei Ausstellungsprojekten von 1999 und 2000, die dem erwachenden Interesse am Schönen und Sinnlichen in der Kunst Ausdruck verliehen und eine breite Publikumswirksamkeit hatten, wurden nicht eigentlich neue schöne Werke gezeigt. Vielmehr wurde in der Zusammenschau durch die Themensetzung des Schönen, bekannte Kunst unter neuer Betrachtung, aus neuer Perspektive, auch auf eine neue Weise ‚schön‘. Wie sich nach Croce³⁸³ Schönheit der Natur erst aus der Bereitschaft des Betrachters zur Schönheit erschließt, das Naturschöne also nicht naturgegeben erscheint, werden in der heutigen Kunstbetrachtung vergleichbare Rezeptionsstrukturen in den erwähnten Ausstellungen nahegelegt. Auch das Kunstschöne erschließt sich in diesen Werken erst durch die Bereitschaft, sie aus dieser konstruktivistischen Perspektive auch wahrnehmen zu wollen. Dieselben Exponate können jederzeit in anderen Kontexten auch andere Aussagen produzieren und haben das selbstverständlich bereits getan. Doch nun ist unwiderruflich diese neue Bedeutungsschicht des Schönen hinzugekommen, die in jede künftige Betrachtung der Werke mit einfließen wird. Eine Analyse des Schönen in der Kunstbetrachtung wird in andere dominante postmoderne Diskurse, etwa des Körpers, des Geschlechts, in Denkmodelle um Zeichenverschiebung, Virtualität und Realität – und in Konstruktionen von Kindheit einfließen und diese verändern. Das Ideal absoluter Schönheit wurde Mitte des 19. Jahrhundert durch die Erkenntnisse u.a. von Rosenkranz verabschiedet, in dem sie dem Hässlichen Raum gaben. Kunst ist seitdem nicht mehr länger nur schöne Kunst in vollendeter Harmonie, die Einbeziehung ihres

Vorstellung, die bis in unsere Zeit wirksam ist, die Hoffnung auf Versöhnung von Endlichkeit und Ewigkeit (Hauskeller 1994), wie sie auch der Konstruktion des Kindes als Mittler zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Scholz, 1994, S.9) innewohnt.

³⁸² Wyss (1997), Ebda

³⁸³ vgl. Hauskeller (1994)

Negativs ist notwendig und erweist sich in den Werken der Moderne als äußerst produktiv.

Am Ende des 20. Jahrhundert wird Schönheit in der Kunst wieder thematisiert, dabei dient die Vorstellung des paradiesischen Kindes als Konstruktion zur Herstellung einer in der Postmodernen verloren gegangenen Ganzheitlichkeit im Betrachten des Schönen. Auch in der bildkünstlerischen Praxis wird durchaus eine Ästhetik des Schönen gestaltet, wie etwa Elisabeth Ensenbergers Installation *Living in a perfect world* (Abb.99) oder wie Nicky Hobermans *Petal Pink* (Abb.101) Doch streben diese Konzepte nicht eine Rekonstruktion von Ganzheitlichkeit an. Das Schöne, Weiche, Bunte, Glitzernde ist nur Oberfläche, denn Verfremdungen, hier durch Funktionslosigkeit des Gegenstands, bzw. Vereinzelung des Kindes im leeren Bildraum, unterlaufen tradierte Kategorien des Schönen.

Während weiterhin Vorstellungen vom Kind als Erlöser (vgl. Gassner) in der Rezeption von Kunst herangezogen werden, verschieben sich in der Bilderbuchillustration, etwa bei Wolf Erlbruch, Nikolas Heidelbach, Anthony Brown, Susanne Janssen, Nadia Budde, oder Jacky Gleich (vgl. Kap.5.4) und in der Bildenden Kunst die Wahrnehmung von Kindheit heute sichtbar. Dadurch wird es notwendig, ästhetische, formale und inhaltliche Grenzen neu auszuhandeln, identitätsstiftende Territorien neu abzustecken. In der Annäherung an die Illustration der 1990er Jahre bietet die Präsentation neuer Bildsprachen vor dem vergleichbaren Hintergrund ausgewählter klassischer Bilderbuchtexte von Theodor Storm: *Der kleine Häwelmann* (vgl. Kap.5.2.1) und künstlerische Aussagen zu Grimm's Märchen einen ergiebigen Einblick in die neuen Möglichkeiten des bildnerischen Erzählens (Kap.5.2.2). Eine Umfrage (Kap. 5.3) gibt im Anschluss Einblick in die Hintergründe, die Bedingungen, und auch die Vorstellungen über Kinder und Kindheit im künstlerischen Schaffen von BilderbuchillustratorInnen, denn eine unumstößliche Konstante drängt sich auch nach der Betrachtung jüngster Illustration auf: Nach wie vor steht hinter den Bildern für Kinder das Bild vom Kind.

5.2 Illustrationsbeispiele von Kontinuität und Diskontinuität anhand tradierter Texte der Bilderbuchliteratur

Die Bedeutung der Longseller für die Bilderbuchillustration der 1990er Jahre wurde bereits im kunsthistorischen Überblick hervorgehoben, doch auch in der Befragung der IllustratorInnen (Kap. 5.3.1.3) wird deutlich werden, welche wichtige Rolle die Bilderbuchklassiker für die Produzenten der Bilder, die IllustratorInnen, etwa in ihrem erinnerten Bilderfundus, spielen. Bis in die Gegenwart fordern diese Texte die IllustratorInnen immer wieder zu Neuinterpretationen heraus. Vor dem vergleichbaren Hintergrund bekannter und tradierter Bilderbuchtexte werden im Folgenden Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Ästhetik in Text und Bild vorgestellt. An den neuen Klassikerkonzepten werden wesentliche Stilmerkmale, die die Ästhetik der Bilderbuchillustration der 1990er Jahre kennzeichnen, deutlich. Dabei zielt die Entwicklung einer Beispielreihe von Häwermann-Illustrationen zu allererst auf die veränderte Kindheitskonstruktionen, die sich durch eine veränderte Bildästhetik ausweisen. Der anschließende Vergleich von Grimm-Illustrationen (Kap. 5.2.2) hat dagegen vornehmlich die Genese ästhetischer Konzepte zum Gegenstand.

5.2.1 Kindheitskonstruktionen am Beispiel von illustrativen Bearbeitungen zu Theodor Storm: *Der kleine Häwermann*

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 Fantasie zeigen. „Das Gebot, sich im Umkreis der elterlichen Einflussphäre aufzuhalten,“ schlussfolgert Scholz, „und das Verbot, sich an die Fantasie 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.“³⁸⁴ Folgt man dieser psychologisch motivierten Deutung, wird hier die tiefsitzende Angst der Eltern vor Selbständigkeit als Andersartigkeit ihrer Kinder thematisiert, hinter der die Angst

³⁸⁴ Scholz (1994), S.18

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.
Stock und Hut stehn ihm gut,
ist gar wohlgemut.
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 Wunderland*³⁸⁵, die jenseits der mütterlichen Schutzzone in ihren fantastischen Traum gleitet, und sich nach ihrer Traumreise ohne jede Regress-Gefahr als eine Veränderte an den heimischen Tisch setzen kann. „Mir scheinen die beiden Kinderbücher von Lewis Carroll³⁸⁶ [...] zu den wenigen zu gehören, die nicht die Angst der Erwachsenen davor thematisieren, dass die Kinder von ihren Reisen nicht zurückkehren könnten.“³⁸⁷, 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 eigenständigem Wert 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 Carroll, ihrer Protagonistin bereits vor fast 150 Jahren so viel Selbständigkeit, so viel Freiheit, einräumen, sind dagegen immer noch Ausnahmen. Wie sich aktuell Verschiebungen von Kindheitsvorstellungen in der Erzählweise von Text und Bild niederschlagen können, ist besonders prägnant an

³⁸⁵ Lewis Carroll, 1865

³⁸⁶ Scholz verweist hier auf die Titel *Alice im Wunderland*, *Alice im Spiegelland*

³⁸⁷ Scholz (1994), S.18. Scholz bezieht sich im Weiteren auf Sendak *Wo die Wilden Kerle wohnen* (vgl. Kap.2.9.2), doch sieht er wenig emanzipatorischen Spielraum für Max, sondern interpretiert den Zimmerarrest und auch die Rolle der Wilden Kerle als Reglementierungen des Kindes, in der sich vor allem „die moderne Form dieser Angst der Erwachsenen vor dem Selbständigwerden der Kinder“ artikuliert. (Ebda)

bekannten Textvorlagen nachzuweisen, die zu neuen Bearbeitungen inspirieren, wie *Der kleine Häwelmann*³⁸⁸ von Theodor Storm.

Illustrative Bearbeitungen zu Storm: *Der kleine Häwelmann*

Der Großvater sitzt am Meer unter einem knorrigen alten Baum und wiegt den kleinen Häwelmann auf seinem Schoß. Die beiden verschmelzen in der Bilddramaturgie Else Wenz-Viëtors von 1926 zu einem einzigen Oval, fügen sich auch farblich harmonisch, als Sinnbild eines idyllischen Kontinuums, in die nächtliche Naturszene. Der innige Eindruck des Bildes wird durch den begleitenden Vers unterstützt:

Auf meinem Schoße sitzt nun
Und ruht der kleine Mann.
Mich schauen aus der Dämmerung
Die zarten Augen an.

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.

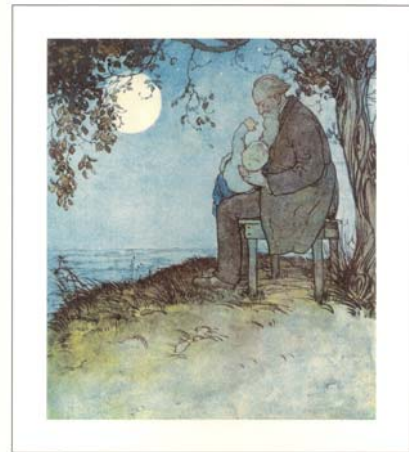


Abb.102 Storm/Wenz-Viëtors:
Der kleine Häwelmann, 1926

³⁸⁸ Theodor Storm, Else Wenz-Viëtor (Illu.): *Der kleine Häwelmann* (1926), 2002

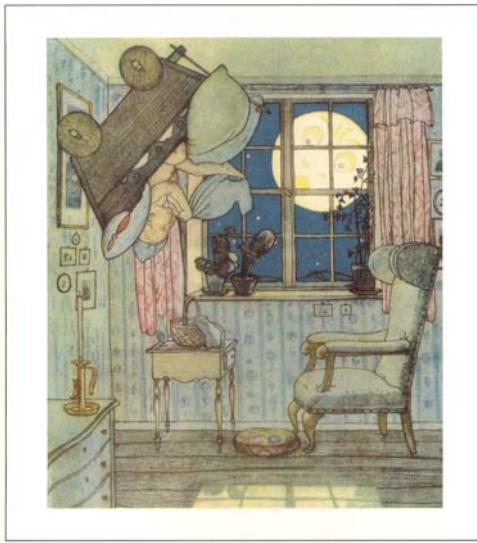


Abb.103 Storm/Wenz-Viëtors: Der kleine Häwelmann, 1926

Die Illustratorin folgt der Vorlage Storms in der Tradition des Poetischen, bzw. Bürgerlichen Realismus und setzt den Kleinen Häwelmann in ein betont bürgerliches Ambiente. Die Biedermeierstube ist konsequenterweise Ausgangs- und Endpunkt der draufgängerischen Reise des mit roten Pausbacken und blonden Locken betont niedlich gestalteten, in seiner ursprünglichen Nacktheit ganz autonomen kleinen Abenteurers. Die wilde Fahrt ist fest in einen feinen schwarzen Bildrahmen gefasst, der dem zügellosen Ausbruch klare

Grenzen im Buch setzt. Die Geborgenheit und Sicherheit der kleinen Rahmenhandlung ist durch die Anwesenheit des Großvaters gewährleistet. Der erzählerische Rahmen fungiert als Folie der Verlässlichkeit und markiert das Geschehen beruhigend als einen rein fiktiven Ausbruch.

1995 widmet sich Lisbeth Zwerger der bekannten Geschichte³⁸⁹. Ihre hochartifiziiellen Bilder umschließt ebenfalls ein breiter Rahmen mit stilisierten Ornamenten. Vignetten ergänzen den Text. Zwerger inszeniert die Erzählung wie ein Theaterstück in überaus fein abgestimmten, kunstvoll ausgeleuchteten, fast poetischen Farbräumen, die Bühnenbildern³⁹⁰ gleichen. Die fließenden Stoffe der Kostüme in Anlehnung an die Empire Mode verweist einerseits auf die Historizität der Textvorlage, andererseits spielt Lisbeth Zwerger damit auf eine Zeit der Restauration nach der Französischen Revolution an, in der nach Halt und Werten in der griechischen Klassik gesucht wurde. Auch die Wildheit des Häwelmanns scheint (in reizvoller Entsprechung der französischen Revolution durch die Inthronisierung des stilbewussten Kaisers) in formaler Schönheit zart, aber gründlich gebändigt. Obwohl es im Prolog heißt: „Er spielt nicht mehr, er ist bei mir, will nirgends anders sein“, wird die Figur des

³⁸⁹ Die Buchausgabe wird 2001 noch einmal im Geschenkbuchformat aufgelegt.

³⁹⁰ Ihr Bemühen um atmosphärisch dichte Bilder begründet Lisbeth Zwerger am Beispiel der Illustration von Märchen: „Märchenillustration und Märchenforschung, das sind zwei verschiedene Dinge. Illustration eines Märchens bedeutet nicht intellektuelle wissenschaftliche Deutung, sondern Umsetzung innerer Bilder und Stimmungen.“ (Zwerger 1990, S.27) Diese Aussage lässt sich auch auf die fantastische Häwelmann-Erzählung Storms übertragen.

Großvaters im Erzählrahmen durch eine Puppe ersetzt, die auf das Fantastische und Spielerische der Erzählung verweist. Die Kontinuität durch die Generationenfolge, bei Wenz-Viëtor noch zentral, spielt bei Lisbeth Zwerger keine Rolle mehr. Nur im Rahmen dieser streng durchkomponierten Inszenierung des Fantastischen ist die Maßlosigkeit des Häwelmanns denkbar.

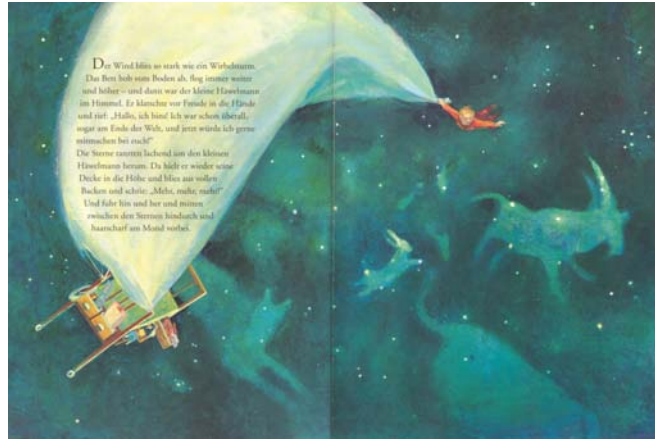


Abb.104 u. 105: Storm/Zwerger (Ill.): *Der kleine Häwelmann*, 1995, 2001

Die Hamburgerin Beate Mizdalski illustriert den Kleinen Häwelmann 2002, in der Textfassung von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm³⁹¹. Kein Rahmen und kein Ornament setzen der anarchistischen Lust des Kindes in dieser künstlerischen Interpretation Grenzen. Der innige Prolog wurde ersatzlos gestrichen, stattdessen wird sofort und ungebremst ins Abenteuer gestartet, das Häwelmann bis ans Ende der Welt führt. Doch das mythenbefrachtete Ende der Welt entpuppt sich als ein profaner, mit Plakaten und Schildern vernagelter Bretterzaun, der in buntem Sprachenmix von definitiven Grenzen zeugt. Die akzeptiert Häwelmann natürlich nicht.

³⁹¹ Wolfram Hänel, Beate Mizdalski (Illu.): *Der kleine Häwelmann*, 2002

Betont sinnlich-malerisch und formatsprengend, ganz seiner unbändigen Lust entsprechend, lässt er sich mit einem Wirbelsturm in die Höhe treiben (Abb.106). Doch auch in der neuen Fassung setzt die Sonne dem Treiben ein Ende.



Nicht der Großvater und auch keine Kinder, sondern der Mond fischt Häwel-

Abb.106: Storm/Hänel/Mizdalski: Der kleine Häwelmann, 2002

mann samt Kinderbett aus dem Wasser. Der folgenden Belehrung entgegnet Häwelmann 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 Häwelmann in seinen Traum, darf Wilder Kerl sein und kehrt wie Alice ohne Furcht vor Konsequenzen, bereichert, vielleicht durch Erkenntnis verändert, zurück.

Als Ausblick schließt die neue Bearbeitung des Storm-Textes von Henriette Sauvant (2006) die Reihe der Betrachtung. Sauvant greift zu Beginn der Erzählung auf das Biedermeier-Zimmer zurück, wie es ähnlich auch schon Else Wenz-Viëtor 1926 gestaltete (vgl. Fenster), doch schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass die biedermeierliche Gemütlichkeit³⁹² in bedrohliches, erdbebenartiges Schwanken geraten ist. Sauvant verzichtet darauf, das kraftvolle Blasen des Kindes in sein Hemdsegel darzustellen, stattdessen schwenkt der Junge spielerisch sein Nachthemd hoch über sich. Der, im Gegensatz zu Wenz-Viëtors rotwangigem, rundem Kleinkind, betont zarte Prinz (ausgewiesen durch die Krone an der Frontseite des Bettgestells) scheint allein durch die magische Kraft seines Willen die Dinge im ganz wörtlichen Sinne ins Rollen zu bringen und die Grenzen seines kleinen Reiches zu sprengen.

³⁹² Die Gemütlichkeit unterstreicht Sauvant durch die Insignien des privaten kleinen Glücks: rauchende Pfeife, das Kaffeegeschirr, das Buch, den Kamin.

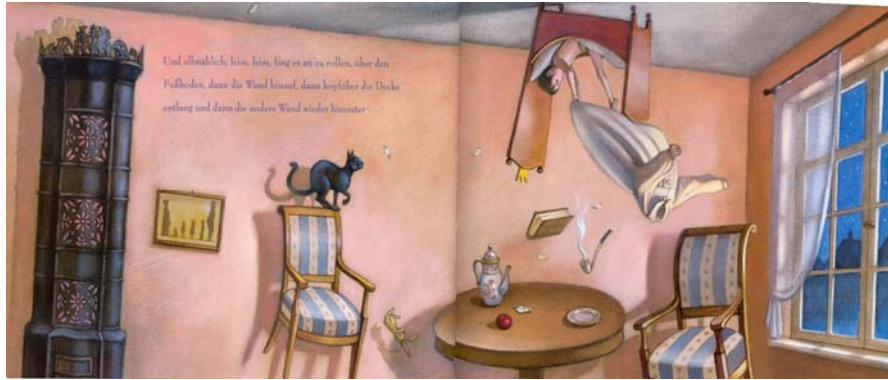


Abb.107: Storm/Sauvant (Illu.): Der kleine Häwelmann, 2006



Abb.108: Storm/Sauvant (Illu.): Der kleine Häwelmann 2006

Mit der Rollenzuweisung des Häwelmann als Prinz und seiner scheinbaren Zauberkraft und indirekt auch durch die symbolträchtige schwarze Katze, die dem Häwelmann über die Wohnzimmerstühle nachspringt, bereitet Sauvart eine märchenhafte Stimmung vor, die sie durch eine artifizielle Lichtbehandlung verstärkt. Insgesamt zitiert die bewusste Verrätselung der Bilddramaturgie mit Elementen der alltäglichen und einer magischen Welt bewährte Stilmittel klassischer Fantasy-Literatur. So können die Zartheit und das Prinzenhafte des Häwelmann, sein Alter, das deutlich über dem der anderen Häwelmann-Figuren liegt, seine selbstverständliche magische Kraft, selbst sein brauner Haarschopf auch als Verweis auf die berühmten Harry-Potter-Figur gedeutet werden. *Der kleine Häwelmann* wäre Harry Potter durch die unerwartete Außergewöhnlichkeit eines ganz normalen Kindes ja tatsächlich ein durchaus würdiger Vorgänger.

Der grenzenlosen Erfahrung des Häwelmanns setzt auch Sauvart – wie Mizdalski – keine ästhetischen Barrieren, z.B. durch Bildrahmen, Ornament oder kleinteilige,

additive Details, stattdessen schafft sie mit leuchtenden Farbflächen und dramatischen Anschnitten (vgl. Abb.108) eine extreme Weite, in der, zumindest solange die Nacht währt, Häwermann auf magisch-märchenhafte Weise zu herrschen scheint.

Um diese innovative Entwicklungslinie aufzeigen zu können, wurden der klassischen Häwermann-Illustration von Else Wenz-Viëtor von 1926 jüngere Beispiele zur Seite gestellt. Die Interpretationen von Beate Mizdalski und Henriette Sauvant liegen zwar (knapp) über dem gesteckten Zeitrahmen der 1990er Jahre, doch scheint es sinnvoll, mit dieser Beispielreihe neuer Perspektiven, beeinflusst von anderen Blickwinkeln auf das Kind, einen Ausblick zu schaffen. Die Illustrationen zeugen vom kontrollierten Ausbruch, geschützt durch die Figur des Großvaters (Wenz-Viëtor), über die Kontrolle durch das strenge ästhetische Reglement (Zwerger), bis zur ungezügelten, anarchistischen Lust des autonomen Kindes (Mizdalski) und schließt mit einer surreal-magischen Deutung des Häwermann (Sauvant) im Fahrwasser der überaus erfolgreichen Fantasy-Literatur ab.

Alle vier Ausgaben sind lieferbar. Diese Gleichzeitigkeit steht beispielhaft für die ästhetische Vielfalt, die den erwachsenen und kindlichen Rezipienten auf dem Bilderbuchmarkt zur Verfügung steht, und die auch von einigen IllustratorInnen 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.“³⁹³

³⁹³ IllustratorInnenbefragung 2002 (34.)

5.2.2 Neue Bildsprachen in alter Tradition: Illustrationen zu Grimm's Märchen

In der wechselhaften Bilderbuchgeschichte haben Texte, Themen und Bilder immer wieder Veränderungen erfahren. Eine wichtige Konstante in der illustrierten Literatur für Kinder stellen die Volksmärchen dar, die auch heute häufig im Originaltext der 2. Auflage der ersten Gesamtausgabe von 1819 herausgegeben werden. Diese fast 200jährige Tradition und Kontinuität in der Bilderbuchillustration dient als zuverlässige Folie der Präsentation ästhetischer Entwicklungen.

Wie tief die Grimm'schen Märchen im kollektiven Gedächtnis verankert sind, verdeutlicht die Aussage von Heinz Rölleke: „Wer heute – in welchem Medium, vor welchem Publikum auch immer – auf literarische Allgemeinbildung rekurren 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.“³⁹⁴ Damit wirken die Märchen über soziale und kulturelle Schranken und mediale Begrenzungen hinweg. Erwachsene sind nach einer Umfrage von 2003 des Allensbacher Instituts für Demoskopie³⁹⁵ mehr denn je davon überzeugt, dass Kinder auch heute noch Märchen und deren klare Normen und Werte brauchen. Während 1973 nur 75% der (westdeutschen) Bevölkerung die Meinung vertrat, dass Märchen auch heute noch Kindern erzählt werden sollten, waren es im gesamtdeutschen Schnitt 2003 deutliche 83% (West 81%, Ost 87%). Das Bedürfnis nach gültiger Wertevermittlung muss sicher auch in Zusammenhang mit der Debatte um die Kanonisierung³⁹⁶ und die Beliebtheit der Klassiker in der Bilderbuch- und Kinderliteratur, wie sie verstärkt in den letzten Jahren geführt wird, zu sehen.

Das nach *Hänsel und Gretel* und *Schneewittchen* in Deutschland aktuell beliebteste Märchen³⁹⁷ geht auf eine Erzählung Perraults *Le petit chaperon rouge* von 1657 zurück, der wiederum eine Reihe von erzählerischen Elementen, etwa den Mythos von Kronos oder die lateinische Geschichte *Fecunda ratis* aus dem Jahr 1023 von

³⁹⁴ Rölleke in: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 1984, Bd. 3, S. 591

³⁹⁵ Allensbacher Berichten 2003/Nr.12 zu: Kinder brauchen Märchen 2003. http://www.ifd-allensbach.de/pdf/prd_0312.pdf v.26.05.07

³⁹⁶ Einen aktuellen Bilderbuchkanon stellt Monika Osberghaus zusammen: Schau mal! 50 beste Bilderbücher. – München, Wien 2006. Für die Kinderliteratur allgemein: Bettina Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. – Stuttgart 2003

³⁹⁷ Diese Angabe ist den Allensbacher Berichten 2003/Nr.12 entnommen.

Egbert von Lüttich in seinem Märchen verarbeitet hat. Der größte Unterschied der Perrault-Fassung zur Version der Brüder Grimm besteht in der Erotik der Vorlage. So verwundert es nicht, wenn Charles Dickens sich lebhaft an die einzigartige Anziehung, die Rotkäppchen auf ihn ausübte, erinnerte: „Rotkäppchen war meine erste Liebe. Ich wusste, hätte ich Rotkäppchen heiraten können, so wäre mir vollkommene Seligkeit zuteil geworden.“³⁹⁸

In der Fassung Perraults verkleidet sich der Wolf nicht als Großmutter und Rotkäppchen zieht ihre Kleider aus, bevor sie sich nackt in das Bett zum Wolf legt. Den drei bekannten Fragen nach Ohren, Augen und dem Maul werden zudem noch die nach den Beinen („Damit ich schneller laufen kann.“) und in diesem Zusammenhang besonders auffällig: die Frage nach den Armen vorangestellt, auf die der Wolf antwortet: „Damit ich Dich besser umarmen kann!“. Dieser offen erotischen Anspielung folgt bei Perrault eine moralische Lektion am Ende der Geschichte, die die Mädchen vor den Reizen und Gefahren der im übertragenen Sinn heulenden Wölfe warnt. Dabei ist diese Version heute durchaus noch geläufig; so legt Eric Battut 1998 seinen von einem leuchtenden Rot dominierten, stilisierten Illustrationen in Acryl zu Rotkäppchen den Text Perraults zu Grunde (Abb.109, 110). Diesem sinnlichen, flammenden Rot stellt er die Farbe Schwarz kontrastierend entgegen, die für den Tod steht. Hohe schwarze Zypressen säumen wie der warnende Chor der Erynnyen den Weg Rotkäppchens, auf dem ihr der schwarze Wolf begegnet.



Abb.109, 110: Perrault/ Battut: Rotkäppchen, 1998

³⁹⁸ Dickens zitiert nach Bettelheim (1980), S.31

Die mündlichen Märchenerzählungen wurden vor ihrer Abschrift im gesamten Familienkreis erzählt. Und obwohl auch die Brüder Grimm die Märchensammlung als Hausbuch für die ganze Familie konzipierten, haben sie in ihrer Vorrede zur zweiten Auflage der Kinder- und Hausmärchen (1819) explizit auf ihr Verständnis der Volkserzählungen auch als Erziehungsbuch für Kinder und die in ihren Augen deshalb notwendige Zensur hingewiesen. „Wir suchen die Reinheit in der Wahrheit einer geraden, nichts Unrechtes im Rückhalt bergenden Erzählung. Dabei haben wir jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht.“³⁹⁹

Gerade bei Rotkäppchen erschien Sorgfalt geboten, die unverhohlenen erotischen Elemente der französischen Vorlage zu tilgen. Trotzdem bleibt eine latente Erotik erhalten, leuchtendes und sichtbares Zeichen ist die rote Samtkappe des Mädchens⁴⁰⁰. Die Rettung von Großmutter und Rotkäppchen und die Todesstrafe für den Wolf mildern zwar den erotischen Impuls, doch eliminiert wird er durch diese Kunstgriffe der Grimms nicht. Gerade diese latente Schwingung von Erotik und Moral, die anderen bekannten Märchen der Hausbuchfassung fehlt, bildet nach Bettelheim die Grundlage seiner Beliebtheit: „Rotkäppchen ist so allgemein beliebt, obwohl es ein braves Mädchen ist, doch der Versuchung unterliegt; und weil sein Schicksal uns lehrt, dass an jedermanns gute Absichten zu glauben, was so liebenswürdig erscheint, tatsächlich Gefahr birgt. Wenn nicht etwas in uns wäre, das den großen bösen Wolf mag, hätte er keine Macht über uns.“⁴⁰¹

Die Diskussion um die Grausamkeit traditioneller Märchenerzählungen ist vielfach der Erkenntnis um ihr Potential existentieller Konfliktthematisierung und kindlicher Identitätsstiftung⁴⁰² gewichen. Bruno Bettelheim hat für diese Diskussion wichtige Impulse geliefert: „Die tiefen inneren Konflikte, die aus unseren primitiven Trieben und unseren heftigen Emotionen entstehen, werden in den meisten modernen Kinderbüchern verschwiegen, so dass die Kinder von dort keine Hilfe zu ihrer Bewältigung erhalten.[...] Das Märchen dagegen nimmt diese existentiellen Ängste

³⁹⁹ Brüder Grimm (1984), S.17

⁴⁰⁰ „Rot ist die Farbe, welche heftige Emotionen symbolisiert, ganz besonders sexueller Art. So kann man das rote Sammetkäppchen, das die Großmutter Rotkäppchen schenkt, als ein Symbol einer verfrühten Übertragung sexueller Anziehungskraft ansehen.“ Bettelheim (1997), S.199

⁴⁰¹ Bettelheim (1977), S.198

⁴⁰² vgl. Dieter Baacke (1997), Michael Charlton/ Klaus Neumann (1998), Stefan Aufenanger (1994), Heinz Hengst (1994, 1999), Bettina Hurrelmann (1994, 1998, 2006)

sehr ernst und spricht sie unmittelbar aus.“⁴⁰³. Die grundsätzlichen Lebensfragen, ‚Was ist die Welt?‘, ‚Wo stehe ich?‘, ‚Wie soll ich leben?‘ und ihre symbolische, konfliktreiche Thematisierung in Märchen stellen bis heute jede IllustratorIn vor eine faszinierende Herausforderung.



Abb.111: Ludwig Emil Grimm, 1825



Abb.112: Ludwig Richter, 1853

Die wichtigsten IllustratorInnen ihrer Zeit haben zu Rotkäppchen gearbeitet⁴⁰⁴. Bereits 1819 erschienen die Kupfer zu Achim von Arnims *Des Knaben Wunderhorn*. Zu den ersten Illustrationen des Grimm'schen Märchens zählt der Stich des jüngsten Grimm-Bruders Ludwig Emil Grimm (Abb.111)⁴⁰⁵. Ludwig Richter illustrierte Rotkäppchen 1853 (Abb.112) und wählte ein ganz ähnliches Sujet wie L.E. Grimm.



Abb.113: Walter Crane, 1886

⁴⁰³ Bettelheim (1980), S.17

⁴⁰⁴ Gleichzeitig hat die symbolisch-moralische Struktur auch zu zahlreichen Persiflage gereizt. Ohne Illustrationen: Iring Fetscher: Wer hat Dornröschen wachgeküsst (1972)

⁴⁰⁵ Die ersten beiden Bände (1812, 1815) hatten keine Illustrationen, die ersten Kupfer erschienen in der 2. Auflage, 1819. Vgl. Thiele (2004a), S.164

Bedeutende Illustratoren des 19. Jahrhunderts, wie Walter Crane und Gustave Doré übten mit ihren Rotkäppchenillustrationen Einfluss, z.B. auf Maurice Sendak aus.⁴⁰⁶ Walter Crane wählt die Begegnungsszene von Rotkäppchen und dem Wolf im Wald. Gerade im vergleichbaren Motiv wird deutlich, wie genau Gustave Doré durch Mimik und Haltung differenziert (Abb.114.115).



Abb.114, 115: Gustave Doré, 1862

Für Bettelheim liegt das Herausragende dieser Arbeit Dorés in der Ambivalenz der angedeuteten Erotik. In Abb.114 bereitet vor allem die Größe und Stärke des Wolfes in unmittelbarer, einander zugewandter Nähe des vorsichtig-neugierig blickenden Mädchens auf die bevorstehende Verführung (Abb.115) vor. Nach Bettelheim spiegelt sich der offenkundige Kampf widersprüchlicher Gefühle im Gesicht Rotkäppchens: „Es [Rotkäppchen, Anm. Oe] macht keine Anstalten davonzulaufen. Offenbar ist es von der Situation heftig beeindruckt – gleichzeitig angezogen und abgestoßen.“⁴⁰⁷

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem tradierten Stoff fasziniert bis heute. Die stark verdichtete symbolhaft durchsetzte Textstruktur der literarisierten mündlichen Erzählung eröffnet nach wie vor vielfältigste bildnerische Freiräume. Zudem sind die Märchen durch ihre symbolische Qualität immer eine schmale Nische der Kinderliteratur geblieben, in der die Benennung des ausgewiesenen Bösen und Bedrohlichen auf Text- und Bildebene seinen festen ästhetischen, spannungsvollen Ort

⁴⁰⁶ vgl. Lanes (2003), S.193

⁴⁰⁷ Bettelheim (1977), S.202

beansprucht. Doch formulieren auch erfahrene IllustratorInnen ihre Schwierigkeiten, sich von den eindrucksvollen Bilddeutungen, die sich über Jahrhunderte tief ins visuelle Gedächtnis eingebrannt haben, zu befreien und dem bekannten Bilderfundus wirklich neue Sichtweisen hinzuzufügen.



Abb.116: L. Grimm: Die Märchenfrau, 1856



Abb.117: Sendak: Märchen der Brüder Grimm, 1974, 2000

„Grimm ist immer so einschüchternd gewesen.“, erinnert sich Maurice Sendak, einer der international erfolgreichsten Illustratoren. „Jeder macht Grimm. Warum noch mal Grimm machen, wenn man nichts Besonderes zu sagen hat.“⁴⁰⁸ Sendak zählt die Illustrationen zu den 27 von ihm selbst ausgewählten „Märchen der Brüder Grimm“ (1974, Neuauflage 2000) heute zu den wichtigsten Arbeiten seines umfangreichen Œuvres.⁴⁰⁹ Sein oft gerühmter feiner Strich zitiert die Ästhetik alter Stahl- oder Kupferstiche, ebenso meisterhaft lässt er den Geist der Zeit in Kleidung und Raumgestaltung aufleben. Seine Interpretation vom „Teufel mit den drei goldenen Haaren“ (Abb.117) belegt sein Bemühen um Authentizität im direkten Zitat des Stichs von Ludwig Grimm „Märchenfrau“ (1856/57, Abb.116), ein Porträt der Märchenerzählerin Dorothea Katharina Viehmann.

Rotkäppchen hat Sendak für seine Märchenausgabe nicht ausgewählt, doch *Hänsel und Gretel* faszinierten ihn, deshalb habe er Gretel „sehr hübsch gemacht, was mich

⁴⁰⁸ Sendak, zitiert nach Bachem/Tabbert. In: *Erlittene Gewalt*. Merkur 342/1994

⁴⁰⁹ Sein künstlerisches Schaffen ist eng verbunden mit der deutschen Romantik (vgl. Kap.2.9.2 und 5.1., Abb.94) In Runge erkennt Sendak sein eigenes Verständnis kindlicher Lebenswelten wieder: „Runge hat Kinder so gemalt, wie ich sie sehe. Er wusste alles über sie. Er kannte ihre Wildheit und ihre Heftigkeit, und das Wichtigste ist, dass er diese Eigenschaften mochte.“ Sendak im Gespräch mit Claudia Steinberg. In: *Die Zeit* v.23.07.1993

anlangt, denn sie ist eine Heldin. Sie ist wirklich eine Heldin.“⁴¹⁰ In Sendaks Augen bekämpft Gretel die Hexe mit ihrem Einfallsreichtum, ihrem Mut und ihrer Entschlossenheit, wie Max die Wilden Kerle zähmt und befreit Hänsel, vielleicht symbolisch von den zahlreichen Restriktionen in der Kindheit überhaupt: „Für mich ist es immer wieder ein Wunder, wie Kinder es schaffen zu überleben. Erstens mit ihren Eltern und zweitens wie sie 24 Stunden jeden Tag rumbringen. Kinder sind oft Gefangene und die Eltern ihre Wärter. Ich meine das nicht mal negativ. Das gibt’s auch bei guten Eltern.“⁴¹¹

Am Beispiel der Illustration zu *Hänsel und Gretel*⁴¹² wird Sendaks komplexe psychologisch-interpretierende Intention deutlich, die so bezeichnend für sein Werk ist. Sendak wahrt sorgfältig die literaturhistorische Dimension des Textes. Die Figur des Schäferhundes und der angedeutete Wald im Hintergrund verweisen auf Deutschland als Handlungsort. Der Vollmond zitiert die Deutsche Romantik.

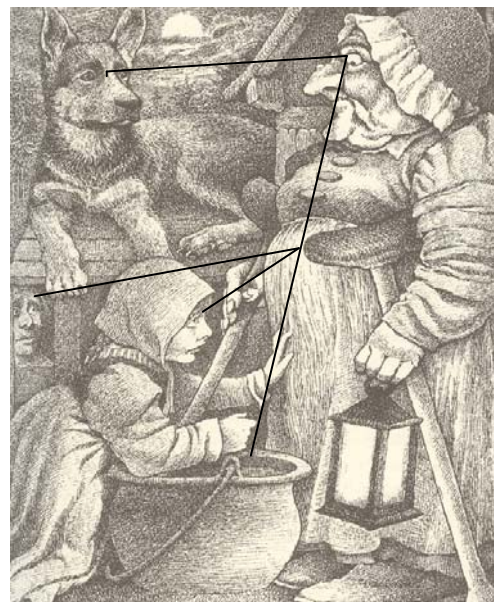


Abb.118: Sendak: Märchen der Brüder Grimm, 1974, 2000

Sendak erweitert den Rahmen der tradierten Illustration jedoch mit einer genauen Blickregie, in der er das Ende des Märchens bereits vorwegnimmt: Mit weit aufgerissenen Augen starrt die Hexe gierig in den Topf und denkt bereits an ihr Festmahl. Hänsel weiß um die Gefahr. Seine und Gretels Augen treffen sich Böses ahnend, auf dem rund hervorstehenden Bauch der Hexe. Gretel versucht in einer

⁴¹⁰ Sendak, zitiert nach Bachem/Tabbert. In: *Erlittene Gewalt*. Merkur 342/1994

⁴¹¹ a.a.O.

⁴¹² Nach Bettelheim liegen *Rotkäppchen* wie *Hänsel und Gretel* existenzielle, doch grundlegend verschiedene Konflikte zu Grunde: „Die Geschichte von Hänsel und Gretel verkörpert die Ängste und Lernaufgaben des kleinen Kindes, das seine primitiven oralen und daher destruktiven Wünsche überwinden und sublimieren muss. Das Kind muss lernen, dass [...] seine Eltern oder die Gesellschaft es gegen seinen Willen dazu zwingen werden.“ Indem Gretel sich diesem Zwang entledigt, gewinnt sie Autonomie von den Beschränkungen der Erwachsenenwelt im Sinne Sendaks.

vorsichtigen, doch bestimmten Geste, dem Vorhaben der Hexe mit ihrer ausgestreckten Hand Grenzen zu setzen. Der Schäferhund jedoch, der schützend auf dem Schuppendach liegt, in dem Hänsel eingesperrt ist, fixiert unverwandt die Augen der Hexe. Seine Überlegenheit wird durch diesen festen Blick deutlich. Die Hexe bemerkt in ihrer blinden Gier weder den leisen Widerstand Gretels noch die Stärke des wachenden Hundes. Ihr Scheitern ist in diesem Bild besiegelt.



Abb.119: Grimm/Heidelberg: Märchen der Brüder Grimm, 1995

Auch Nikolaus Heidelberg berichtet von seiner schwierigen Annäherung an den Stoff: „Ich habe mich lange davor drücken wollen, es war eine Aufgabe, an die ich nicht herangehen wollte. Aber dann habe ich mir gesagt, wahrscheinlich bekommst du einen solchen Auftrag als Künstler nur einmal im Leben.“⁴¹³

Heidelberg hat sich in seiner genauen Auseinandersetzung mit dem Text auf die Suche nach neuen, unverbrauchten Zugängen gemacht. Deshalb meidet er die bekannten dramatischen Höhepunkte und lässt stattdessen leise einen raffinierten, oft ins Surrealistische gewendeten Schauer

seine meist dunkel-gedeckten Bilder durchwehen. Als ein wichtiges narratives Detail betont Heidelberg gerne Hände, die als eigenständige Bedeutungsträger wie in einem bildnerischen Subtext, inneren Befindlichkeiten Ausdruck verleihen. Seine kräftigen Hände zeigen deutliche Gestik. Rotkäppchen stapft, dem Betrachter den Rücken kehrend, mit festen Schritten durch die lichten Nebelschleier dem Wald entgegen. Allein ihre gespreizte, dem Betrachter zugewandte Hand zeugt von größter innerer Anspannung und Rotkäppchens Ahnung einer noch undefinierbaren Gefahr.

⁴¹³ Heidelberg im Gespräch mit Renate Raecke (1997), S.31

Rotkäppchen als Karikatur und als Comic

An Märchen wie Hänsel und Gretel oder Rotkäppchen entzündete sich die antiautoritäre Kritik in den 1970er Jahren, die vor allem die Gewalt, die hierarchische Ordnung und die eindimensionale Anlage der Figuren als unpädagogisch und reaktionär verurteilte (vgl. Kap.3.1). Illustratoren wie Tony Ross (1978, Abb.63) oder Janosch (1972, Abb.64) versuchten, mit Mitteln der Ironie, Komik und Karikatur, die Moral der Volksmärchen zu unterlaufen.

Neuere Bearbeitungen nutzen eher die Komik der Karikatur, um die Dramatik zu dämpfen, jedoch nicht auszuhebeln. Der Prager Adolf Born folgt dem Text der Brüder Grimm und betont mit alten oder präparierten Papieren die alte Tradition der Volkserzählung.



Abb.120: Adolf Born: Rotkäppchen. In: Märchen Jacob und Wilhelm Grimm, 2004

Born mindert die Drastik mit einer durchweg warmen Farbgebung. Zudem verzerrt er durch die Überzeichnung seiner Figuren seine Protagonisten ins Lächerliche und stellt ihnen zudem noch bunte Tiere zur Seite, die allein der dekorativen Entwicklung von Komik dienen. Trotzdem konterkariert er die Märchen seiner vollständigen Märchenausgabe der Brüder Grimm nicht, denn er verleiht den Dingen eine intensive, scheinbar eigene Leuchtkraft, die die magische Qualität der Märchen betont – und natürlich wird der Handlungsablauf nicht verändert. Trotz aller Wärme und Komik wird Rotkäppchen gefressen.

Rotraut Susanne Berner verbindet in ihrem rasch ablaufenden Märchen-Potpourrie



Abb.121: Berner: Märchenstunde, 1998

Märchenstunde (1998) die Karikatur mit den Bildfolgen des Comics, die die Blickrichtung der Erzählfolge entsprechend lenkt. Berner setzt der ungeheuren Dramatik der alten Märchen eine fröhliche Leichtigkeit in der Behandlung der flächig-bunten, gleichwertig dekorativen und spielerischen Überzeichnung von Figur und Gegenstand entgegen. Die Samtkappe Rotkäppchens wird durch eine überdimensionale Erdbeere ersetzt. Ein überraschender Schluss setzt der heiteren Niedlichkeit ein drastisches, doch augenzwinkerndes Ende.

Die Märchencomics von Yvan Pommaux heben sich deutlich von der Unterhaltsamkeit von Born oder Berner ab. Sie setzen auf Spannung. Nach dem Kunststudium tritt Pommaux 1970 in Paris als Grafiker im Verlag Ecole des Loisiers ein und zeichnet dort für Schulbücher Gesamtbilder und Detailzeichnungen. In dieser Zeit lernt er die Arbeiten von Sendak, von Lobel und von Ungerer kennen, die ihn in ihrer Neuartigkeit beeindrucken. „Damals habe ich überhaupt nicht an Comics gedacht, die ich übrigens noch nicht einmal kannte. Ich bin nach und nach durch das Kinderbuch auf sie gestoßen, dadurch, dass ich den Text wegließ und mich nur noch auf das Bild konzentrierte.“⁴¹⁴ Seit 1972 arbeitet Pommaux als freier Autor und Illustrator. In Gemeinschaftsarbeit mit seiner Frau Nicole sind bis heute ca. 50 Bilderbücher, Bücher und Comics entstanden.

Yvan Pommaux⁴¹⁵ trug sich, wie Heidelberg, lange mit dem großen Wunsch, eine eigene Bearbeitung klassischer Märchenmotive herauszugeben. „Ich hatte zunächst nur die vage Idee, mich an die traditionellen Märchen heranzuwagen, denn eigentlich gibt

⁴¹⁴ Ebda

⁴¹⁵ Yvan Pommaux: Detektiv John Chatterton, 1994. Ausgezeichnet mit dem DJLP 1995. Pommaux wurde 1996 mit dem Max-und-Moritz-Preis der Stadt Erlangen für die beste Comic-Publikation für Kinder und Jugendliche ausgezeichnet.

es ja nichts Besseres. Man wird ein Kind nie stärker fesseln können, als wenn man ihm *Rotkäppchen* oder *Schneewittchen* erzählt.“ Sein jahrelanges Zögern begründet Pommaux mit den bereits erwähnten Schwierigkeiten einer innovativen Umsetzung der häufig und vielfältig bebilderten Märchen: „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.“⁴¹⁶



Abb.122, 123: Pommaux: Detektiv John Chatterton, 1994

Yvan Pommaux gestaltet Rotkäppchen als Entführungsfall und lässt *Detektiv John Chatterton* (1994) in der Tradition amerikanischer Hardboiled-Krimis ermitteln (Abb.121, 122). Pommaux greift in seiner Märchenadaption 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. Durch die Anordnung der Bilder kann der Illustrator mit der Zeit spielen, was Pommaux 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 Kameranichens, 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.“

⁴¹⁶ Pommaux 1995, S.17

Natürlich eine Referenz an den film noir⁴¹⁷, die durch die filmische Perspektive noch betont wird.⁴¹⁸

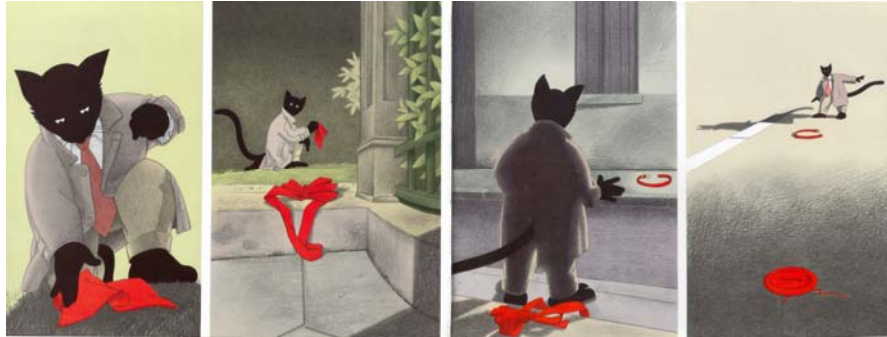


Abb.124, 125: Pommaux: Detektiv John Chatterton, 1994

Traditionalisierten Begrenzungen der Kategorisierung von Bilderbüchern entziehen sich die Detektiv-Märchen Pommauxs auf allen Ebenen. Im komplexen Mix aus Comic, film noir, Bildender Kunst⁴¹⁹ (Abb.125), Märchen und amerikanischer Krimiklassiker greifen die alten Forderungen etwa der Alters- und Kindgerechtigkeit in Form und Inhalt nicht mehr. Trotz der komplexen Strukturen seiner Bilderbücher legt Pommaux Wert auf die Ansprüche seines kindlichen Klientels als Nicht-Leser oder Leseanfänger auf Verständlichkeit: „Was mich wirklich beschäftigt, ist die Lesbarkeit, denn ich vergesse niemals, dass ich mich an Kinder wende, besonders an das Kind von sieben Jahren, das ich einmal war.“⁴²⁰ Damit knüpft Pommaux an Aussagen der IllustratorInnen zu Vorstellungen der kindlichen Zielgruppe an, die sich vor allem von der Erinnerung an die eigene, vergangene Kindheit inspirieren lassen (vgl. Kap.5.3.1.2 C1).

⁴¹⁷ Der film noir ist zum einen von der literarischen Tradition des hardboiled detective, wie sie Dashiell Hammett oder Raymond Chandler geschaffen haben, inspiriert. Undurchschaubare Handlungsverläufe, Zynismus statt Moral und breiter Defätismus sind kennzeichnende Merkmale. Der deutsche Expressionismus hat vor allem auf die dramatische und bizarre Hell-Dunkel Lichtführung Einfluss genommen. (nach Metzler Film Lexikon (1995)). Glamouröse femmes fatales bestimmen die Frauenrollen. Bei Pommaux nimmt diese Rolle die Mutter in *Detektiv John Chatterton* ein: „Ich hatte mit der Mutter noch ein Hühnchen zu rupfen, denn schon als Kind fand ich es skandalös, dass die Mutter das kleine Mädchen so ganz allein in den Wald schickt, obwohl sie weiß, dass da der böse Wolf lauert.“ (Pommaux, 1995, S.117).

⁴¹⁸ Werkstattbericht (1995), S.56

⁴¹⁹ etwa Mondrian in *Lilly*. Besonders gehäuft finden sich Anlehnungen an Meilensteine der Kunstgeschichte in *Detektiv John Chatterton*. Kunstzitate werden von Pommaux hier in Wolfsformen durchdekliniert: z.B. Picasso, Matisse, Giacometti, Rodin, Christo, Dali, u.a. (Abb.126).

⁴²⁰ Pommaux in: *Connaissance du Val-Marne*, No.111



Abb.126: Pommaux: Detektiv John Chatterton, 1994

Spiel mit Bildzeichen

Die medienkritischen Märchenadaptionen der *Neuen Bremer Stadtmusikanten* von Steiner/Müller läuteten 1989 neben der Thematisierung der Medien auch das postmoderne Spiel mit dem Zitat im Bilderbuch ein. Elisabeth Hohmeister sieht gerade in der Einflechtung interdisziplinärer Zitate, wie sie Pommaux, aber auch Maurice Sendak, Anthony Browne u.a. nutzen, ein Wesensmerkmal der Entwicklung in der Bilderbuchästhetik in den 1990er Jahren. „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.“⁴²¹

Bereits Eric Battut reduzierte seine Gegenständlichkeit bis an die Grenze des



Abb.127: Habinger/Wolfsgruber: es war einmal, 1999

Zeichenhaften. Das Illustratortinnenteam Renate Habinger und Linda Wolfsgruber zelebrieren die Grenzüberschreitung zwischen Bild- und Textzeichen mit ihren Märcheninterpretationen, indem sie Text- und Bildebene untrennbar miteinander verknüpfen.

⁴²¹ Hohmeister (1999), S.174

Assoziativ wird der Text zum Bildzeichen und schreibt sich in das Bild ein, das Bild ist lesbar und der Text wird zum Bild.



Abb.128: Grimm/Alexander:
Grimm. Die illustrierten Märchen,
2003

Einen Ausblick gibt die Rotkäppcheninterpretation der australischen Grafikerin Rilla Alexander (Abb.125). Sie führt die reduzierte Gegenständlichkeit unter Verzicht auf Bildraum und Tiefe zum flächigen, plakativen Piktogramm. Hier wird das Bild zur streng grafischen Montage von Bildzeichen, die benennen und verweisen, etwa auf die Ästhetik der Mangas. Das Buchprojekt wurde von einem Grafikdesign-Verlag ‚Die Gestalten‘ initiiert, der den Originaltext von 23 GrafikerInnen aus aller Welt bearbeiten ließ.

Mit den spielerischen Verknüpfungen unterschiedlicher medialer, literarischer und ästhetischer Elemente in einer spezifisch in Form und Farbe reduzierten Bildsprache, rennen Pommaux und andere IllustratorInnen offensichtlich offene Türen der Bilderbuchillustration ein: Alte amerikanische und französische Comics, japanische Mangas und Cartoons, aber auch die altgedienten Karrikaturisten der Bilderbogen dienen vor allem der jungen Garde der befragten IllustratorInnen als Inspiration und künstlerisches Vorbild (vgl. Kap.5.3.1.1). 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....“⁴²²

⁴²² IllustratorInnenbefragung 2002 (1.)

Collage an der Schnittstelle zur Malerei. Susanne Janssen

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 Rotviolett: 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 Mädchens zum zarten Schimmern bringt.



Abb.129: Brüder Grimm/Janssen, Susanne: Rotkäppchen, 2001

Bereits 1994 illustrierte Janssen Italo Calvinos Bologneser Märchen, 1995 und 1997 folgten Arbeiten zu modernen Märchenerzählungen des gebürtigen Niederländers Armando (*Dirk*, *der Zwerg* und *Die Prinzessin mit dem dicken Po*). Susanne Janssen ist also eine erfahrene Märcheninterpretin, trotzdem schafft sie es, sich in überraschender Weise jeglicher tradierter Bildvorgaben zu entledigen und ganz neue Wege der Märchenillustration zu ebnen.



Abb.130: Brüder Grimm/Janssen, Susanne: Rotkäppchen, 2001

Wie Narziss beugt sich Rotkäppchen still verträumt über die spiegelnde Wasserfläche. Die sinnliche Introvertiertheit des Mädchens bereitet eine unheilschwangere Atmosphäre vor, in der sich Gewalt und Unglück in der Figur des zielstrebig davoneilenden Wolfes zu konzentrieren scheinen.

In ihren Collagen aus Malerei, gescannten, hoch aufgerasterten Fotografien und transparenten, teils übermalten Folien schaffen Spiegel, Gläser, Wasseroberflächen reizvolle, ungewohnte Durchblicke und Ausblicke auf bislang nie gesehene Perspektiven des Märchens. Die Spannung der Handlung drückt sich bei Susanne Janssen vor allem durch starke Kontrastsetzungen auf unterschiedlichen Ebenen aus. Sie arbeitet mit harten Schnitten und Übergängen der Collage und einer weichen, zarten, stofflichen Materialität, mit der sie Haut wie Porzellan in altmeisterlicher Manier der Ölmalerei behandelt. Gekonnt wirbelt sie ihre Helden in extremen perspektivischen Verzerrungen durch den Lauf des dramatischen Märchens. Mit raumgreifenden Gesten, durch zahlreiche Anschnitte und perspektivische Verkürzungen gestützt, scheinen die Protagonisten den Bildrahmen schier zu sprengen. Ganz offensichtlich scheint alles aus dem Lot geraten. In diametraler Abgrenzung setzt die Künstlerin betont vertikale und statische Schriftseiten in Kontrast zu den ein- oder doppelseitigen Bildern.

Immer wieder verlaufen die Erzählungen auf Text- und Bildebene konträr. Rotkäppchen stößt auf den Wolf im Bett ihrer Großmutter, doch ihr Blick ist keineswegs ängstlich, wie es der Text vorgibt (Abb.131). Das Haar wippt lockend unter der roten Kappe, der Blick halb skeptisch, halb wissend, vage neugierig wieder ins Jenseits gerichtet, lediglich der rote Mund ist dem Betrachter zugewandt.



Abb.131: Brüder Grimm/Janssen, Susanne: Rotkäppchen, 2001

Die folgende Seite (Abb.132) lässt dagegen an Direktheit nichts zu wünschen übrig: Der Wolf springt mit einem einzigen Satz, der in seiner Kraft die breite Doppelseite sprengt, die gelben Augen gierig aufgerissen, die scharfen Reißzähne gebleckt, Rotkäppchen entgegen. Aus der Verführung wird ein zerstörerischer Akt der Gewalt. In der Betrachtung des aggressiven Wolfes wird die Wehrlosigkeit des Mädchens offenkundig.



Abb.132: Brüder Grimm/Janssen, Susanne: Rotkäppchen, 2001

Zusammenfassung

Obwohl Monika Osberghaus in ihrem Bilderbuchliteraturkanon *Schau mal* (2006) gerade kleineren Kindern eigentlich keine älteren Titel empfehlen möchte, sondern eher solche Bücher, „die ihnen zuverlässig nahe kommen“⁴²³, macht sie doch Ausnahmen für den *Struwwelpeter*, *Max und Moritz* und den *Kleinen Häwermann*, (1926) „weil es Bücher mit besonderer Durchschlagskraft sind, die überdies auch heute immer wieder großen Spaß machen.“⁴²⁴ Sie verweist auf die große Beliebtheit und Kontinuität des Häwermanns mit den Illustrationen Wenz-Viëtors in der Weimarer Republik, unter der Diktatur der Nationalsozialisten, in der DDR ebenso wie im wiedervereinigten Deutschland, die sich nicht zuletzt in der hohen Verkaufszahl von 300.00 Exemplaren bis heute ausdrückt. „Dieses Märchen gehört zu jenen, die auch schon unsere Urgroßmütter kannten!“⁴²⁵

Die Beispielreihe der Häwermann-Illustrationen, beginnend mit der bekannten Wenz-Viëtor-Fassung, über Lisbeth Zwerger, die beide noch an der Kontrolle des Ausbruchs, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln, festhalten, über die expressiv-malerische Fassung Beate Mizzdalski, die einen durch und durch anarchistisch-autonomen Häwermann vorstellt, bis hin zu Henriette Sauvant, die eine surrealmagische Deutung des Häwermanns anbietet, zeigt, wie sehr die künstlerischen Interpretationen die Kontinuität die Lektüre eines klassischen Text bestätigen, verändern, aber auch durchkreuzen und unterminieren können. Diese vier Fassungen und die dahinter stehenden multiplen Kindheitskonstruktionen sind um die Jahrtausendwende öffentlich akzeptiert, wären jedoch unter der Zensur der Nationalsozialisten oder in der DDR undenkbar gewesen.

Auch *Grimm's Märchen* zählen zu den Spitzentiteln unter den Longsellern auf dem Bilderbuchmarkt. Die überwiegende Mehrzahl selbst der jüngeren Publikationen betont die Tradition der Textvorlage, in dem sie ihren Bearbeitungen bevorzugt den Originaltext der 2.Auflage der ersten Gesamtausgabe von 1819 zugrunde legen. Natürlich werden auch weiterhin Parodien (Rotraut Susanne Berner, 1998) und

⁴²³ Osberghaus (2006), S.8

⁴²⁴ Ebda

⁴²⁵ Osberghaus (2006), S.180

Adaptionen (etwa von Pommaux 1994) gerade in Differenz zum Originaltext geschrieben.

Sendak hat sich in seiner Auseinandersetzung sehr genau mit den Märchentexten der Brüder Grimm und der Deutschen Romantik auseinandergesetzt. Stilistisch lehnt er sich eng an die zeitgenössischen Stiche an, doch mit sehr subtilen Stilmitteln, etwa der Blickregie (vgl. Abb.118), schafft er sich wirkungsvolle interpretatorische Freiräume. Auch Heidelberg hat zunächst ein intensives Literaturstudium der Märchentexte betrieben. Er sucht in seinen Illustrationen nach neuen, nie dargestellten Szenen, doch die Qualität seiner Innovation liegt in der Behandlung des Rotkäppchens. Kein Rotkäppchen könnte von der in jeder Beziehung reizenden Protagonistin Gustave Dorés (Abb.114, 115) weiter entfernt sein als Heidelbachs stramm und kraftvoll in den Wald marschierendes Mädchen, dessen Anspannung allein an einer Handfläche abzulesen ist.

Mit der leuchtenden Acrylmalerei Battuts wird eine wichtige Ästhetik der 1990er Jahre erstmals benannt, die, als Lizenz von Frankreich kommend und in Deutschland vor allem von der Hamburger Illustrationsklasse Rüdiger Stoyes weiter getragen, bereits Ende der 1980er Jahre die bundesdeutsche Bilderbuchillustration bereichert. Als stilprägend für die 1990er Jahre muss weiter die Hinwendung zum Comic und zur Karikatur bezeichnet werden. Die Bandbreite unterschiedlicher Ansätze veranschaulichen in der Betrachtungsreihe der Märchen Rotraut Susanne Berner, Adolf Born und Yvan Pommaux.

Das Spiel mit Bildzeichen (Habinger/Wolfsgruber, Abb.127 und Alexander, Abb.128) verweist auf die postmodernen Erzählmuster, die in den 1990er Jahren das Bilderbuch erreichen und vor allem nach der Jahrtausendwende, z.B. in Arbeiten Innocentis (*Hotel zur Sehnsucht*, 2002) oder David Wiesners Märchenadaption *Die drei kleinen Schweine* (2002) an den dynamischen Entgrenzungsprozessen des Genres beteiligt sind.

Susanne Janssens Collagen sind auf vielfältige Weise als innovativ zu bezeichnen. Zunächst ist der Materialmix ihrer Collagearbeit unter Verwendung gescannter und gerasterter Fotografien und übermalter Folien wegweisend für die Entwicklung der Illustrationstechniken. Ihre Interpretation ist medial aufgrund ihrer starken Anschnitte

und perspektivischen Verkürzungen zu nennen, die sie als extrem dramatisches Moment ihrer Bilderzählung einsetzt. Die rahmensprengenden Bilder bannen den Blick in unangenehmer Nähe, ziehen die BetrachterIn ins Geschehen und lassen keine Distanz zum aufwühlenden Geschehen zu. Die latente Erotik und offenkundige Gewalt der Darstellung hat Kritik provoziert. Janssens Rotkäppchen ist sinnlich, introvertiert, der Wolf wird dagegen nicht als Verführer, sondern als Vergewaltiger gebrandmarkt. Mit ihrer Arbeit hat Susanne Janssen die Erzählweisen des Märchens um eine völlig neue Interpretation bereichert, indem sie den Text bildkünstlerisch erweitert, doch nicht konterkariert. Vor der Folie des Originaltextes werden diese Verschiebungen erst möglich und erkennbar.

5.3 Die IllustratorInnenbefragung

In der vorliegenden Untersuchung zu Veränderungen des Bilderbuchmarktes seit 1990 stand bislang der Kunstgegenstand, das Bildungsgut, das Produkt und das Mediensegment Bilderbuch in seiner historischen Dimension und in seinen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Entwicklungsprozessen unter Berücksichtigung seiner expliziten wie impliziten Bezügen zu anderen stilprägenden ästhetischen, medialen, pädagogischen oder kulturhistorischen Kontexten im Zentrum der Auseinandersetzung. Die Befragung von BilderbuchillustratorInnen stellt methodisch und thematisch einen Perspektivwechsel in der Dissertation dar, mit dem ein Binnenblick auf das Bilderbuch entwickelt werden soll. Im Zentrum steht die Frage wie IllustratorInnen in den 1990er Jahren arbeiten und wie sie diesen Zeitraum bewerten. Im nicht standardisierten Antwortmaterial äußern sich die Befragten differenziert zu ihren Vorstellungen von Kindheit wie zu ihren Arbeitsbedingungen und den Bedingungen, die sich durch das Medium Bilderbuch an der Schnittstelle zwischen Bild und Text und in Bezug zu den Kontaktmedien ergeben, die ihre Arbeit und damit ihre Bilder prägen. Die Parallelität unterschiedlicher Konstruktionen von Kindheit⁴²⁶, wie sie auch schon in Kap.5.1 herausgearbeitet wurden, und ihre Bedeutung für den Schaffensprozess treten hier deutlich zu Tage. Gleichzeitig wird deutlich, wie prägend die großen Traditionslinien der Bilderbuchliteraturgeschichte, wie sie in der Produktgeschichte (Kap.1-4) entwickelt wurden, auch für große Teile der IllustratorInnen sind.

Zur Forschungslage

Die aktuelle empirische Forschungslage zu Bilderbüchern konzentriert sich vornehmlich auf Kinder im Vorschulalter als die traditionelle Adressatengruppe von Bilderbüchern⁴²⁷. Forschungszugänge zur kindlichen Perspektive müssen in jedem Fall – gerade bei Kleinkindern – das sich sukzessiv entwickelnde Ausdrucksvermögen berücksichtigen. Einen allgemeinen Überblick zu Methoden der Kindheitsforschung

⁴²⁶ Etwa Erinnerungen an die eigene Kindheit, eine kreative Energie, die von den IllustratorInnen auch als ‚das innere Kind‘ bezeichnet wird, Annahmen über gegenwärtige Kinderkultur und Annahmen über den Adressaten Kind führen zu ganz unterschiedlichen Konstruktionen von Kindheit, die in vielen Äußerungen gleichberechtigt nebeneinander stehen.

⁴²⁷ wenn auch im Zuge der allgemeinen Entgrenzungen immer häufiger offene Bilderbuchkonzepte ohne konkret definierte Altersgruppen entwickelt werden (vgl. Kap. 5.4).

gibt Friederike Heinzl (2000). Spezielle Untersuchungen zur Medienrezeption von Kindern im angegebenen Zeitraum sind als qualitative Analysen mit unterschiedlichen Perspektiven beispielsweise von Charlton/Neumann (1990, 1992, 1995, 1998), Stefan Aufenanger (1994), Madelon Saada-Robert (1997), Petra Wieler (1997), Hans Dieter Erlinger (1997), Barbara Braun (1995) oder Ben Bachmair (1994, 1997) erarbeitet worden. Das Forschungsteam um Dieter Baacke (1990, 1991, 1993, 1997) oder Helmut Lukesch (1990) nähert sich der kindlichen Mediennutzung mit Hilfe quantitativer Analysemethoden. Rezeptionsforschung zur literarisch-kulturellen Sozialisation von Kindern im Vorschulalter wurde u.a. von Wieler⁴²⁸ in Fallstudien geleistet.

Das Bilderbuch ist jedoch wie kein anderes Medium von der Vermittlung der Erwachsenen abhängig, die die Bücher konzipieren, produzieren, vermarkten, kaufen und auch an der gemeinsamen Rezeption mit dem Kind entscheidenden Anteil haben. In der komplexen Rezeptionssituation von Bilderbüchern ist es notwendig, auch diese Positionen zu reflektieren. Claudia Blei-Hoch⁴²⁹ verfolgt diesen Ansatz, indem sie die Bedeutung der vorlesenden ErzieherInnen für die Rezeption und Präsentation von Bilderbüchern im Kindergarten in Fallstudien untersucht.

Die vorliegende Forschungsarbeit will dagegen die Wechselwirkung der kulturellen Bedingungen, unter denen Bilderbücher seit den 90er Jahren entstehen und die Wahrnehmungen und Bedingungen der veränderten Bilderbuchästhetik aus künstlerischer Perspektive thematisieren. Um sich den Fragen von Kontinuität und Diskontinuität aktueller ästhetischer Prozesse in der Bilderbuchillustration anzunähern, wird zunächst die Position und Perspektive der IllustratorInnen mit der vorliegenden Befragung entwickelt, um in einem letzten Schritt⁴³⁰, die Traditionslinien der Illustrationsgeschichte mit gegenwärtigen Positionen der Illustrationsschaffenden abzugleichen.

⁴²⁸ Wieler (1997)

⁴²⁹ Blei-Hoch (2003)

⁴³⁰ vgl. Kap 5.4

Das Design der Befragung

Das Material

Dem Design der Befragung liegt ein schriftlicher Fragebogen zu Grunde. Dieser Fragebogen wurde an insgesamt 137 IllustrationsstudentInnen, BerufsanfängerInnen und bereits bekannte IllustratorInnen verschickt. Die Befragung war auf den Zeitraum von Oktober 2002 bis Dezember 2002 begrenzt. 57 Rücksendungen konnten ausgewertet werden. Die Fragebögen wurden für die Phase der Auswertung codiert, um die Anonymität zu wahren.

Formale Charakteristika des Materials

Auf diese vier Themenkomplexe mit insgesamt 10 schriftlich formulierten Fragen konnte in offenen, beliebig langen⁴³¹ und beliebig komplexen Antworten schriftlich reagiert werden.

Ablaufmodell der Analyse

Die empirische Methodik der Befragung lehnt sich damit an die Konzeption der qualitativen Inhaltsanalyse⁴³² an, die statt einer strikten Trennung von quantitativer und qualitativer Analysen⁴³³ im Rekurs auf beide Forschungsansätze sowohl qualitative als auch quantitative Standards für definierte Phasen der Untersuchung nutzt: „Von der Qualität zur Quantität und wieder zur Qualität“⁴³⁴ meint, dass zunächst „am Anfang der Untersuchung immer ein qualitativer Schritt steht.“⁴³⁵ Das umfasst, nach Mayring, in erster Linie die Fragestellung, im Weiteren die Begriffs- und Kategorienfindung und das Analyseinstrumentarium.

⁴³¹ Der Fragebogen umfasste 5 Seiten, es war eine halbe Seite Platz pro Frage vorgesehen. Doch einige IllustratorInnen antworteten per email und steckten sich deshalb ihren eigenen Rahmen. Andere fügten Blätter hinzu, wenn ihnen der Platz nicht reichte.

⁴³² Philipp Mayring (2003)

⁴³³ vgl. Lamnek (1995), S.129ff

⁴³⁴ Mayring (2003), S. 19

⁴³⁵ Ebda

Die Antworten wurden nach ihrer Anonymisierung⁴³⁶, nach quantitativen Kategorien, etwa nach auffälliger Häufigkeiten und Ähnlichkeiten der Aussagen strukturierend geordnet und erfasst. Doch nicht alle Angaben der IllustratorInnen konnten auf Grund der offenen Antwortstruktur quantitativ kategorisiert werden⁴³⁷, sondern mussten in ihrem individuellen Kontext gesondert erfasst werden. In dieser Arbeitsphase wird also eine Mehrzahl an quantitativen Aussagen von einzelnen qualitativen Daten adäquat ergänzt. In einem weiteren qualitativen Schritt mussten die Daten gebündelt werden und aus dieser konzentrierten Bündelung heraus induktiv⁴³⁸, also von der herausgehobenen Einzelaussage wieder zum Repräsentativen, zum Allgemeinen hinzugeführt werden. In dieser dritten Phase ist der Rückbezug auf die vorangegangene Fragestellung möglich und notwendig.

Ziel der Befragung

Ziel der ergebnisoffenen Befragung ist die Darlegung der Perspektive der IllustratorInnen auf die oben genannten zentralen Fragestellungen zum künstlerischen Selbstverständnis, zum Bilderbuchmarkt und zum Komplex Kind und Kindheit.

Die Fragen in der Reihenfolge des Fragebogens

Die Befragung ist als empirische Erhebung angelegt. Die IllustratorInnen werden mit insgesamt zehn Fragen gebeten, ihr künstlerisches Schaffen im befragten Zeitraum der 1990er Jahre⁴³⁹ zu reflektieren.

In dieser Reihenfolge lag der Fragebogen den IllustratorInnen zur Beantwortung vor.

⁴³⁶ Die Einsendungen wurden nach Eingang nummeriert, in einer Liste erfasst und anschließend mit den Eingangsnummern alphabetisch geordnet, so dass die Anonymisierung bei Bedarf aufgehoben werden kann.

⁴³⁷ Mayring verweist in diesem Zusammenhang auf den vor der Technik vorrangigen Gegenstandsbezug der zusammenfassenden Analyse: „Die Verfahrenstechniken sollen nicht als Techniken verstanden werden, die blind von einem Gegenstand auf den anderen übertragen werden können. Die Adäquatheit muss jeweils am Material erwiesen werden.“ Mayring (2003), S.44

⁴³⁸ Induktive Kategorienbildung nach Mayring (2003), S.74

⁴³⁹ 1990 – 2002 (Abschluss der Befragung)

- 1. Mit welchen Techniken arbeiten Sie bevorzugt? Sind die Neuen Medien für Ihre Illustrationsarbeit von Bedeutung?
- 2. Haben Sie künstlerische Vorbilder, die Sie in Ihrer Arbeitsweise beeindruckt, ggf. beeinflusst haben?
- 3. Gibt es Bilderbuchprojekte, die Sie gerne verwirklichen würden (wenn Sie mögen: welche?), aber im Moment nicht können oder vielleicht nicht wollen? Warum nicht?
- 4. Haben sich in Ihren Augen die Möglichkeiten des Erzählens in Text, Bild oder Thema im Bilderbuch in den letzten zehn Jahren verändert? Wenn ja, warum?
- 5.a Welche IllustratorInnen / Bilderbücher der letzten zehn Jahre würden Sie für sich als wegweisend bezeichnen?
- 5.b Haben Sie allgemeine Entwicklungen, Tendenzen oder Veränderungen der Bilderbuchpublikationen in diesem Zeitraum beobachtet?
- 6. Welche Vorstellungen von Kindern leiten Sie bei Ihrer künstlerischen Arbeit?
- 7.a Hat sich in ihren Augen generell die Wahrnehmung von Kindern verändert?
- 7.b Beobachten Sie eine Veränderung der Darstellung von Kindern im Bilderbuch im Zeitraum der letzten zehn Jahre?
- 8. Welche Bilder, welche Bücher, welche Bilderbücher sind Ihnen noch aus ihrer eigenen Kindheit besonders präsent?

Thematische Bündelung der Fragen

Für die bessere Lesbarkeit der Auswertung bietet es sich an, die Fragen thematisch wie folgt zu bündeln:

A. Arbeitstechniken und die Bedeutung der Neuen Medien

- A.1 Mit welchen Techniken arbeiten Sie bevorzugt?
- A.2 Sind die Neuen Medien für Ihre Illustrationsarbeit von Bedeutung?

B. Erzählen in Bild und Text

- B.1 Haben sich in Ihren Augen die Möglichkeiten des Erzählens in Text, Bild oder Thema im Bilderbuch in den letzten zehn Jahren verändert? Wenn ja, warum?

- B.2 Haben Sie allgemeine Entwicklungen, Tendenzen oder Veränderungen der Bilderbuchpublikationen in diesem Zeitraum beobachtet?

C. Die Bedeutung des Kindes für die BilderbuchillustratorInnen

- C.1 Welche Vorstellungen von Kindern leiten Sie bei Ihrer künstlerischen Arbeit?
- C.2 Hat sich in ihren Augen generell die Wahrnehmung von Kindern verändert?
- C.3 Beobachten Sie eine Veränderung der Darstellung von Kindern im Bilderbuch im Zeitraum der letzten zehn Jahre?

D. Autobiografische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration

- D.1 Haben Sie künstlerische Vorbilder, die Sie in Ihrer Arbeitsweise beeindruckt, ggf. beeinflusst haben?
- D.2 Welche IllustratorInnen / Bilderbücher der letzten zehn Jahre würden Sie für sich als wegweisend bezeichnen?
- D.3 Welche Bilder, welche Bücher, welche Bilderbücher sind Ihnen noch aus ihrer eigenen Kindheit besonders präsent?
- D.4 Gibt es Bilderbuchprojekte, die Sie gerne verwirklichen würden (wenn Sie mögen: Welche?), aber im Moment nicht können oder vielleicht nicht wollen? Warum nicht?

Die Codierung der TeilnehmerInnen

Nach Eingang des Fragebogens wurden die IllustratorInnen durch eine numerische Erfassung anonymisiert, die ihren jeweiligen Antworten zugeordnet wurde. So wurden alle Antworten in beliebiger Reihenfolge den Fragen zugeordnet. Dadurch wurde eine vorzeitige Einschätzung der Beiträge ausgeschlossen. Die numerische Zuordnung ermöglicht es jedoch, bei Bedarf die einzelnen Antworten im Anschluss der Auswertung zuverlässig ihren Quellen zuzuordnen.

Folgende IllustratorInnen beteiligten sich an der Befragung. Die Nummern wurden nach Eingang der Zusendungen vergeben und dienen als Codes.

1. Verena Ballhaus
2. R. S. Berner
3. Jutta Bauer
4. Hannes Binder
5. Christiane Piper
6. Manfred Bofinger
7. Antje Damm
8. Quint Buchholz
9. Egbert Herfurth
10. Norman Junge
11. Ole Könnecke
12. Till Runkel/Prof. Bexte,
Bremen
13. Henriette Sauvart
14. Sabine Dittmer
15. Carsten Märtin
16. F.K.Waechter
17. Birte Müller
18. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
19. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
20. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
21. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
22. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
23. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
24. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
25. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
26. Student/Prof.
Herrenberger, Münster
27. Jörg Müller
28. E. Pitschmann-Meier
29. Inge Sauer
30. Juliane Plöger
31. Binette Schroeder
32. Stefan Fichtel
33. Jacky Gleich
34. Sabine Wiemers
35. Käthi Bhend
36. Gabi Hilgert
37. Marei Schweitzer
38. Renate Habinger
39. Felix Anton-Eckhardt
40. Student/Prof. Stoye,
Hamburg
41. Student/Prof. Stoye, Hamburg
42. Student/Prof. Stoye, Hamburg
43. Student/Prof. Stoye, Hamburg
44. Student/Prof. Stoye, Hamburg
45. Student/Prof. Stoye, Hamburg
46. Atelier Amaldi
47. Atelier Amaldi
48. Atelier Amaldi
49. Atelier Amaldi
50. Atelier Amaldi
51. Miriam Wurster
52. Karoline Kehr
53. Susan Stoebe
54. Heike Ellermann
55. Hilke Heyduck-Huth
56. Michael Sowa
57. Wolf Erlbruch

5.3.1 Auswertung und Deutung der Fragen

Eine wörtliche und vollständige Abschrift der Antworten ist in einem Anhang dokumentiert. Im Folgenden werden die Fragen in Ihrer Bündelung bereits im thematischen Kontext betrachtet und die Ergebnisse der Antworten interpretiert.

Thema A: Arbeitstechniken und die Bedeutung der Neuen Medien

Frage A:

A1 Mit welchen Techniken arbeiten Sie bevorzugt?

A2 Sind die Neuen Medien für Ihre Illustrationsarbeit von Bedeutung?

A1 Die Illustrationstechniken

Bei der Deutung des gesichteten Datenmaterials muss berücksichtigt werden, dass Mehrfachnennungen möglich waren. So wechseln einige IllustratorInnen ihre Techniken je nach Buchkonzept: „Ich habe keine bevorzugte Technik. Ich horche in die Geschichte hinein und wähle dann eine Technik von der ich meine, dass sie ihr am ehesten entspricht.“ (2.) In diesen Fällen werden entsprechend mehrere Techniken von einer Person aufgezählt. So kann es bei 57 beantworteten Fragebögen zu 79 Nennungen unterschiedlicher Zeichentechniken kommen.

A1 Drucktechniken

Der Druck als die älteste Illustrationstechnik spielt bei den befragten IllustratorInnen aktuell mit insgesamt 13 (von 57) Nennungen eine eher untergeordnete Rolle. Der Linolschnitt findet mit drei Nennungen innerhalb der gewählten Drucktechniken noch am häufigsten Anwendung, doch mit jeweils zwei Nennungen verteilt sich das Interesse am Druck neben dem geringfügig häufiger gewählten Linolschnitt recht gleichmäßig auf Stempeldruck, Monotypie, Holzstich, und Flachdruck. Nur einmal werden der Siebdruck und der Kupferstich als Illustrationstechnik bevorzugt.

A1 Zeichnung und Malerei

Als die bedeutenderen Techniken profilieren sich dagegen sehr eindeutig unterschiedliche Zeichen- und Maltechniken. Dabei wird mehr gezeichnet (79x) als gemalt (68x). Die Mehrheit der Zeichnenden beruht hauptsächlich auf einer schwerpunktmäßig hohen Verteilung der Nennungen auf drei für die Buchillustration traditionellen Schwerpunkte Federzeichnung (19x), Buntstift (18x), Bleistift (17x). Die Kreidezeichnung, mit der durch einen breiteren Umriss und eine weichere Binnenzeichnung die Stofflichkeit der Gegenständen herausgearbeitet werden kann, also durchaus malerische Werte besitzt, wird von 9 der Zeichnenden benutzt. Die regelmäßige, kräftige Linienbildung von Kugelschreibern und Finelinern ist für insgesamt 5 der Zeichnenden attraktiv. Sepia (3x), Marker (2x) und Kohle (1x) werden eher selten angewandt.

Wenn die IllustratorInnen malen, greifen sie gleichermaßen häufig sowohl zu den in der Bilderbuchillustration tradierten Aquarellfarben und Tusche (28x), mit denen feine, lasierende Farbschattierungen und Transparenz erzeugt werden⁴⁴⁰, als auch zu Acryl (28x), mit dem eine kräftigere, deckende Farbgebung und eine expressivere Bildwirkung erzeugt werden kann^{441 442}. Aufwendigere Techniken wie Gouache (5x), Tempera (4x) oder Ölmalerei (2x) werden für die Illustration sehr viel seltener gewählt. Ein Illustrator arbeitet mit Airbrush.

⁴⁴⁰ Die tradierte Beliebtheit der Aquarelltechnik in der Bilderbuchillustration muss in Zusammenhang mit ihrer seit der Renaissance dienenden Funktion zur Lavierung von Handzeichnungen und Skizzen gesehen werden. Wird sie zur Colorierung einer Zeichnung eingesetzt, verbindet sie Zeichnung und Malerei.

⁴⁴¹ Acryl ist grundsätzlich sehr vielseitig und leicht zu handhaben. Es entspricht in seiner Konsistenz etwa der Ölfarbe, doch kann sie durch Zugabe von Wasser so weit verdünnt werden, dass sie auch lasierend oder sogar für Nass-in-Nass-Techniken eingesetzt werden kann.

⁴⁴² Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bewertung einer Illustratorin zu dem haptischen Materialcharakter von Öl und Acryl in der Buchillustration: Kommentar zu Frage 5b) „Mir fällt auf, dass heutzutage wenig gezeichnet und dafür viel gemalt wird. Dazu habe ich eine eher kritische Einstellung, da ich der Meinung bin, dass die Illustrationskunst, die für Bücher gemacht wird, von vornherein auch den Druck in einer hohen Auflage berücksichtigen sollte. Das heißt, dass eine fast dreidimensionale Arbeit wie zum Beispiel ein Öl- oder ein Acrylbild im Original eine völlig andere Anmutung hat, als nachher im Druck. Das empfinde ich als äußerst problematisch. Oft ‚versumpfen‘ die Bilder in sich selber.“ (2.)

A1 Collage

Auffallend ist auch die relativ häufige Nutzung der Collage (11x) und die Angabe von meist nicht näher erläuterten Mischtechniken (11x)⁴⁴³. Gerade unter den Collagisten kommt dem Material natürlich eine besondere Bedeutung zu: „Das Material ist wichtig, seine sinnlich-haptische Bearbeitung.“ Doch einige der IllustratorInnen geben Hinweise darauf, dass die Collage und auch die in Mischtechnik erstellten Bilder von den erweiterten Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung⁴⁴⁴ im Illustrationsprozess profitieren: „Bis vor einem Jahr arbeitete ich ausschließlich mit Acryl auf Papier oder Leinwand, teils auch in Collagetechnik. Durch den Kauf eines Computers verlagerte sich mein Arbeitsplatz jedoch schwerpunktmäßig auf denselben. Das Malen und Zeichnen findet zwar immer noch auf dem Papier statt, aber nachdem die einzelnen Bildelemente eingescannt sind, findet der Zusammenbau einer Collage am Rechner statt. Der Vorteil für mich dabei ist eindeutig: Ich kann mehrere kompositionelle Varianten abspeichern, sie gegenüberstellen, kann in Ruhe abwägen, welche Lösung ich am Besten finde [...]!“ (36.)

Die IllustratorInnen verweisen bei ihrer Wahl der Collagetechnik aber auch auf den Fortschritt der technischen Reproduktionsbedingungen⁴⁴⁵: „Nehmen Sie als Beispiel die Collage, die einige Verlage schon deshalb ablehnen, weil sie die Hersteller unökonomisch beansprucht. Das collagierte Bild kann jetzt von den technikerfahrenen IllustratorInnen selbst reprofähig so abgeliefert werden, dass die Ränder, an denen die Bildschichten zusammentreffen und andere Montagespuren nicht mehr sichtbar sind.“ [...] Früher wären hier komplizierte Anweisungen für die Herstellung nötig gewesen. [...] Mit diesem ‚Kurzschließen‘ ist sowohl der Künstlerin als auch der Herstellung als auch dem Verlag geholfen.“ (5.) Ausdrücklich und mehrfach begrüßen IllustratorInnen die vereinfachte, schnelle und preiswertere digitale Korrespondenz (insbesondere das Mailen von Bildmaterial) mit Verlagen und Kollegen.

Fotobilderbücher werden von zwei IllustratorInnen hergestellt. Eine Illustratorin nutzt Papierabrisse als evokativen Grund ihrer Decollagen. Bühnenbau, bzw. Modellbau

⁴⁴³ als Bsp. für Illustration in Mischtechnik: „Zeichnen (Kreide, Buntstifte), Kleben, Ausschneiden, Drucken, Malen (Ölfarbe). Keineswegs nur Collage (bedruckte Papiere) und Stempel, auch Ölfarbe direkt aufs Papier aufgetragen. Das Material ist wichtig, sinnlich-haptische Bedeutung.“ (57.)

⁴⁴⁴ weitere darauf bezugnehmende Kommentare: 7., 14., 36.

⁴⁴⁵ weiter darauf bezugnehmende Kommentare, vor allem in den Antworten zu Frage 4, die später näher thematisiert werden, jedoch bereits hier als Beleg herangezogen werden sollen: 5., 18., 20., 23., 51.

und Papiertheater dienen zwei IllustratorInnen als Grundlage ihrer Bilderbuchgestaltung.

Der Untergrund ist, abgesehen von einigen Druckverfahren und Collagen in den meisten Fällen Papier; je zwei IllustratorInnen illustrieren auf Folien und Leinwand, eine IllustratorIn nutzt die Hartfaserplatte.

A2 Bedeutung und Einsatz der Neuen Medien in der Illustration

Auf den ersten Blick scheinen BilderbuchillustratorInnen den Neuen Medien und ihrem Einsatz im Illustrationsprozess durchaus offen gegenüberzustehen. 21 IllustratorInnen nutzen den Computer zur Bildbearbeitung eingescannter, handgefertigter Vorlagen. Gerade für die Koloration bietet der Computer erleichternde Hilfestellungen: „[...] vor allem koloriere ich am Rechner. Das Experimentieren mit Farbe, das Spiel mit der Linie und der Form fällt mir am Rechner leichter.“ (12.)

Außerdem werden digitale Medien für das Setzen des Layouts, der Typographie oder für das Erstellen von Vorzeichnungen und auch zur Recherche, als Quelle für Bildmaterial geschätzt: „Den Computer nutze ich in der Entwurfsphase und für die Bildvorlagen-Recherche.“ (13.). Auch als Materiallieferant wird der Computer herangezogen: „Neue Medien, Computer, Fotos, Film sind auch von Bedeutung als Materiallieferant, für Verfremdung und vieles mehr, u.a. Animation mit flash.“ (42.) Am Computer wird korrigiert: „Den Computer benutze ich vor allem für Grafikdesignarbeiten wie Typografie oder, um eventuell in Photoshop Collagen nachzubessern, da also, wo ich per Hand nicht mehr weiterkomme.“ (44)

Doch der allergrößte Teil der IllustratorInnen, die einen Einsatz des Computers als Hilfsmittel grundsätzlich befürworten, distanziert sich (vor allem aus Mangel an sensorisch-haptischen Qualitäten der Bildschirmarbeit) von dessen künstlerischem Einsatz: „Das Illustrieren am Computer kommt für mich jedoch nicht in Frage. Die Computerillustration ist mir zu unterkühlt, zu perfekt und glatt. Es fehlt die Unmittelbarkeit, die nur die Hand direkt aufs Papier übertragen kann. Mit anderen Worten, für mich persönlich ist und bleibt der Computer ein fantastisches Hilfsmittel – mehr nicht.“ (31.) „Es ist für mich denkbar, einen Teil meiner Illustrationsarbeit (z.B. Verändern oder Einfügen von einzelnen Bildelementen) am PC-Bildschirm mit Hilfe

eines Scanners vorzunehmen. [...]. Die Gestaltung von Illustrationen komplett am PC hingegen wäre für mich nicht vorstellbar, da ich auf die ‚handwerkliche Arbeit‘ am Schreibtisch (Übermalen, Überzeichnen, Überkleben...) nicht verzichten möchte.“ (54.)

A2 Digitale Bildbearbeitung

Ausschließlich mit digitalen Bildmitteln arbeitet in den 1990er Jahren keine der befragten IllustratorInnen⁴⁴⁶. Während ein großer Teil der Respondenten (21x) zum Computer als Hilfsmittel im Prozess der Bildbearbeitung greift, experimentieren nur vier mit den Möglichkeiten des Rechners auch im Prozess des künstlerischen Bildschaffens. So werden beispielsweise konventionell hergestellte Vorlagen auch noch weiter digital bearbeitet werden: „Das Malen und Zeichnen findet zwar immer noch auf dem Papier statt, aber nachdem die einzelnen Bildelemente eingescannt sind, findet der Zusammenbau einer Collage am Rechner statt. Der Vorteil für mich ist dabei eindeutig: Ich kann mehrere kompositionelle Varianten abspeichern, sie gegenüberstellen, kann in Ruhe abwägen, welche Lösungen ich am Besten finde [...].“ (36.) „Seit ca. 2 Jahren arbeite ich vermehrt am Computer (mit Photoshop) und scanne Zeichnungen ein, die ich dann am Computer ‚ausmale‘, bearbeite und mit eingescannten Strukturen und Fotografien, also „realen Gegenständen“ mische. Was mir daran Spaß macht, ist die Tatsache, dass ich sehr experimentell arbeiten und viel ausprobieren kann. Es ist möglich, wieder einen Schritt „zurückzugehen“, oder mit Farben zu spielen.“ (7.)

Medialen Gestaltungsmitteln, wie das Spiel mit Bildausschnitten, dem Zoom, der Sequenzreihung oder Perspektivwechseln wird in der Bilderbuchillustration durchaus ein hoher Stellenwert eingeräumt (vgl. Auswertung zu Frage B1 und Frage B2): „Filmische Dynamik für den Handlungsablauf ist selbstverständlich.“ (30.). Allerdings wird sofort richtig ergänzt, dass „Film kein Neues Medium ist.“ (30.) In dieser Aussage wird deutlich, dass die künstlerische Umsetzung einer spezifisch digitalen

⁴⁴⁶ Peter Schössow und Kat Menschik stehen für neue IllustratorInnenpositionen, die versuchen, eine eigene digitale Ästhetik am Computer zu gestalten. Peter Schössow hat 2001 begonnen, am Rechner (allerdings auch nach gescannten Vorzeichnungen) zu illustrieren, Kat Menschik 2002. Beide Illustratoren liegen damit außerhalb des zeitlich begrenzten Rahmen der Befragung, trotzdem wird ihr Bildschaffen sie als Ausblick in Kap.5.4.1 exemplarisch vorgestellt.

Bildästhetik besondere Anforderungen stellt: „Mit den Neuen Medien habe ich einige Versuche gemacht. Sie bieten technisch fantastische Möglichkeiten, sind aber nur interessant, wenn man diese Möglichkeiten auch wirklich erkennt und nutzt und nicht das Gleiche macht, wie sonst auch. Die wenigsten Künstler, die ich kenne, erfinden mit dem Computer auch eine neue Bildsprache.“ (2.)

Von einer Illustratorin wird es als Nachteil empfunden, bei digitaler Gestaltung kein Original zu haben und „letztendlich erst beim Druck zu sehen, wie das Bild in seiner Farbigkeit geworden ist.“ (7.)

A2 Digitale Technik als Perspektive

Sechs IllustratorInnen arbeiten trotz grundsätzlicher Offenheit nicht mit Computertechnik (weder als Bildbearbeitungsmittel noch als künstlerisches Werkzeug), weil einigen die notwendigen Kenntnisse fehlen: „Ich würde gerne mehr am Computer ausprobieren, aber bin zu ungeduldig, um die Techniken zu erlernen.“ (47.) Trotzdem haben diese IllustratorInnen konkrete Vorstellungen von Einsatzmöglichkeiten: „Ich besitze keinen Computer, überlege aber immer öfter, einen anzuschaffen, um vielleicht (neben rein technischen Vorteilen, wie, nicht immer alles kopieren zu müssen), die Textbearbeitung übernehmen zu können. Ich entdecke gerade den Reiz von Typographie in der Illustration.“ (34.) „Es ist für mich denkbar, einen Teil meiner Illustrationsarbeit (z.B. Verändern oder Einfügen von einzelnen Bildelementen) am PC-Bildschirm mit Hilfe eines Scanners vorzunehmen.“ (54.) „Vorläufig nutze ich sie (Neue Medien, Anm. M.O.), nur als Transportmittel. Ich werde aber, sobald Zeit ist, mich mit Möglichkeiten des Trickfilm-Machens beschäftigen.“ (Nr.5)

Illustrationsarbeit am Computer kann aber auch deshalb (noch) nicht zum Einsatz gekommen sein, weil es den jeweiligen Buchprojekten bisher nicht angemessen erschien: „Ich habe sehr viel Vergnügen mit meinen Händen zu arbeiten, und all diese Druck- und Zeichentechniken sind mir eine sinnliche Freude. Aber sollte für eine Geschichte einmal der Computer das beste Mittel sein, so ist er mir herzlich willkommen als Arbeitsgerät.“ (37.)

A2 Ablehnungen digitaler Technik

Während 21 Befragte ihre Illustration am PC bearbeiten, vier IllustratorInnen den Computer auch illustrativ nutzen, sechs ein grundsätzliches Interesse angeben, ohne ihn allerdings bisher eingesetzt zu haben, lehnt fast die Hälfte (26x) den Einsatz von Neuen Medien für ihr Schaffen ab. „Von Neuen Medien verstehe ich absolut nichts. Das ‚Original‘ Buch ist sogar eine Uralt-Technik.“ (35.) „Die Neuen Medien sind insofern von Bedeutung, als Nr. 57 sie konsequent ausklammert, denn nur was begriffen, betastet werden kann, ist für sein Kunstverständnis aussagekräftig. Direkte Hand-Kopf-Beziehung.“ (Nr. 57)

Auch hier taucht noch einmal die Bedeutung des Originals auf (vgl. Aussage Nr.7.oben): „Meine Bilderbücher entstehen in meiner ‚Modell-Technik‘, d.h. ich baue dreidimensionale Kulissen, fotografiere die Räume mit einer Spiegelreflexkamera und male mit Acryl in die Fotos Figuren. Ein Computer und eine Digitalkamera könnten lediglich den Arbeitsschritt des Fotografierens erleichtern und vielleicht kostengünstiger machen. Räume könnte man auch am Computer gestalten, aber sicherlich hätten sie eine ganz andere Wirkung. Außerdem macht mir das handwerkliche Bauen, das dreidimensionale Gestalten sehr viel Spaß, und das Ergebnis: ein Objekt zum Anfassen, ein Unikat.“ (52.)

Thema A Zusammenfassung

Die Bilderbuchillustration, wie sie sich nach Aussagen der Befragten darstellt, wird eindeutig von traditionellen Illustrationstechniken beherrscht. Vor allem die Zeichnung und hier die für die Buchillustration tradierten Formen der Feder-, Buntstift- oder Bleistiftzeichnung dominieren. Eine malerische Ästhetik wird zu gleichen Teilen von der für das Bilderbuch geläufigen Aquarell- oder Tuschemalerei bestimmt, als auch von der relativ jungen Acrylmalerei⁴⁴⁷ bedient. Häufig berühren sich die Aquarell- und auch die Tuschetechnik mit der Zeichnung, wenn sie zur Kolorierung herangezogen wird. Auffällig ist deshalb vor allem die Beliebtheit der Acrylmalerei (s. Kap. 4.1), die durch deckende, kräftige Farben und ihren pastosen

⁴⁴⁷ Mit dem Einsatz von Acrylfarben wird zuerst in den 60er Jahren von mexikanischen Wandmalern und auch in der amerikanischen Pop Art (v.a. von R. Liechtenstein und A. Warhol) experimentiert (Lexikon der Kunst, Bd. 1, S.30)

Farbauftrag eine ausgesprochen malerische, expressive, manchmal auch abstrahierende Ästhetik ins Bilderbuch trägt.

Drucktechniken, die in der Geschichte des Bilderbuchs bis ins 19. Jhd. die Erscheinung des Bilderbuchs prägten (s. Kap. 2.1), spielen in Relation zu gezeichneten oder gemalten Bilderbüchern eine eher untergeordnete Rolle. Offensichtlich hat die Collage inzwischen einen annähernd hohen Stellenwert unter den gewählten Illustrationstechniken. Gerade für Collagen spielt die haptische Qualität des Materials oft eine zentrale Rolle, doch vor allem in dieser Gruppe wird der Computer als gestalterisches Hilfsmittel und zur Korrektur geschätzt. Die IllustratorInnen geben in diesem Zusammenhang auch Hinweise auf die Entwicklung der Reproduktionstechniken, die heute solche dreidimensional wirkenden Arbeiten befriedigender und kostengünstiger drucken können.

Während in einer Umfrage unter IllustratorInnen von 1997⁴⁴⁸ vier IllustratorInnen angeben, den Computer als Hilfsmittel einzusetzen, scheint die digitale Unterstützung zur Bildbearbeitung, d.h. vor allem zum Layout, für die Typografie und die Koloration fünf Jahre später (2002) für viele (21x) bereits selbstverständlich⁴⁴⁹. Diese Gruppe lehnt den Computer aber als eigenständige Illustrationstechnik ab. Keiner der Respondenten arbeitet mit reiner Computerästhetik, vier geben an, Bildelemente digital zu verfremden oder zu collagieren.⁴⁵⁰ Auch, wenn nicht alle IllustratorInnen dem positiv gegenüberstanden: 1997 zeichnete sich noch eine gespannte Erwartungshaltung gegenüber dem ästhetischen Potential digitaler Bildsprachen in zahlreichen Äußerungen ab: „Mit großem Interesse beobachte ich die Entwicklung der

⁴⁴⁸ Diese Umfrage entstand 1997 im Rahmen meiner Magisterarbeit im Zusammenhang mit der Ausstellung ‚Experiment Bilderbuch‘ an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Die Ausschreibung forderte zur Einsendung nicht veröffentlichter Bilderbuchmanuskripte auf. Aufgerufen wurde in Fachzeitschrift, Hochschulen, Fachhochschulen und anderen Multiplikatoren im deutschsprachigen Raum. 83 Exponate wurden ausgewählt, an diesen Kreis richtete sich auch meine Befragung. 69 IllustratorInnen antworteten mir; somit ist eine ungefähre quantitative Vergleichbarkeit möglich. Einige Fragestellungen berühren die 2002 befragten Themenkomplexe und sollen deshalb auch als qualitative Vergleichsgröße herangezogen werden. In diesem Fall lautete die Fragestellung 1997: „Welche Bedeutung messen Sie den neuen Medien (z.B. Computergrafik, Videoclips etc.) in Ihrer ästhetischen Arbeitsweise bei? Wie schätzen Sie deren Einfluss auf das Medium Bilderbuch allgemein ein?“

⁴⁴⁹ Nicht immer ist die Grenze zwischen reiner Bildbearbeitung und künstlerischem Prozess eindeutig zu ziehen. In meiner Wertung bin ich vor allem der Einschätzung der IllustratorInnen zur Qualität des Einsatzes selbst gefolgt. Wird der Computer beispielsweise als Materiallieferant genutzt oder zum Arrangieren von Collageelementen, können durchaus bildkompositorische Bildelemente nicht nur der Bildbearbeitung dienen sondern Teil eines ausgesprochen künstlerischen Prozesses sein.

⁴⁵⁰ 1997 arbeiteten drei IllustratorInnen ausschließlich am PC, doch zielte die Ausschreibung auch auf ein explizit experimentelles Feld.

neuen Medien. Ich schätze, dass diese einen gewaltigen Einfluss auf das Medium Bilderbuch ausüben werden.“ Andere IllustratorInnen erwarteten eine „neue ästhetische Dimension“, die mit einer „anderen Ästhetik“ Kunst, Illustration und Design durchdringen werde. Sieben Befragte wiesen 1997 außerdem auf die Notwendigkeit hin, auf die veränderten Sehgewohnheiten der Kinder auch mit neuen Bildsprachen zu reagieren. Von der Aufbruchstimmung 1997 ist in der Umfrage 2002 wenig zu spüren. Offensichtlich lagen 2002 schon mehr ästhetische und technisch-praktische Erfahrungen vor, denn die Bedeutung der Neuen Medien scheint sich für den Großteil der Kunstschaffenden auf ein eher pragmatisches Maß eines guten Hilfsmittels reduziert zu haben. Interessant ist deshalb hier der Hinweis auf die Schwierigkeit, am Computer auch eine innovative, spezifisch digitale Bildsprache zu entwickeln, die nicht konventionelle Illustrationstechniken variiert.

Die Positionen der Computeranwender und der erklärten ‚Handwerker‘ scheinen sich im Laufe der Zeit zu polarisieren. Während 23 von 69 Befragten 1997 die Nutzung des Computers für ihr Bildschaffen, auch für die Bildbearbeitung grundsätzlich ablehnen, sind es 2002 sogar 26 von 57. Doch die Begründungen ähneln sich. Es wird auf die sinnlich-haptischen, die narrativen Qualitäten des Materials verwiesen, die in der Arbeit am Bildschirm vermisst werden. Auch das Manko des fehlenden Originals bei digitaler Bilderarbeit wird sowohl 1997 als auch 2002 angemerkt.

Zusammenfassend ist der Einsatz des Computers in der Bilderbuchillustration nur in Bezug auf die Bildbearbeitung von Bedeutung. Als Illustrationstechnik konnte sich das digitale Arbeiten hingegen (noch) nicht etablieren. Die hohe Erwartungshaltung in die digitale Technik als großen Umbruch in der Illustrationsästhetik hat sich zugunsten einer pragmatischen Einstellung zum Computer als Hilfsmittel relativiert. Die Positionen in Bezug auf digitale Technik scheinen sich zunehmend zu polarisieren: Die Zahl der IllustratorInnen, die den Computer zum Illustrieren grundsätzlich ablehnen und dem Sinnlichen des Materials den Vorzug geben, scheint wie in einer Gegenreaktion zu steigen.

5.3.1.2 Thema B: Erzählen in Bild und Text

Frage B.1: Haben sich in Ihren Augen die Möglichkeiten des Erzählens in Text, Bild oder Thema im Bilderbuch der letzten zehn Jahre verändert? Wenn ja, warum?

B1 Narrative Möglichkeiten

Veränderungen in den Erzählweisen ergeben sich nach Angabe der IllustratorInnen auf narrativer Ebene durch ästhetische oder inhaltliche Innovationen, sowie durch technische Entwicklungen, die sich unmittelbar auf die Ästhetik auswirken.

B1 Unveränderte Erzählweisen

Von 57 Befragten bewerten nur 11 die Möglichkeiten der Bilderbucherzählungen als unverändert. (8) „Die Möglichkeiten des Erzählens waren vor zehn Jahren die gleichen wie heute. Vor zwanzig Jahren wahrscheinlich auch. Das Problem war und ist nur, einen Verlag zu finden.“ (11.) Vieles, das heute so innovativ bewertet werde, sei unter Umständen nur eine Wiederentdeckung, gibt eine IllustratorIn zu bedenken. Es gäbe „viel mehr ‚Retro-Design‘ als viele merken, weil sie die 1950er und 1960er Jahre nicht mehr kennen.“ (29.) Mögliche Veränderungen werden von vier IllustratorInnen im Wesentlichen als Spielarten gewohnter Strukturen gedeutet: „Was neu hinzugekommen ist, ist letztlich nur eine Variation der wenigen großen Themen von Geschichten.“, „Es geht immer noch um das ‚Großwerden‘, Freundschaft, Angst-Bewältigung, Abenteuer etc.“ Thematische Schwerpunktverlagerung führt nach ihrer Einschätzung eben nicht zu mehr Erzählfreiheit: „Vielleicht sind einige Tabus weggefallen (Sex etc.) und ließen neue Freiheiten zu, wenn sie nicht durch neue ersetzt worden wären, die beinahe einschränkender wirken.“

Kritisch wird angemerkt: „Die Sehgewohnheiten haben sich sehr geändert und die technischen Möglichkeiten auch (Computer). Die Art des Erzählens bleibt sich aber verblüffend ähnlich. Modische Bild-Mittel täuschen oft darüber hinweg, dass die Erzählmuster erstaunlich konservativ sind.“ (35.)

B1 Veränderte Möglichkeiten des Erzählens

Doch die überwältigende Mehrheit (36x) bestätigt eine Veränderung der Erzählformen im Bilderbuch. Aus dieser Gruppe erleben drei IllustratorInnen die Veränderungen des Erscheinungsbildes als zunehmend eingeschränkt und begründen dies vor allem mit dem wachsenden wirtschaftlichen Druck: „Die Möglichkeiten sind eher kleiner geworden [...] Grund: Die kommerziell begründete Ängstlichkeit vieler Verlage.“ (8.) „In wirtschaftlich schlechteren Situationen wird eher nach ‚gewohnten‘ Bildern verlangt, da bei diesen das Risiko vermeintlich nicht so hoch ist.“ (50.) Vier Andere sehen gerade in der Rolle der Verlage das Veränderungspotential: „Verlage sind bereit, auch Risiken einzugehen.“ (28.), „Der Deutsche Markt [...] wagt sich in einzelnen Projekten an sehr experimentelle und malerische Bücher heran“ (17), auch, wenn dies immer noch nicht selbstverständlich sei. Zum guten Image vieler Verlage gehöre es heute, sich mit Randthemen zu befassen (31. a).

Der Rest der Gruppe beobachtet eine Erweiterung des Bilderbuchpotentials und zwar eher im ästhetischen Bereich (18x) als in einer Erweiterung des Themenkreises (14x).

B1 Veränderte Erzählweisen in Text und Bild (ästhetisch)

Als eine der Ursachen der veränderten ästhetischen Formen des Erzählens führen sie veränderte Sehgewohnheiten auf, „das Erzählen ist multimedialer geworden.“ (49.), (51.). Hier wird auf die Verbreitung der AV-Medien⁴⁵¹ hingewiesen. Filmische Bildsprachen führten, nach Aussage der IllustratorInnen, zu einer zunehmenden Wahrnehmung „von Bildern mit eigener Sprache und Dynamik“ (2.), deshalb sei auch „das Sehen in Bildausschnitten [...] selbstverständlich geworden.“ (31. d.), (35.), (36.), (51.). Als Beispiele werden die Geschwindigkeit des Videos (9.), (24.) und die Häufigkeit gezoomter Darstellungsweisen (31. d.) genannt, so wird der „klassische Rahmen des Text-Bild-Schemas [...] erweitert, verändert, gesprengt.“ (31.) Ein Illustrator verweist auf 3D-Büchern, „die zum Teil gar nicht gemalt, sondern nur fotografiert sind.“ (17.)

⁴⁵¹ Audio-Visuelle Medien

Mit der zunehmenden Medialität der Erzählweisen im Bilderbuch wächst aber auch die Kritik der IllustratorInnen. Sie mahnen eine um sich greifende Banalisierung der Bildstile an, die als zu bunt, zu flächig, vor allem als zu plakativ (31. c), (32.), (55.) empfunden wird. „Die Charaktere haben sich auf die Formel Punkt, Punkt, Komma, Strich reduziert und transportieren nur mehr inhaltlich seichte Kost. Wenn das Extremste auf dem deutschen Kinderbuchmarkt durch Bücher von Erlbruch [...] markiert wird, spricht das Bände.“ (32.) Es sei „ein Zwang zum Witzigen, Spaßigen“ (55.) erkennbar. „Das Auge findet keinen Ruhepunkt mehr.“ (31c.), (32.). Hier gilt es eine „Art von Gegenwelt“ (31. f) zu schaffen. Bedauerlich sei, dass es immer weniger Bilderbücher gäbe, „in denen man gerne und lange verweilt, die einen verzaubern.“ (31. f). Dem Bilderbuch wird deshalb immer wieder die Aufgabe zugesprochen, gegen die multimediale Bilderflut (hier wird insbesondere auf Fernsehen, Animationsfilm im Kino und PC-Spiele hingewiesen), „die Langsamkeit des Entdeckens, die Merkwürdigkeiten und Widersprüche des Alltags, die Besonderheiten des Materials aufzuspüren und zu pflegen.“ (57.)

Fünf IllustratorInnen beobachten mehr Comicelemente in der Bilderbuchillustration. Was Kritiker als zu bunt und plakativ brandmarken, wird von anderen als eine Veränderung zu mehr Offenheit und Modernität gedeutet. Sie sehen mehr experimentelle Vielfalt in der Farbgestaltung, in der Zeichnung, in malerischen Ausdrucksformen, in der Wahl der Collagematerialien und des Abstraktionsgrades. (23.), (31.), (54.), auch durch die Anwendungsmöglichkeiten digitaler Technik (11x). Experimenteller würde auch mit Erzählstilen, Gedichtformen und Sprachspielen gearbeitet (54.). Nicht-lineare Erzählformen (24.), die in gegenwärtigen Bilderbüchern zunehmend präsent seien, werden als Reaktion auf postmoderne Lebensweisen gedeutet: „Die Tendenz zur formalen Auflösung geht einher mit der Auflösung vieler gesellschaftlicher und kultureller Werte.“ (31.) Als Zeichen der Entgrenzung wird gewertet, dass „Kinder [...] heutzutage mit Themen und Bildern konfrontiert [werden, Anm. M.O.], die sicherlich für diese Altersstufe vor zehn Jahren noch nicht einsehbar waren.“ (36.)

B1 Thematische Veränderungen

Neue Themen, die den befragten IllustratorInnen auffielen, wurden vor allem mit Prozessen zunehmender (oder völliger (26.)) Enttabuisierung in Zusammenhang gebracht, die heute Bilderbücher über Krankheit, Drogenmissbrauch, Tod oder Formen der Gewalt (hier wurde explizit auf Rassismus verwiesen (6.)), Kindesmissbrauch (31. a), Armut oder allgemeiner formuliert „mehr Offenheit für nicht-konventionelle Themen“ (24.) ermöglichen.

Auch neue Lebensformen bedingen neue Themen, etwa Bilderbücher über Scheidung, Trennung oder Rollenverhalten oder Bücher, die breiter gefasst „neue Familienstrukturen, die Patchworkfamily und die veränderten Lebensweisen von Menschen“ (7.), (11.) spiegeln. Zusätzlich wird eine Zunahme pädagogisch motivierter Geschichten attestiert. Eine Illustratorin nimmt an, „dass sich durch Pisa einiges in der Thematik verändern wird.“ (7.), eine andere beobachtet, dass „die pädagogischen Bücher mit Informationen auch für Jüngere stärker vertreten“ (38.) sind.

B1 Technisch bedingte Veränderungen der Erzählformen

Veränderte Erzählformen durch technische Veränderungen, etwa im Bildschaffen oder auch in der Reproduktion, spielen eine wichtige Rolle. Die spezifische Arbeitsform mit digitaler Technik unterstützt, so wird kritisiert, die formale Entgrenzung, „dass durch die Computertechnik viele flächig-plakative Bücher erscheinen, die keine klassische Geschichte erzählen, sondern eher mit Worten und Formen herumspielen.“ (46.) Das Medium Bilderbuch sei durch den Computereinsatz sehr viel schneller geworden und einer Reihe von Büchern würde man die kürzeren Entwicklungsprozesse auch anmerken: „Alles wird schnellstmöglich auf die billigste Art und Weise, vor allem auch inhaltlich, ohne jeglichen tiefergehenden erzieherischen Anspruch reproduziert.“ (32.) Positiv wirkt sich für andere dagegen der Einsatz der Computertechnik auf den Illustrationsprozess aus, weil die Kopierbarkeit des Bildes und die einfache Korrekturmöglichkeit zu mehr Experimentierfreude führten, die in den Bilderbuchpublikationen ablesbar sei (5.).

B1 Zusammenfassung

Eine Minderheit von 11 Respondenten befand die Möglichkeiten des Erzählens als unverändert, vor allem sah sie in neueren Erscheinungsbildern keine wirkliche Innovation, vielmehr Varianten des bereits Bekannten. Selbst wenn sich Sehgewohnheiten und technische Produktionsmöglichkeiten geändert hätten, ähnelten sich doch die Erzählstrukturen „verblüffend“ und seien „erstaunlich konservativ“.

Die große Mehrheit (36x) der IllustratorInnen bescheinigt dagegen den Bilderbüchern der 1990er Jahre eine Veränderung in den Möglichkeiten des Erzählens. Doch ist davon anscheinend eher die Ästhetik der Erzählformen in Bild und Text betroffen. Seltener befanden die IllustratorInnen auch eine thematische Erweiterung⁴⁵². Eine veränderte Ästhetik der Bilder wird vor allem auf veränderte Sehgewohnheiten, vor allem die starke Nutzung von AV-Medien, zurückgeführt, die mit filmischen Bildsprachen im Bilderbuch korrespondiert. Das stößt durchaus auf Kritik, da eine zunehmende Banalisierung sowohl bildnerisch als auch inhaltlich um sich greife. Vom Medium Bilderbuch wird erwartet, sich mit seiner spezifischen Rezeptionsform und haptischen Qualitäten der multimedialen Bilderflut entgegenzustellen, „die Langsamkeit des Entdeckens, die Merkwürdigkeiten und Widersprüche des Alltags, die Besonderheiten des Materials aufzuspüren und zu pflegen.“

Für andere stellt sich das veränderte Erscheinungsbild des Bilderbuches als offener und moderner dar, sie befürworten eine experimentelle Vielfalt in der Farbgestaltung, in der Zeichnung, in malerischen Ausdrucksformen, in der Collage (Umgang mit Materialien) und im Abstraktionsgrad.

Zunehmend fließen nach Aussage der Befragten Comicelemente ins Bilderbuch ein. Experimenteller erscheint auf der Textebene der Einsatz von Erzählstilen, Gedichtformen und Sprachspielen. Allgemein wird eine Tendenz zur formalen Entgrenzung beschrieben, die auch die Auflösung gesellschaftlicher und kultureller Werte spiegelt, so dass nicht-lineare Erzählformen in Bild und Text den bisherigen Rahmen des Bilderbuches und seiner Zielgruppe sprengen.

⁴⁵² Soweit eine Erweiterung der Themen beobachtet wurde, begründen die IllustratorInnen sie mit einer zunehmenden Enttabuisierung innerhalb der allgemeinen Entgrenzungprozesse, die bisherige Randthemen wie Krankheit, Tod, Drogenmissbrauch oder Gewalt ins Bilderbuch bringen. Die veränderten Inhalte bezeugen nach ihren Aussagen veränderte Lebensformen, die auch auf Kindheit und Familie betreffen. Vgl. B2 (Inhaltliche Aspekte beobachteter Veränderungen)

Die neuen technischen Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung führen nach Einschätzung der Befragten einerseits zu mehr gestalterischer Experimentierfreude, andererseits wird eine Verflachung der Bücher auch inhaltlich durch kürzere Entwicklungsprozesse kritisiert.

Thema B2: Entwicklungen, Tendenzen, Veränderungen

Frage B2: Haben Sie allgemeine Entwicklungen, Tendenzen oder Veränderungen der Bilderbuchpublikationen in diesem Zeitraum beobachtet?

Von 57 IllustratorInnen sehen nur acht keine signifikante Entwicklung in den Bilderbuchpublikationen der vergangenen zehn Jahre. Während vier Befragte (11.), (21.), (25.), (45.) Veränderungen kommentarlos verneinen, schätzen zwei IllustratorInnen (5.), (50.) den deutschen Bilderbuchmarkt als insgesamt zu konservativ für wesentliche Neuerungen ein und setzen diese Tendenz auch konträr zur Szene in Frankreich und den Niederlanden. „[...]Für die letzten 10 Jahre, vor allem für die letzten 5 Jahre kann ich nicht so gut einen neuen Stil erkennen. Insgesamt empfinde ich die deutsche Illustration als wesentlich konservativer und weniger experimentierfreudig als z.B. die Franzosen und die Niederländer. Allerdings glaube ich, dass das mehr mit der Ängstlichkeit der Verlage zu tun hat als mit den Ideen der IllustratorInnen. [...]“ (5.)

Eine andere Position (6.), (11.), (12.) verweist darauf, dass der Markt stets im Wandel begriffen war und ist und deshalb fortwährend Neuerungen produziert hat und weiter produziert. Dies gilt für diese Gruppe unvermindert auch für den gefragten Zeitraum: „Nein, [...]! Denn neue Autoren und Illustratoren haben natürlich stets neue Stimmungen, Ideen und Vorschläge eingebracht, auch formale.“ (6.)

B2 Formalästhetische Aspekte beobachteter Entwicklungen

Doch 49 IllustratorInnen – und damit die übergroße Mehrheit – sehen den Bilderbuchmarkt der letzten zehn Jahre hingegen in auffällender Bewegung im

Bereich der Illustration, hauptsächlich im Formalästhetischen⁴⁵³, die sich vorrangig in einer neuen Stil- und Technikvielfalt niederschlägt (14.), (34.), (35.), (43.) und damit verstärkt Berührungspunkte mit anderen ästhetischen Genres sucht, die über den tradierten der Zeichnung verpflichteten Illustrationsbegriff im Bilderbuch hinausweist.⁴⁵⁴ Ein Illustrator fasst die auffallenden Einflüsse anderer ästhetischer Bildsprachen auf die Bilderbuchillustration der letzten zehn Jahre zusammen: „Comic-Sprache, Pictogramme, mehr formale Subjektivität, rascher wechselnde Perspektiven, stärkere Ausreizung vom Materialcharakter, von Farbe, Zeichnung, Schrift, mehr ‚filmisches‘ Geschehen, mehr Zeichenhaftigkeit.“ (1.) „Rein äußerlich haben die Publikationen von heute vielleicht eine größere Stil- und Technikvielfalt. [...] Meiner Meinung nach hat innerhalb der Bilder eine Entwicklung stattgefunden hin zu ungewöhnlichen und schrägen Blickwinkeln, Perspektiven, An- und Ausschnitten.“ (34.) „Man wird ästhetisch mutiger, nähert sich gar Tendenzen der neuen freien Kunst an.“ (57).

Ganz allgemein wird den digitalen Gestaltungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten eine wachsende Bedeutung im Illustrationsprozess eingeräumt (18.), (28.)⁴⁵⁵, und auch das Internet hinterlässt ästhetische Spuren: „Immer mehr Bildwelten aus diesen [Neue Medien, Anm. M.O.] finden auch Eingang ins Kinder- (Bilder-) buch. Computerbilder z.B., auch das Seitenlayout erscheint oft stark beeinflusst von Internetseiten (noch nicht so häufig in Deutschland, aber schon sehr in Frankreich, Spanien, Italien).“ (57.) Nach den Aussagen der befragten IllustratorInnen (Frage A: Bedeutung und Einsatz der Neuen Medien in der Illustration) nutzt rund die Hälfte selbst digitale Technik zur Illustration. Die Beobachtung einer zunehmenden Bedeutung digitaler Bildbearbeitung in der Breite der Bilderbuchproduktionen korreliert deshalb mit dem subjektiven Erfahrungshorizont der befragten IllustratorInnen.

Als prägende Bildsprachen der neunziger Jahre wird neben dem Einfluss digitaler und medialer Ästhetik auf die Collage, auf den vermehrten Einsatz der Malerei, auf Comic und Cartoonzeichnungen (hier vor allem Jutta Bauer, F.K. Waechter) und auf

⁴⁵³ nur 9 IllustratorInnen aus dieser Gruppe sehen auch eine Akzeptanz neuer Inhalte im Bilderbuch

⁴⁵⁴ vgl. Kap. 3.8

⁴⁵⁵ „Ziemlich neu sind Bilderbücher, die die vollkommen von A-Z am Computer entstehen. Mal abgesehen von der Mainstream-Produktion, sieht man heute wieder eine Vielfalt von Techniken und Stilen.“ (35.)

vermehrt realistische Bildsujets (etwa bei Nikolaus Heidelberg, Roberto Innocenti, Jörg Müller oder Michael Sowa) hingewiesen (54.)

Als prominente Technik wird die Collage in besonderem Maß herausgehoben (34.), (49.) und dies entspricht wiederum den eigenen ästhetischen Vorlieben der befragten IllustratorInnen (vgl. Angaben zu Frage A). Dieser Trend wird zum einen durch die neuen Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung begründet (7.), (28.), (29.), zum anderen aber auch durch den herausragenden Einfluss Wolf Erlbruchs (5.), (31.), dessen Mischtechnik sich neben malerischen und abstrakten Elementen auch durch den experimentellen Einsatz von Collage auszeichnet (54.)⁴⁵⁶.

Die Hinwendung zu malerischen Elementen in der traditionell grafisch geprägten Buchillustration ist markant. Als „vom ‚Grafischen‘ zum ‚Malerischen‘.“ (4.)⁴⁵⁷ wird dieser Trend knapp zusammengefasst oder detaillierter ausgeführt: „Eine allgemeine Entwicklung sehe ich jedoch in der Malerei. Ich glaube, es gibt immer mehr malerische, mit kräftigen Farben gestaltete Bilderbücher, als noch vor 10 Jahren, wo die Illustrationen meiner Meinung nach noch blasser waren und Konturen die Formen zeichneten.“ (52.)⁴⁵⁸. Während für die Aktualität der Collagetechnik neben den neuen technischen Möglichkeiten die Arbeiten Wolf Erlbruchs als inspirierend genannt werden, hat offensichtlich Rüdiger Stoye als Hochschullehrer in Hamburg über seine Studenten und überregional beachtete Jahresausstellungen seiner Illustrationsklassen wichtige Impulse für die Entgrenzung der Genres und die Öffnung der Illustration für die Malerei gegeben⁴⁵⁹: „Als stilbildend für die 90iger Jahre würde ich vor allem die Stoye-Schule bezeichnen; ich finde, dass der Hamburger FH-Lehrer Rüdiger Stoye einen sehr prägnanten Einfluss auf den Stil seiner StudentInnen hat, den man fast immer sofort ausmachen kann. [...] Die Illustrationen wirken mehr der freien Malerei

⁴⁵⁶ „Die Tendenzen der Illustrationsstile im Bilderbuch der letzten zehn Jahre gehen sehr stark in Richtung Zeichnung / Karikatur (Jutta Bauer, F.K.Waechter...) oder sie sind im Bereich des Realismus zu finden (Müller, Heidelberg). Wolf Erlbruch liegt mit seinen Collage-Experimenten zwischen Karikatur/Collage/abstrahierten Formen.“ (54.)

⁴⁵⁷ ähnliche Positionen: (2.), (29.), (52.)

⁴⁵⁸ Als einzige Gegenposition dazu: „Was die eher malerischen Stile und Experimente betrifft, hat sich meiner Ansicht nach in den letzten zehn Jahren nicht viel an Entwicklung getan. Abstrakte Formen, wie sie z.B. Kveta Pacovska wagt, sind in ihrer Spiel- und Experimentierfreude unerreicht.“ (54.)

⁴⁵⁹ Wolf Erlbruch collagiert auch ausgesprochen malerische Elemente (vgl. Ölmalereien in *Nachts* (1999) und gerade seine komplexe Ästhetik fließt nachhaltig in die allgemeine Entgrenzung der lange Zeit festgeschriebenen Bilderbuchillustration in den neunziger Jahren

verpflichtet, als z.B. dem Cartoon, und gehen mit der Farbe ebenso frei um (die grünen und rosa Himmel) wie auch mit Perspektive und Physik.“(5.)⁴⁶⁰

Als dritte dominante Bildsprache wird wiederholt auf die zeichnerischen Bildlösungen Jutta Bauers, F.K. Waechters oder Rotraut Susanne Berner hingewiesen. Grundsätzlich steht die dem Cartoon und zum Teil auch des Comics entlehnten Zeichensprache etwa Jutta Bauers oder F.K. Waechters, Phillip Waechters oder Rotraut Susanne Berners der Tradition der Buchillustration wie sie z.B. die Bilderbogen von Wilhelm Busch prägten, sehr viel näher als eine malerische Ästhetik (z.B. Eric Battut, Nadja, Gregoire Solotareff und für die deutschen IllustratorInnen u.a. Katja Gehrman). Doch befördern auch sie die allgemeine Tendenz der Entgrenzung der Genres durch Berührungen mit Karikatur, Comic und Cartoon und damit der Öffnung der Zielgruppe, indem sie komplexere Bild/Textgefüge entwerfen⁴⁶¹.

B2 Inhaltliche Aspekte beobachteter Veränderungen

Für einige IllustratorInnen verändert sich eher das Design als die Inhalte der Bilderbücher. (13.) Auf der formalästhetischen Ebene zeugt die zunehmende Beliebtheit der Collage ebenso wie die Mischung von Stilmitteln (27.), (34.) auch von der Abwendung einer tradierten ganzheitlichen, geschlossenen Bildkomposition mit dem Diktum der Zentralperspektive und dem Interesse, Pluralität und Gleichzeitigkeit, wie sie die Wahrnehmung der postmodernen westlichen Gesellschaften in allen Bereichen prägt⁴⁶², auch in der Bilderbuchillustration abzubilden. Auf der inhaltlichen Ebene entspricht diese bildnerische Kompositionsform einer nicht-linearen Erzählweise auf der Textebene, die wiederum eine Öffnung der klassischen Zielgruppe Vorschulkind für das Bilderbuch zur Folge hat. „Ja, es gibt jetzt ein

⁴⁶⁰ vgl. auch Aussagen zur vermehrten Technik („Welle“, Moritz Weber, 2004) der Acrylmalerei seit Ende der achtziger Jahre Kap. 3.8

⁴⁶¹ Opas Engel (2001) von Jutta Bauer arbeitet mit gegenläufigen Bild- und Textnarrationen. Aus dieser Spannung entwickelt sich die eigentliche Hintergründigkeit, Tiefe und auch Komik des Textes. Typischerweise gerade für diese altersgemäß eher unspezifischen Bilderbücher, ist es möglich, die Geschichte auch ohne Erschließung aller Ebenen zu verstehen. Sowohl das Thema (Lebensgeschichte und Tod) als auch bildnerische Ebene (cartoonistische Zeichnung) und Zielgruppe (offen) stehen für eine allgemeine Entgrenzung des Bilderbuches seit den 90er Jahren.

⁴⁶² Vgl. Kap. 3.8

„künstlerisch-wertvolles‘ ‚Bilder‘- Buch, bei dem dann die Buchhändler immer sagen: Ah, das ist wahrscheinlich für Erwachsene. Und die Erzählweise in Info- ‚Bilder‘- Büchern hat sich auf nicht-lineares Erzählen ausgeweitet, also das, was man häppchenweise aufnehmen kann. [...]“ (38.) Die aufbrechenden Formen und zergliederten Erzählstrukturen werden unterschiedlich bewertet, das Spektrum reicht von „immer mehr Bilderbücher mit hässlichen, verzerrten, teilweise monströs überzeichneten Kindern, bzw. Figuren allgemein“ (8.) über „freche, skurrile Bücher“ (28.) bis hin zur Anerkennung „raffinierter“ Ästhetik. Als Gegengewicht dazu mögen die Hinweise auf die „niedlichen“ (8.), Bilderbücher, die sich durch „äußerst helle Farben, wenig Kontraste, sehr kindliche (um nicht zu sagen kitschige) Darstellungen“ (27.), (30.), (44.) auszeichnen, dienen. Die Klage über diese Form der an vermuteten kindlichen Bedürfnissen orientierten Bilderbuchgestaltung ist nicht neu und auch nicht spezifisch für die neunziger Jahre. Dies jedoch als Tendenz zum unpolitischen bzw. politisch-korrekten Bilderbuch zu bewerten, stellt eine neue Form der Wertung dar, wie folgende Einschätzung, „dass es einen starken Trend von nachdenklichen Büchern weg zu niedlichen und/oder raffiniert-ästhetischen Büchern gibt, sozusagen politisch korrekt geworden“ (27.) verdeutlicht. Und das gilt auch für die Wahl der Themen: „Ich habe den Eindruck, dass gesellschaftspolitische und soziale Themen kaum noch eine Rolle spielen. Ansonsten erscheint mir nach wie vor (fast) alles möglich.“ (15.) Von anderer Seite wird der Trend zu eher psychologisierenden Thematisierungen bestätigt, die nicht, wie in den 70er Jahren auf allgemeine gesellschaftspolitische Fragestellungen abzielen, sondern eher die Entwicklungslinien der 80er Jahre vorantreiben: Themen wie Tod, Scheidung (51.), Verlust, Alter, Religion oder Fremdenhass (57.) werden als neue Bilderbuchthemen wahrgenommen: „man greift heißere Eisen, spricht dringlichere kindliche Fragestellungen auf.“ (57)

B2 Veränderungen auf dem Bilderbuchmarkt/Verlage

Die Einschätzungen der Veränderungen auf dem Bilderbuchmarkt sind überwiegend positiv, jedoch nicht einheitlich. Sechs IllustratorInnen attestieren dem Bilderbuchmarkt eine größere Beweglichkeit und Akzeptanz für Innovationen. „Der Markt ist [...] viel größer geworden und offener für Experimente.“ (18) Immer wieder wird der Mut einzelner Verlage zu experimentelleren Konzepten hervorgehoben (7.), (27.), (52.), die damit erst die mehrfach beschriebene Stil- und Technikvielfalt

ermöglichen (34.), (35.). Demgegenüber steht eine kritische Aussage, die den Verlagen eine allgemeine Hinwendung zu „rückwärts gewandter Tradition“ (33.)bescheinigt.

Der wiederholten Klage über schnelle Billigproduktionen stehen Aussagen zu verbesserter Druckqualität durch höher entwickelte Drucktechnologien gegenüber. Beklagt wird von den IllustratorInnen vor allem eine immer stärker voranschreitende Kurzlebigkeit der Bilderbücher. Das hat nach ihren Aussagen auch Auswirkungen auf die Qualität der Produktion: „Die Bücher werden leider immer kurzlebiger (Bestseller-Denken). Bücher als schnell verderbliche Ware.“ (9.) „[...] eine starke Beschleunigung ist zu beobachten: Kurzlebigkeit der Bücher. Das allgemeine Niveau sackt ab.“ (55.) Der Trend geht zu „mehr Billigproduktionen“ (49.). Dem widerspricht eine Wertschätzung höher entwickelter Drucktechnologien: „Die Druckqualität hat sich verbessert. Vielleicht durch eine Rückbesinnung auf längst untergegangen geglaubte Verfahren oder durch neue Drucktechnik.“ (12.)

Thema B Zusammenfassung

Die übergroße Mehrheit der Respondenten konstatiert vor allem dynamische formalästhetische Entwicklungen. Der Markt sei größer und experimenteller geworden, deshalb wird mehr Stil- und Technikvielfalt beobachtet. Die bildnerische Vielfalt wird u.a. mit einer verbesserten Druckqualität in Verbindung gebracht. Filmische Bildsprachen mit An- und Ausschnitten, seriellen Reihungen und perspektivischen Verschiebungen haben Einzug ins Bilderbuch gehalten. Es wird ein Trend zu mehr Malerei beobachtet, die auch mit dem immer beliebteren Einsatz der Acrylfarben zusammenhängen könnte und auch in Verbindung mit verbesserter Reproduktionstechnik gesehen werden muss. Die Zeichnungen tendieren, laut Befragung, häufiger zur Karikatur oder dem Cartoon. Hier wird auf den für die Befragten stilprägenden Einfluss von Jutta Bauer und F.K. Waechter verwiesen. Die malerische Bildsprache wirkt betont realistisch. Den Bildern von Heidelberg, Jörg Müller und Michael Sowa wird in diesem Zusammenhang eine herausragende Qualität zugeschrieben. Immer wieder wird die Zunahme von Collagetechniken beobachtet, die einerseits auf den großen Einfluss Wolf Erlbruchs auf die Bilderbuchillustration der neunziger Jahre zurückgeführt, andererseits aber auch mit den technischen Bildbearbeitungsmöglichkeiten am Computer begründet wird. Mit Elementen aus

Fotografie, Malerei und Zeichnung kann digital beliebig experimentiert werden. Insgesamt nehmen Zeichenhaftigkeit, Elemente des Comics und grafische Lösungen der Bilderbuchbilder zu, eine künstlerische Position, die beispielhaft von Rotraud Susanne Berner eingenommen wird.

Einige kritische Stimmen sehen eine Entwicklung zu kurzlebigeren und billigeren Bilderbuchproduktionen. Bilderbücher würden weniger allgemeine gesellschaftspolitische Themen aufgreifen, sondern eher die subjektive Perspektive versuchen einzunehmen. Dieser Trend würde Entwicklungen der 80er Jahre weiter fortführen. Eine andere Aussage attestiert dem Bilderbuch eher eine Veränderung des Designs als des Inhalts.

5.3.1.2 Thema C: Die Bedeutung des Kindes für die Bilderbuchillustration

C1: Welche Vorstellungen von Kindern leiten Sie bei Ihrer künstlerischen Arbeit?

C1 Kindliche Leitbilder im künstlerischen Schaffen

Die Aussagen zu Vorstellungen der IllustratorInnen von Kindern in Bezug auf ihr künstlerisches Schaffen lassen sich in vier Gruppen unterteilen. Die Definition des ‚Inneren Kindes‘ geht auf Aussagen der IllustratorInnen selbst zurück (s.6.3.3.1). Die Benennung des ‚erinnerten Kindes‘ geht auf die vielfältigen Erinnerungen an die eigene Kindheit zurück, die wichtige künstlerische Impulse gibt. Die dritte Gruppe gibt an, ohne Adressatenbezug zu arbeiten, die größere Gruppe sucht dagegen den konkreten Adressatenbezug.

C1 Das Innere Kind

Zwei IllustratorInnen sehen als Hauptquell ihrer Gestaltungskraft ein Potential, das von ihnen als eine allgemeine kreative, kindlich konnotierte Energie als das „Kind in mir“ oder an anderer Stelle das „innere Kind“ bezeichnet wird. „Der Hauptquell meiner Arbeit am Kinderbuch ist das Kind in mir.“ (16.) Dabei wird ausdrücklich von

konkreten Bezügen zu Kindern und gegenwärtiger Kinderkultur Abstand genommen: „Ich vergesse die Kinder, schrieb einmal Karl Valentin: Ich bin ein ungewesenes Kind.“ (10.)

C1 Das erinnerte Kind

Sehr viel häufiger ergeben jedoch Erinnerungen der vergangenen eigenen Kindheit Illustrationsanlässe (11x). „Das einzige Kind, das meine Arbeit beeinflusst, ist der kleine Jörg Müller, resp., was von dessen Existenz noch in meiner Erinnerung ist.“ (27.), (15.) „In erster Linie leitet mich die Erinnerung an meine eigene Kindheit. Ich bewege mich bei der Arbeit in meiner eigenen kindlichen Gefühlswelt.“ (36.), (13.), (1.), (4.), (38.) „Ich lasse mich von dem leiten, was mir jetzt gefällt, was mir vielleicht in meiner Kindheit gefallen hätte, oder (in den Bildern/Geschichten) gefehlt hat.“ (52.), (47.), (51.)

Das Erinnern kann auch eher assoziativ prägend für die illustrative Arbeit sein: „Auf der Suche nach dem eigenen, inneren Kind war ich lange der Meinung, das gibt es in der viel zitierten Art in mir nicht. Bis ich in einem Interview die Fragen nach meinen früheren Bildwelten gestellt bekam, auf die ich ohne Nachdenken antworten sollte. Heraus kam eine spontan erinnerte Bildwelt, die meinen Bildern von heute sehr ähnlich ist. Es war und ist nicht eine niedliche, anekdotische Welt, weder in Bild noch Wort. Vielmehr ist es eine assoziative, von Ausschnitten und Momentaufnahmen, von Satz- und Wortfragmenten inspirierte.“ (30.) Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis einer Illustratorin auf den künstlerischen Selbstbezug, der sich manchmal in der Bilderbuchillustration in nicht immer beabsichtigten Selbstporträts niederschlägt: „Meiner Ansicht nach kann man die Illustratoren im Großen und Ganzen in zwei Sorten aufteilen: [...] In die Illustratoren, die durch die eigenen Kinder oder durch die Freunde der Kinder angeregt werden und in jene, die vor allem das Kind zum Vorbild haben, das sie selbst einmal waren. (Nicht umsonst hat man bei vielen Illustratoren das Gefühl, dass sie sich selbst porträtieren).“ (31.)⁴⁶³

⁴⁶³ Hier wird ein Generationenbezug angesprochen, der sich nicht einfach von der Hand weisen lässt. Natürlich variieren die Aussagen zum Thema Kindheit in Abhängigkeit zu den individuellen Lebenssituationen der Befragten. Auf Grund der Widersprüchlichkeit und Komplexität des Adressaten auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen, scheint es wenig sinnvoll, die Antworten differenziert nach (geschätztem, weil nicht abgefragt) Alter aufzuschlüsseln. Zudem würde das einen Ausbruch aus dem Auswertungsprinzip der

C1 Illustrationen ohne Adressatenbezug

12 IllustratorInnen geben an, ihre Illustrationen ohne Blick auf einen kindlichen Adressaten zu entwerfen. „Ich habe keine Vorstellungen von Kindern. Ich habe eine Geschichte, einen Text, der macht etwas mit mir.“ (2.), (9.), (22.), (37.), (45.) Sie beschreiben weder eine Form kindlich konnotierter Kreativität noch ein Kindheitsmodell erinnelter Kindheit als Schaffensimpuls, sondern sind selbst mit ihren eigenen Ansprüchen und Vorlieben der Maßstab ihres künstlerischen Schaffens: „Mir allein müssen meine Arbeiten zuerst einmal zusagen. Dann muss ich den Verlag überzeugen.“ (6.) „Ich überlege nie bei meiner Arbeit, ob das, was ich mache, Kindern gefällt, das ist nicht mein Anliegen.“ (7.)

Diese Gruppe lehnt es ab, Vorstellungen von Kindern und Erwachsenen zu differenzieren. „[...] Ich sehe da keinen Unterschied.“ (11.) „Ich denke, dass man die Kinder nicht immer so separat betrachten sollte. [...]“ (44.) „Kinder als komplexe, differenzierte, lebendige Wesen mit Ecken und Kanten, genau wie Erwachsene.“ (3.), (5.), (6.) Doch sind einige bereit, Zugeständnisse an ihre kindliche Leserschaft zu machen, die sich zum einen auf eine angemessene Verständlichkeit beziehen (11.), zum anderen die angenommene Vorliebe von Kindern berücksichtigt, kleine Details zu entdecken (34.)

C1 Illustrationen mit konkretem Adressatenbezug

In der überwiegenden Mehrheit der Aussagen (28x) wird jedoch von konkreten Vorstellungen des kindlichen Adressaten ausgegangen. Das können die eigenen Kinder (7.), (53.) oder Erfahrungen mit Kindern im Umfeld (30.), (37.), (38.) sein. „Muss immer erst bei jedem Projekt Zielgruppenforschung betreiben.“ (49.)

Viel häufiger (27x) wird allerdings eine eher verallgemeinernde Imagination von Kindern geschildert. Ohne reale Bezüge zum Kind trägt das beschriebene Kindheitsbild häufig pauschalisierend idealisierende Züge⁴⁶⁴, die überraschend viele

Anonymisierung bedeuten. Die Gruppe der 57 Befragten besteht aus 15 StudentInnen, aber auch einer geschätzten Gruppe von ca. 17 IllustratorInnen über 35 und mind. 13 IllustratorInnen über 60 Jahre, so dass ein breites Spektrum an unterschiedlichen Lebenserfahrungen und –situationen gewährleistet ist.

⁴⁶⁴ Diese imaginierten Kindheitsbilder unterscheiden sich von der oben genannten Erinnerung an die eigene Kindheit oder auch von dem geschilderten als kindlich beschriebenen kreativen

Übereinstimmungen in den Aussagen aufweisen. Kinder zeichnen sich demnach durch eine besondere Neugier aus (45.), (47.), (52.), (55.), sind witzig und frech (45.), und verfügen über einen ausgeprägten Charakter⁴⁶⁵. Deutlich drückt sich die Idealisierung in einem Überlegenheitsdenken aus, nach dem „Kinder intelligenter, fantasievoller, unvoreingenommener sind als Erwachsene und besser hingucken.“ (29.), (48.). Ihnen wird allgemein eine besondere Intuition zugesprochen: „Kinder merken, wenn etwas ehrlich und echt ist oder wenn etwas nur künstlich und aufgesetzt ist.“ (21.) Offensichtlich basiert diese Intuition auf einer besonderen Qualität sinnlichen Erlebens, die den Kindern zugeschrieben wird, die Faszination auslöst: „Ihre Art zu spielen, ihr Blickwinkel auf die Welt, ihre Ängste, ihre Faszination an allen unerklärlichen Dingen. Ihre Naivität, ihre Verletzlichkeit, ihre Begeisterungsfähigkeit, ihre Fröhlichkeit, ihre Liebe zum Detail, ihre Vorstellungen von Gut und Böse.“ (28.)⁴⁶⁶

Daraus erwächst für viele ein gewisser pädagogischer Auftrag, z.B. durch Bilderbücher Sicherheit, Geborgenheit und Vertrauen zu geben (8.)⁴⁶⁷, andererseits Fantasieräume zu öffnen oder mit ungewohnten, anregenden Bildern Kinder herauszufordern. Bilderbücher werden hier, neben dem Anspruch zu unterhalten,⁴⁶⁸ vor allem als ein Bildungsgut begriffen, mit dem Kinder arbeiten, lernen, sich weiterentwickeln können: „Ich bin der Meinung, dass man Kinder mit ungewohnten, anregenden Bildern und Geschichten konfrontieren sollte. Man sollte ihnen auch eine Vielzahl von visuellen Erlebnissen anbieten, das kann der Wald sein, ein gutes Bilderbuch, oder der Gang durchs Museum.“(7.) „Kinder brauchen vor allem in Büchern die Herausforderung, ihr Intelligenzpotential voll zu entfalten.“(32.) Als wichtig wird Verständlichkeit und die Berücksichtigung des Entwicklungsstandes von

Potentials grundsätzlich durch den Grad an Konkretion. IllustratorInnen erläutern hier ihre Vorstellungen von realen Kindern und gegenwärtiger Kindheit.

⁴⁶⁵ „Kinder sind spannend, da sie jedes für sich ein eigener starker Charakter sind.“ (48.)

⁴⁶⁶ Gerold Scholz sieht als Problematik pauschalisierender Einschätzungen von Kindern (am Beispiel von Äußerungen des Pädagogen Dieter Baackes (1989) eine normative Setzung, deren enge Grenzen andersartiges Verhalten leicht „pathologisiert“. „Die Unterstellung solcher überindividuellen Grundbedürfnisse [z.B. das Bedürfnis nach Sicherheit und Geborgenheit, Anm. M.O.] enthält die Gefahr, nur bestimmte Kinder für ‚normal‘ zu halten und Abweichungen als therapiebedürftig einzuschätzen – und zwar ohne auf den individuellen Zusammenhang einzugehen.“ (Scholz (1994, S.36)

⁴⁶⁷ „Kinder brauchen einerseits, gerade heute, Sicherheit, Geborgenheit, Vertrauen, andererseits alle möglichen Räume für Reisen ihrer Gedanken, für ihre Träume, Ängste usw., d.h. für Abenteuer im Kopf.“(8.)

⁴⁶⁸ „Ich finde es schön, wenn ein Bilderbuch dem Kind weiterhilft, ihm Mut macht, es evt. anregt, eine eigene Lösung zu finden. Trotzdem soll es auch nur witzige Bücher, die Spaß machen, geben dürfen.“ (53.)

Kindern bezeichnet, die jedoch nicht unbedingt zu „kindgemäßen Gestaltungsmustern (bunt, verständlich, klar)“ (54.) führen müssen.

C1 Zusammenfassung

Die Frage nach den Vorstellungen vom Adressaten professioneller Bilderbuchillustration ergibt ein grob geteiltes Bild in eine Gruppe von IllustratorInnen (23x), die ihre Illustrationen vollkommen losgelöst von ihrer Zielgruppe, der kindlichen Leserschaft, konzipieren und eine Mehrheit (28x), die sich von ihren Vorstellungen und angenommenen Bedürfnissen ihrer Zielgruppe künstlerisch leiten lassen.⁴⁶⁹

Die IllustratorInnen, die angeben, nicht direkt für Kinder zu illustrieren, lassen sich weiter in drei Gruppen zusammenfassen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie Kindheitsbilder konstruieren, soweit sie für ihre künstlerische Arbeit von Bedeutung sind, die auf subjektivem Erleben basieren. Die erste Gruppe (mit zwei IllustratorInnen die kleinste), bezeichnet ihre Kreativität als eine Form kindlichen Potentials, das sie auch ‚inneres Kind‘ nennen. Bezüge zu realen Kinder und gegenwärtiger Kinderkultur werden ausdrücklich ausgegrenzt.

Die beiden anderen Gruppen sind mit 11, bzw. 12 Illustrationen nahezu gleich stark vertreten. Für die erstgenannte (11x) ist Kindheit vor allem als die eigene erinnerte Kindheit für die Bilderbuchillustration relevant. Auch hier werden keine Bezüge zu gegenwärtigen Kindheiten gesucht.

Die letzte Gruppe gibt an, ohne jede Form kindlicher Konnotation zu illustrieren. Sie setzen weder ihre künstlerische Schaffenskraft in kindliche Zusammenhänge noch lassen sie sich von Erinnerungen der eigenen Kindheit bei ihrer Illustrationsarbeit leiten, sondern sind sich selbst mit ihren eigenen Ansprüchen und Vorlieben Maßstab.

Die Mehrheit (28x) orientiert sich in ihren für ihr Schaffen relevanten Vorstellungen, allerdings an dem Bild realer Kinder. Dabei speisen sich allerdings nur in der Minderheit die Kindheitskonstruktionen aus konkreten Erfahrungen mit Kindern aus ihrem Umfeld. Sehr viel häufiger werden eher allgemeine Überzeugungen beschrieben, die überraschend einheitlich und durchweg idealisierend formuliert

⁴⁶⁹ 5 IllustratorInnen beantworteten Frage 6 nicht, 1 Illustrator gab an, bei jedem Projekt zunächst Zielgruppenforschung zu betreiben, fließt also in keine der genannten Gruppierungen mit ein.

werden. So gehen IllustratorInnen von aktiven, intelligenten, mit einer besonderen Intuition und Sensibilität ausgestatteten Kindern in ihrer Bilderbuchgestaltung aus und verbinden deshalb auch oft einen gewissen pädagogischen Auftrag an das Bilderbuch als Bildungsgut.

C2 Wahrnehmung von Kindern

C2: Hat sich in Ihren Augen generell die Wahrnehmung von Kindern verändert?

Fast alle (52 von 57) IllustratorInnen bekräftigen ihren Eindruck veränderter kindlicher Wahrnehmung. Vor allem der Einfluss der Medien, der allerdings unterschiedlich bewertet wird und die Wandlungen von Kindheit, Kinderkultur und Formen des Zusammenlebens werden hier ins Feld gezogen.

C2 Medial bedingte Wahrnehmungsveränderungen von Kindern

Die Wahrnehmung von Kindern wird laut Befragung einerseits durch ein verändertes Medienangebot und Rezeptionsverhalten der Kinder beeinflusst, andererseits wirken sich umfassende gesellschaftliche Entwicklungen aus, die z.B. Alltagsstrukturen von Kindern etwa durch multiple Formen des Zusammenlebens verändern.

C2 Konstatierung von Veränderungen ohne eindeutige Bewertung

Für die Mehrheit, insgesamt 39 IllustratorInnen, übt die Medienrezeption einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung von Kindern aus. Die vermuteten oder beobachteten Wahrnehmungsveränderungen haben für 11 IllustratorInnen jedoch keine strukturelle Qualität. An dieser Stelle wird erneut (vgl. Frage B1) mit einer spezifisch kindlichen Intuition argumentiert: „Seit je merken Kinder, ob etwas ‚richtig‘ ist.“ (4.). Die Mehrheit dieser Gruppe konstatiert zwar Veränderungen in der kindlichen Wahrnehmung, deuten dies aber vor allem als einen auffallend quantitativen Sprung

der visuellen Reize, ohne darin eine grundsätzliche, strukturelle Differenz zu erkennen: „Ich glaube, generell hat sich da nicht viel geändert, sie werden eben mehr überhäuft von Eindrücken.“ (46.) Konstant geblieben sei, unabhängig von medialer Innovation, das „grundsätzliche Bedürfnis nach guten Geschichten“ (41)

Einige Aussagen sehen die Entwicklung eher im ständigen Fluss und betonen das ambivalente Potential medialer Wirkungsweisen: „Die Neuen Medien ‚verkleistern‘ nicht nur das Sehen, sondern befördern es auch durchaus. Ein Illustrator muss dies berücksichtigen.“ (5.) Die Wahrnehmung von Kindern unterliege zwar Veränderungen, wird bestätigt, doch bewegen sie sich im Rahmen allgemeiner Umbrüche, „so, wie sich auch die Bilder, die Medien und alles um uns herum ständig verändert.“ (52.) Die mediale Bilderflut mache die Kinder einerseits schneller und gehetzter, so eine Aussage, „[...] Ich sehe aber auch (und höre von) mehr und mehr überdurchschnittlich und speziell Begabten, die, die für die Schule ein Problem sind und die, für die Schule ein Problem ist.“ (55.), (31.)

C2 Negativ bewertete Rolle der Medien

Grundsätzlich erscheint die visuelle Wahrnehmung „mehr geprägt von den Medien, Fernsehen, auch Computer, Computerspiele.“ (50.), (40.), (51.), (56.) Für eine Reihe dieser Aussagen (16x) stellt sich das ‚Mehr‘ an Eindrücken als eine massive Reizüberflutung mit unterschiedlichen negativen, weitreichenden Auswirkungen dar. Hauptsächlich entzündet sich die Kritik am virtuellen Charakter des medialen Erlebens. Beklagt wird „das Überangebot an visuellen Reizen gegenüber einem Mangel an direkten, bzw. taktilen, motorischen, sozialen [...] Erfahrungen. (5.), (39.) „Kinder sind nicht mehr in der Lage, ihre Fantasie an ihrem natürlichen Umfeld zu entzünden.“ (57.) Durch die enormen Möglichkeiten virtueller Erlebnisse nehme die „Erlebnisfähigkeit im realen Raum“ (57.) ab. Dies führt, so wird weiter argumentiert, zu einem Kommunikationsschwund zwischen Erwachsenen und Kindern, „Dadurch leidet der so wichtige Austausch darüber, auf wie unterschiedliche, individuelle Weise man über das, was das Leben ist, denken kann.“ (57.). Einige IllustratorInnen geben Hinweise auf einen beobachteten Konzentrationsmangel der Kinder (9x) bis hin zur Wahrnehmungsstörung (53.). In diesem Zusammenhang wird auf eine „Zappel-Mentalität“ und einen auffälligen „Egoismus“ als Folgeerscheinung hingewiesen.

Die mediale Übersättigung hat, so die Befürchtungen, einen radikalen Bedeutungsverlust von Büchern, speziell auch Bilderbüchern zur Folge (20.), (35.). Trotz dieser pessimistischen Einschätzung wird das stehende Bild (im Bilderbuch) der medialen Flut als wirkungsmächtiges Schild mit dem Hinweis der für Kinder als notwendig empfundenen Möglichkeit zur Kontemplation entgegengesetzt: „Die Faszination von bewegten Bildern ist bei Kindern sehr groß und ich denke, viele Kinder müssten wieder lernen sich Zeit zu nehmen, sich auf ein Bild zu konzentrieren, zu entdecken und zu erforschen.“ (7.) Besonderer Bedeutung kommt neben dem konzentrierten Betrachten auch dem kontemplativen Spiel zu: „Das Sich-Versenken im Spiel leidet ganz sicher durchs Fernsehen.“ (16.) Ganz allgemein verkümmere die Sensibilität der Wahrnehmung durch die intensive Nutzung von Computern. „Die Bewegungslosigkeit [der Kinder, Anm. M.O.] vor diesen Apparaturen.“ (30.) führe zu einer Einschränkung der „geistigen und vor allem auch ihrer körperlichen Beweglichkeit und Lebendigkeit auf beängstigende Weise“ (30.) und dass, „obwohl sie, wenn’s um den Computer geht, unglaublich flink in der Wahrnehmung sind. [...] Sie verlernen durch die Einseitigkeit dieser Beschäftigung das Spielen, das Umgehen mit der Fantasie, das Träumen.“ (31.)

C2 Positiv bewertete Rolle der Medien

12 IllustratorInnen deuten dagegen gerade die medialen Einflüsse auf die Wahrnehmung der Kinder positiv. „Zeitgenössische Kinder haben viel Erfahrung mit schnell wechselnden Bildern, den verschiedensten ästhetischen Sprachen und wirken unerschrocken im Umgang mit technischen Medien.“ (5.) „Durch die ‚Bilderflut‘ sind sie gewohnt, viel mehr und viel komplexere Bildstrukturen viel schneller zu dechiffrieren. Vielleicht gucken sie nicht mehr so genau auf einzelne Bilder (zumindest nicht, wenn man sie ihnen nicht nahe bringt).“ (29.) Ein anderer Illustrator ist überzeugt, „dass Kinder dank all der Comics, TV und Fotos perspektivisch sehr gewagte Bilder und die unwahrscheinlichsten Ansichten, resp. Anspielungen erkennen gelernt haben.“ (27.) Fast alle sind sich darin einig, dass die kindliche Wahrnehmung einfach „schneller“ geworden (15.), (19.), (34.), in viel stärkerem Maße „prozess- als produktorientiert“ (1.) als früher und „stärker in Bewegung“ (1.) sei. Diese Prozessorientierung wird allerdings auch durch aktionsbetonte Computerspiele und hier mit durchaus negativen Folgen befördert. Zum einen träte eine Oberflächlichkeit

der Wahrnehmung zutage (bedingt auch durch die Schnelligkeit) (24.), (29.), zu anderen seien „die Augen [...] viereckiger geworden und sie lernen Worte wie ‚mission completed‘ oder ‚enemy is killed‘ schneller als Worte wie Mama und Papa.“ (39.) Für die Bilderbuchillustration eröffnen sich durch dieses frühe Heranführen an Bilderbuchfremde Szenarien auch Freiräume, „gerade deswegen darf in den Kinderbüchern gerne auch mal etwas Schlimmeres geschehen, als dass Schnuffi einen Dorn in der Pfote hat.“ (39.)

C2 Basis: Veränderte Kindheits- und Gesellschaftsformen

Wichtige Impulse der veränderten Wahrnehmung seien, so 13 IllustratorInnen in erster Linie auf veränderte Kindheits-, bzw. Gesellschaftsformen zurückzuführen. Als nachhaltig wird der Einfluss der antiautoritären Bewegung der 1970 er Jahre bis heute beurteilt: „Seit der Antiautoritäts-Bewegung hat sich das Bild von Kindern schon verändert. Man traut Kindern mehr zu, hat aber auch erkannt, dass sie Grenzen brauchen.“ (43.) Das wird an anderer Stelle allerdings eingeschränkt: Kinder würden heute zwar als eigenständige Persönlichkeiten ernster genommen, „in der Praxis des Alltags von Familie, Schule und Konsumwelt haben es die meisten Kinder heutzutage trotzdem nicht leichter: sie werden verplant, zur Leistung hin orientiert und zu Konsumenten herangezogen.“ (54.) Gerade die (erwachsene/institutionelle) Organisation kindlicher Aktivitäten machen IllustratorInnen verantwortlich für den von ihnen konstatierten akuten sensorischen Verlust. Kindheit heute sei so verplant, dass es keine Räume für produktive Langeweile (2.) oder Träume (14.), (37.) gäbe, beides wird als wichtige Quelle von Kreativität geschätzt. Hier wird wieder der von allen IllustratorInnen empfundene Schnelligkeit, Hetze oder Unruhe des kindlichen Alltags eine zentrale Rolle zugewiesen: „Ich denke mir aber, dass Kinder heute überhaupt keinerlei Ruhe mehr haben. Keine Ruhe vor Erwachsenen, weil sie ständig beaufsichtigt werden, keine Ruhe vor Lärm, keine Ruhe vor anderen Reizen, keine Langeweile. Langeweile halte ich für eine sehr wichtige Sache, die die Kreativität fördert.“ (2.) Die Rezeption von Büchern könnte als wichtige Möglichkeit der Einkehr diesem Mangel entgegentreten: „Daher denke ich, dass das autonome Lesen und Betrachten von Bildern in einer intimen Atmosphäre eine große Bedeutung für ein Kind haben kann.“ (2.)

Andere sehen Kindheit im Zuge medialer Hegemonie generell schwinden und es wird vermutet, dass „die Kindheit als sorgenfreie Zeit des Spielens und der Muße und des Austobens, wie idealerweise in Bullerbü, ausstirbt.“ (37.) Das Zeitfenster für Kindheit sei heute verkürzt (vgl. Schnelligkeit), „durch die Medienvielfalt werden Kinder schneller erwachsen“ (23), (37.), weil sie „allzu oft mit Erwachsenen-Problemen konfrontiert werden.“ (36.). Als paradoxes Phänomen wird bezeichnet, dass „obwohl diese [Kinder, Anm. M.O.] immer mehr zur Selbständigkeit gezwungen sind, [...] an allen Enden und Ecken versucht [wird], Anm. M.O.], sie vor den angeblichen Gefahren dieser Selbständigkeit zu behüten.“ (32.)

C2 Zusammenfassung

Von 57 IllustratorInnen bestätigen insgesamt 52 ihre Beobachtung veränderter kindlicher Wahrnehmung. Nur 12 sehen in diesem Prozess eine positive Entwicklung, hier werden die vielfältigen visuellen Reize der Medien als stimulierend für die kindliche Wahrnehmung eingestuft. Trotzdem wird auch auf die Gefahren von Oberflächlichkeit durch die beschleunigten Reize und aktionsbetonter Computerspiele hingewiesen. Mehrheitlich (29x) warnen IllustratorInnen vor negativen Einflüssen der Medien (16x) im Sinne einer Reizüberflutung. Wenn vom Verschwinden der Kindheit hinter den Mattscheiben der Neuen Medien gesprochen wird, erinnert das an medienkritische Positionen, wie sie zum Beispiel Neil Postman⁴⁷⁰ in den 80er Jahren bezogen hat.

Für 11 IllustratorInnen unterscheidet sich kindliche Wahrnehmung heute eher in quantitativer als in qualitativer Form, sie bewerten diese Entwicklung nicht eindeutig sondern wägen ein Für und Wider ab.

Wahrnehmung verändert sich jedoch nach Aussage der Befragten (13x) auch durch veränderte Kindheits- und allgemeine Gesellschaftsstrukturen, meist im Sinne einer ruhelosen, ‚verplanten‘ Kindheit, die auch mit veränderten Formen des Zusammenlebens, etwa den logistischen Herausforderungen von Patchworkfamilien, einhergehen. Vorstellungen von Konzentrationsmangel, Mangel an sensorischen und

⁴⁷⁰ Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit (1983)

motorischen Erfahrungen und nicht zuletzt ein eklatanter Mangel an Fantasie und Kreativität dieser Kindergeneration beherrschen das Bild der Mehrzahl.

Das intelligente, aktive, sensible Kind, das überwiegend als Adressat der Bilderbücher idealisiert wird, könnte sich nicht stärker von den konkreten Vorstellungen der Befragten unterscheiden, unter denen Kinder heute leben und die ihre Wahrnehmung prägen. Wenn auch die Konstruktionen vom Kind in den beiden Fragen sehr weit auseinander liegen, wird doch auch hier dem Bilderbuch erneut eine zentrale pädagogische Bedeutung zugesprochen.

C3 Veränderte Kinderdarstellungen im Bilderbuch

C3: Beobachten Sie eine Veränderung der Darstellung von Kindern im Bilderbuch im Zeitraum der letzten zehn Jahre?

Eine nicht geringe Gruppe von 17 IllustratorInnen hat zu dieser Frage keine Stellungnahme abgegeben, zum großen Teil, weil sie die Bilderbuchproduktion zur Beantwortung dieses Punktes nach eigenen Angaben zu wenig beobachtet hat.

C3 Keine beobachtete Darstellungsveränderung

14 IllustratorInnen sehen keine Veränderung der Kinderdarstellungen: „Nein. Ich denke, die Palette der Darstellungsmöglichkeiten gab es schon immer.“ (6.) Eine IllustratorIn beklagt die „im Großen und Ganzen immer noch niedlichen Stereotypen.“ (48.) Aber auch die gegenteilige Position, der ständige Wandel des kindlichen Abbilds wird nicht als Umbruch gewertet: Der Kindertypus verändert sich dauernd. Er geht mit der Zeit, mit der Mode – so war es immer schon – vom Struwwelpeter bis zu den Erlbruch-Kindern.“ (31.)

C3 **Veränderungsprozess datiert vor 1990**

Ebenfalls 14 IllustratorInnen beobachten den länger als zehn Jahre währenden Prozess der Veränderung in der Darstellung von Kindern im Bilderbuch. „Eher schon seit den 60er Jahren.“ (1.), (6.) „Vielleicht sind sie nicht mehr so niedlich wie früher (aber das betrifft wohl die Veränderung der letzten 40 Jahre)“ (2.) „Nein, höchstens über einen längeren Zeitraum (letzten 50 Jahre).“ (3.) Eine IllustratorIn wendet ein, dass im Gegensatz zur veränderten Darstellung von Kindern sehr wohl neue Themen hinzugekommen sind. Die Veränderung und Erweiterung des Themenkreises ist nach ihrer Aussage bedingt „durch die Vielzahl von unterschiedlichen Familienstrukturen.“ (7.)

Als Leuchttürme nachhaltig veränderter Gestaltung wird explizit auf die Figur Pippi Langstrumpf und wiederholt auf Kinderfiguren von Nikolaus Heidelberg und Sendak verwiesen. „Pippi war damals eine Innovation.“ (18.) „Pippi sagt: ‚Ich bin seit über 50 Jahren stark und frech!‘ Eine Steigerung ist ja kaum noch denkbar! Und der kleine Junge in *Wo die Wilden Kerle wohnen* von Maurice Sendak ist ja auch stark und selbstbewusst und schon recht alt.“ (37.), (48.). „Vielleicht wagen Illustratoren zunehmend, hässliche Kinder zu zeigen, das hat Heidelberg (zum Glück) aber auch schon vor 10 Jahren getan.“ (7.)

C3 **Beobachtete veränderte Kinderfigurdarstellung**

Die größte Gruppe von 25 der Befragten konstatiert dagegen eine Form der Veränderung kindlicher Protagonisten seit 1990, die vor allem mit den Schlagworten „frecher“ (6x), „selbstbewusster“ (3x), „emanzipierter“ (2x), „neugieriger“ und „aufgeweckter“ umschrieben wird. „Das Bild der Kinder hat sich stark geändert...früher: süßes kindliches (?!), niedliches, unschuldiges Kinderbild. Aktuell: frech, offensiver, neugierig.“ (23.) Die pauschale Zuschreibung ‚frech‘ wird auch problematisiert: „Das liebe, brave Kind ist seltener anzutreffen. Freche, schräge, moderne kids sind gefragt, werden verlangt. Alleskönner, Frühbegabte, bloß nicht Durchschnitt sein, oder zeigen.“ (28.)

Andere sehen eher in einer zunehmende Differenzierung der Charaktere (die einher geht mit der in Frage A2 erörterten Öffnung für bislang tabuisierte Themen) eine

bedeutende Veränderung: „Die Varianz wird immer größer [...], vermehrt auch das ernste und ängstliche (z.B. die Charaktere von Eva Muggenthaler) [...], das aggressive Kind (z.B. *Macker* u.a.).“ (53.) Neben den neuen „ernsten, „ängstlichen“ Kindern Eva Muggenthalers, den ‚aggressiven‘ Kindern David Hughes wird mehrfach auf die „hässlichen“, „versteinerten“ Heidelberg’schen Kinder hingewiesen. Wiebke Oesers Kinder wird „Aufsässigkeit“ attestiert. In der Reihe der IllustratorInnen, die Veränderungen in der Kinderfigurengestaltung explizit beeinflusst haben, werden im Weiteren Jacky Gleich und Wolf Erlbruch genannt. Den größten Einfluss auf den Veränderungsprozess der letzten Dekade wird Heidelberg (4x) zugesprochen (seine Wirkungskraft wird auch schon für einen früheren Zeitraum konstatiert, s.o.), gefolgt von Wiebke Oeser (2x).⁴⁷¹ Hinter dem Abbilden und Herausstellen auch sperriger persönlicher Merkmale steckt offensichtlich ein verändertes Kindheitsbild, das Kinder als komplexe Persönlichkeiten begreift und weniger schematisierte Klischees diesen Anspruch für diese IllustratorInnen nicht länger erfüllen. „Kinder werden immer häufiger frecher, überzeichneter und ausdrucksstarker dargestellt, also mehr als Kind mit einer Persönlichkeit und weniger als Kindchen-Schema, wo das eine aussieht, wie das andere, wie mit einer Schablone angelegt.“ (52.), (54.). Diese Entwicklung wird von den Befragten als eindeutig positiv wahrgenommen.

Nicht allein persönliche Merkmale, sondern vor allem eine fortschreitende Autonomisierung von Kindheit sowohl in der Gesellschaft als auch in ihrem Abbild im Bilderbuch beurteilt eine kleine Gruppe als eigentliche Veränderung. Hier werden durchaus kritische Einschätzungen gegeben. „Der Trend, dass AutorIn bzw. IllustratorIn eher mit dem Kind identifiziert scheinen, als mit der Erziehung, besteht vielleicht schon seit den 60ern. Die zunehmende Zurückhaltung aber in Bezug auf Antworten kommt mir relativ neu vor. Auch das einzelgängerische Kind, das nicht als glücklicheres Sozialwesen endet, erscheint mir neu. Insgesamt wirkt die Kinderwelt immer getrennter von der Erwachsenen-Welt zu sein.“ (5.). „Kinder sind zunehmend autonom und z.T. ‚elternlos‘.“ (15.) „Sie sind unvermeidlich realistischer geworden. Vielleicht haben sie bloß ihre Kindheit verloren.“ (27.) Mehr Realität in der

⁴⁷¹ Damit unterscheiden sich die Nennungen für die einflussreichsten IllustratorInnen von Kinderfigurengestaltung von den Nennungen der wegweisenden IllustratorInnen (s. Frage D2), die als meistgenannten vor allem Wolf Erlbruch neben Jutta Bauer und Michael Sowa hervorheben.

Gestaltung von Kinderfiguren meint hier auch mehr Abbildung von Kinderkultur im Bilderbuch, die sich z.B. in aktueller modischer Bekleidung⁴⁷² niederschlägt.

Eine weitere Variante der beobachteten Veränderung liegt in der Verfremdung von Kinderfiguren. Hier wird eine negative „Tendenz zum Karikaturistischen, Fratzenhaften, Groben, Brutalen“ (55.) ausgemacht, deren Kinderfiguren als „provozierend, hässlich“ (9.), „verzerrt ins Monströse“ empfunden werden (8.). Positiv gewendet interpretieren andere dasselbe Phänomen als eine Darstellung „liebenswürdiger Ungeheuer oder im Gegensatz dazu hilflose oder pffiffige zwergenhafte Wesen“ (34.), „es werden immer mehr Figuren entwickelt, die ein bisschen spacig aussehen, Wunderwesen.“ (14.). Diese Form der Verfremdung kindlicher Bildhaftigkeit, wird jedoch, unabhängig von der Bewertung, nicht als fortschreitende Individualisierung wahrgenommen⁴⁷³, sondern eher kritisch als Stilisierung, Simplifizierung und Vereinheitlichung von Kindern gesehen. (32.)

C3 Zusammenfassung

Während eine auffallend große Gruppe von 17 IllustratorInnen keine Stellungnahme zu dieser Frage abgegeben hat, 14 IllustratorInnen keine eklatanten Veränderungen ausmachen konnten und/oder 14 IllustratorInnen den Beginn des gefragten Veränderungsprozesses z.T. sehr viel früher datierten (1960er Jahre), haben 25 Respondenten, immerhin die größte und damit relevanteste Gruppe - die Frage positiv beantwortet.

Soweit also von einer veränderten Darstellung des Kindes im Bilderbuch ausgegangen wurde, ist eine Verschlagwortung des neuen Kinderabbildes auffällig, die mit den Zuschreibungen ‚frecher‘ und ‚selbstbewusster‘, bis auf eine kritische Äußerung durchaus positiv konnotiert sind. Die neuen Bilderbuchkinder sind demnach stark und

⁴⁷² Vgl. „Weg vom Schönen, hin zum provozierenden, Hässlichen. Aktuelle Mode – Markendenken.“ (9.), „Heute werden Kinder sehr selbstbewusst und modebewusst dargestellt.“ (18.) In folgender Aussage werden grundsätzliche Veränderungen in der Darstellung von Kindern verneint, doch Einfluss von Mode registriert: „Im Übrigen sind sie nur modisch und technisch umgerüstet.“ (35.)

⁴⁷³ Bis auf eine Gegenstimme: „Die Darstellung von Menschen und Tieren überhaupt hat sich verändert. Die Figuren sind unrealistischer, sperriger, überzogener, stilisierter geworden. Ich finde es wichtig, den Kindern zu vermitteln, dass nicht alles hübsch, niedlich und wohlproportioniert ist. Auch Kinder sind nicht immer nur süß, sondern vor allem Individualisten.“ (34.)

autonom. Als eine weitere Beobachtung wird der gesamtgesellschaftliche Trend zur Individualisierung geschildert, der für diese Gruppe nun Einzug ins Bilderbuch in Form von differenzierten Kinderfiguren gehalten hat. Sie sehen in einem mit Problemen durchaus konfrontierten, doch differenziert dargestellten Kind eine Hinwendung zu mehr realer Kinderkultur. Dazu gehören Mode und Markenzeichen ebenso wie die beobachtete Autonomisierung und die Ausdifferenzierung der Charaktere.

Was für die einen „sperrig“ und „individuell“ ist, werten andere dagegen als Verfremdung. Deren Beurteilung reicht von „karikaturhaft“, bis „hässlich“ oder sogar „monströs verzerrt“. Diese IllustratorInnen deuten die Entwicklung nicht als eine Form der individualisierten Darstellung, sondern als einen Trend zur Simplifizierung.

Dem meist idealisierten Bild des kindlichen Adressaten und dem beschriebenen Schreckensszenario der realen Kindheitsbedingungen steht also die favorisierte Darstellungsform einer individuellen, willensstarken kindlichen Persönlichkeit im Bilderbuch gegenüber.

Thema C Zusammenfassende Betrachtung: Zur Bedeutung des Kindes

Die Fragestellungen C1, C2 und C3 kreisen um die Vorstellungen der IllustratorInnen vom Kind als Adressat, aber auch als Protagonist der Erzählungen in Bild und Text.

Nach Auswertung des Fragenkomplexes zur Bedeutung des Kindes für die BilderbuchillustratorInnen ergibt sich ein komplexes, doch irritierend widersprüchliches Spektrum an Vorstellungen. Der Widerspruch vom einerseits idealisierten agilen, intelligenten, intuitiv begabten Wunsch-Adressaten Kind, andererseits dem durch die aktuellen Bedingungen des Aufwachsens gehetzten, sensorisch, motorisch, haptisch und sozial eingeschränkten Kind und zuletzt die Darstellung des frechen, autonomen Kindes stehen dabei in der Regel unreflektiert nebeneinander.

Bereits in Kap. 5.1 wurde die latente Innovationsfeindlichkeit von Kinderdarstellungen durch ihre Traditionsgebundenheit und Klischeehaftigkeit in der Bildenden Kunst thematisiert. Mit denselben Hemmnissen kämpft auch die

Bilderbuchillustration, wie zahlreiche Beispiele im kunsthistorischen Überblick belegen. Korrespondierend dazu kann davon ausgegangen werden, dass sich das unreflektierte Verfangen im Netz widersprüchlicher Pauschalannahmen von Kinderkonstruktionen wie eine unbewusste Selbstzensur auf die bildkünstlerische Arbeit auswirkt.

Das allgemeine Bild, das sich IllustratorInnen von Kindern als Adressaten ihres künstlerischen Schaffens (vgl. Frage C1) machen, ist viel idealisierter als die von ihnen konkreter beschriebenen Bedingungen, unter denen Kinder heute leben und in ihrem Rezeptionsverhalten geprägt werden. Konzentrationsmangel und ein eklatanter Mangel an Kreativität als Folge visueller Reizüberflutung, von Bewegungsmangel und stark eingeschränkten realen sensorischen Erfahrungsräumen werden als Hauptprobleme benannt. Neben den beobachteten Veränderungen kindlicher Wahrnehmung werden auch mangelnde soziale Kompetenz als Konsequenz fehlender Spiel- und Kommunikationsgelegenheiten im realen Raum angemahnt. Kindheit heute erscheint der überwiegenden Mehrheit im Wesentlichen gehetzt, straff durchorganisiert und leistungsorientiert.

Dieses vom Mangel durch Überfluss geprägte Kindheitsbild steht in krassem Gegensatz zum Bild des intelligenten, aktiven, intuitiv begabten, sensiblen Kind, das sich ein erheblicher Teil der IllustratorInnen (vgl. Frage 1C) von ihrem (Wunsch-) Adressaten macht.

Die Aussage, dass „unsere Gesellschaft [...] immer mehr den Blick für das, was Kinder brauchen, was Kindern gut tut [verliert, Anm. M.O.]. Es scheint mir wirklich ein fundamentaler Verlust eines eigentlich menschlichen Grundgefühls.“ (8.), führt in Konsequenz zum (nicht reflektierten) Versuch, mit Hilfe der Bilderbuchillustration diese oben beschriebene Kluft vom konstruierten Wunschbild Kind und beobachteter/vermuteter gegenwärtiger Kindheit abzuschwächen. Wenn dem Betrachten von Bilderbüchern in diesem Zusammenhang die entlastende Funktion zukommt (vgl. 2.), das verhängnisvolle, rasante Tempo der multimedialen Bilderflut zu bremsen, wird dem Bilderbuch eine neue, große pädagogische Bedeutung aufgetragen, die der allgemeinen hohen pädagogischen Erwartung von literarischer, bildnerischer Bildung und allgemeiner Welterfahrung eine fast therapeutische Qualität hinzufügt. Tragisch mutet deshalb die pessimistische Perspektive auf den radikalen Bedeutungsverlust des Buchs, speziell des Bilderbuchs, an. Auffallend ist in diesem

Zusammenhang das völlige Herauslösen des Mediums Bilderbuch aus der vielfältigen visuellen Medienlandschaft, in der sich Kinder heute bewegen (vgl. Kap.5.4.1).

5.3.1.3 Thema D Autobiografische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration

D1: Haben Sie künstlerische Vorbilder, die sie in Ihrer Arbeitsweise beeindruckt, ggf. beeinflusst haben?

D1 Künstlerische Vorbilder

In der Befragung zielen sowohl die Frage D1 nach den künstlerischen Vorbildern als auch die Frage D2 nach den für die Befragten wegweisenden IllustratorInnen der letzten zehn Jahre auf den künstlerischen Hintergrund, auf das Bildgedächtnis, das für die künstlerische Arbeit der IllustratorInnen ihrem Empfinden nach von Bedeutung ist. Während die Frage nach den künstlerischen Vorbildern das ganze Spektrum der bildnerischen Impulse anspricht, zielt die Frage nach den wegweisenden IllustratorInnen der letzten zehn Jahre sehr viel genauer auf einen Zeitraum der Bilderbuchproduktion, der auch für die vorliegende Forschungsarbeit von besonderem Interesse ist.

D1 IllustratorInnen ohne Vorbilder

Im Ringen um eine eigenständige Bildsprache weist ein Illustrator die Vorstellung von Vorbildern von sich: „Bewusst habe ich keine Vorbilder“, doch schränkt er ein, nicht unbeeinflusst zu arbeiten, es „gelangen sicher unbeabsichtigt Einflüsse von Bildern und Fotos, die mich beeindrucken, in meine Illustrationen.“ (27.)

D1 Allgemeine ästhetische Einflüsse

Für eine Reihe von IllustratorInnen war es offensichtlich nicht einfach, aus einem „Sammelsurium an Impressionen“ (32.) einzelne Bilder und/oder KünstlerInnen zu erinnern und zu benennen. „Die wichtigsten künstlerischen Vorbilder sind sicher die Bilder, die ich bewusst wahrscheinlich gar nicht mehr erinnere und die aus meiner ganz frühen Kindheit kommen.“ (2.) Für manche IllustratorInnen sind die prägenden Bilder, die in die Illustrationsarbeit einfließen, kontextgebunden, umfassender oder abstrakter, als dass sie sich auf einzelne KünstlerInnen oder Bilder reduzieren ließen: „Bei ein paar Bilderbüchern aus meiner Kindheit interessierten mich am meisten Szenen mit geheimnisvollem Licht (meist nachts).“ (30.) „Namentlich kann ich als künstlerisches Vorbild niemanden anführen. Vielmehr gibt es verschiedene Epochen, Stile, Lichtstimmungen und Farbigkeiten, die mich stärker berühren.“ (30.)

Ästhetische Erfahrungen aus der eigenen Kindheit zählen für die BilderbuchillustratorInnen zu den eher vagen Einflussbereichen. Neben den oben erwähnten abstrakteren, atmosphärischen Bilderinnerungen der Kindheit werden von einzelnen IllustratorInnen die ersten Comicerfahrungen mit Petzi und Lurchi (2x) benannt, die eigenen Bilderbücher mit Illustrationen von Tove Jansson, Leo Lionni, Lilo Fromm und Max Velthuis. Zu den erinnerten ästhetischen Alltagserfahrungen der Kindheit, die heute noch für die eigene Arbeit bedeutend sind, zählen alte Lexika, Schulbücher, der Neckermannkatalog und die HörZu.

Zu den allgemeinen ästhetischen Erfahrungen, die IllustratorInnen für ihre Arbeit wichtig sind, zählen Beobachtungen auf der Straße oder im Theater (Kostüme, Bühnenbilder), das Erleben von Musik, Philosophie und Literatur. Aus dem bildästhetischen Bereich werden die Fotografie, Typographie, das Layout und die digitale Ästhetik⁴⁷⁴ genannt. Neben der Bedeutung filmischer Bildsprachen im Allgemeinen, wurde speziell auf den Film Noir, und Filmgestaltungen⁴⁷⁵ von

⁴⁷⁴ Zitat-Beispiel für eine digital empfundene Ästhetik: „Mich beeindruckt Henning Wagenbreths digitale (oder digital anmutende), oft rein zufällig zusammengestellte Puzzlebilderwelt aus aneinander gereihten Körperteilfiguren, Bild- und Textelementen.“ Doch bedeutet dies nicht zwingend Einfluss auf die eigene Arbeit, denn weiter führt der Illustrator aus: „Für meine Arbeit ist der Fluss vom Kopf über die Hand zum Griffel auf das Papier der direkteste Zugang, der ‚echten‘ Gefühle. Mit der Vermittlung viel ‚Echtheit‘ lässt sich vermutlich der Leser am ehesten verführen.“ (12.) Unter Umständen ist das auch ein Erklärungsansatz zu den unten aufgeführten Malervorbildern, deren Spuren nur schwer in der Bilderbuchillustration auszumachen sind.

⁴⁷⁵ S. zum Einfluss von Farblicht, etwa bei Fassbinder auf die Bilderbuchillustration Kap. 4.1

Kurosawa, Disney, Fellini, Wong Kar Wei und Fassbinder hingewiesen. Aber auch alltägliche Lichtstimmungen und Farbigkeiten können mit ihrer spezifischen Atmosphäre als künstlerische Vorbilder dienen.

D1 Einflüsse der Bildenden Kunst auf die Bilderbuchillustration

Die Bildende Kunst insgesamt nimmt mit rund 100 Nennungen den prominentesten Platz im Bilderpool der IllustratorInnen ein, auch wenn die Einflüsse gerade in Bezug auf die von den IllustratorInnen angegebene Vorbildfunktion in den aktuellen Bilderbuchproduktionen schwer zu konkretisieren sind. Einen Erklärungsansatz dazu liefert die Verbindung von Bild und Text im Bilderbuch: „Grundsätzlich inspiriert mich die ‚freie‘ Kunst unvergleichbar stärker, als es ‚angewandte‘ jemals vermocht hat. Nicht, weil einzelne Bilder ‚minderwertiger‘ wären, vielmehr ist es die Anpassung, die ‚Vernunftfehe‘ von Bild und Text, die in den meisten Fällen zu Spannungslosigkeit führt.“ (34.) Sowohl bei den Bildenden Künstlern als auch bei den IllustratorInnen verteilen sich die Vorlieben bis auf wenige ‚Leuchttürme‘ recht individuell, gleichmäßig und breit auf ein fast ausnahmslos gegenständliches Spektrum der Darstellung.

An dieser Stelle ist es aufschlussreich, auch die Bereiche zu erwähnen, die in der gegenwärtigen Kunstszene präsent sind, aber den IllustratorInnen nicht als Vorbildfunktion dienen, wie z.B. die Medienkunst, die Videokunst, oder das breite Feld der abstrakten Kunst⁴⁷⁶. Auch die allgegenwärtige Werbung, Grafikdesign und Plakatkunst, die doch zumindest Berührungspunkte mit der für die IllustratorInnen wichtigen Collage haben, sind nicht von Interesse für das eigene illustrative Gestalten.

Gerade IllustratorInnen, die schon länger künstlerisch arbeiten, geben an, dass Vorbilder und Einflüsse mit der eigenen künstlerischen Entwicklung oder auch konkreten Arbeitszusammenhängen wechseln können. „Es gibt IllustratorInnen, die mich beeindrucken und auch beeinflussen. Wolf Erlbruch z.B. ist eine Konstante, ansonsten wechseln meine Vorbilder mit meinen Entwicklungsstufen.“ (34.) „Ich hatte zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Künstler, die mich stark beeindruckt haben.

⁴⁷⁶ Auf die nur in einem einzelnen Hinweis auf die informelle Malerei Bezug genommen wird. Die informelle Malerei hat sich jedoch in einem späterem Stadium durchaus einer Form der Gegenständlichkeit angenähert, vgl. Robert Rauschenberg: Combine Paintings

Früher war ich eher von Zeichnern fasziniert, heute interessieren mich stärker die Maler.“ (47.) „Die künstlerischen Vorbilder wechseln in steter Regelmäßigkeit, je nachdem, wo ich gerade selbst in meiner Malerei stehe und mit welchen Problematiken ich mich auseinandersetze.“ (48.)

Als bedeutsame Kunststile werden die Neue Sachlichkeit (3x), die Expressionisten (3x) und die Surrealisten (3x) angeführt. Mittelalterliche Kunst (hier wird das Motiv der additiven Anordnung hervorgehoben, das ja auch für breite Teile der Bilderbuchillustration kennzeichnend ist), die Genremalerei der alten Holländer und die Klassische Moderne benennen je zwei BilderbuchkünstlerInnen. In der Volkskunst wird auf die volkstümliche Grafik, Spielkarten und Bilderbögen fokussiert⁴⁷⁷.

Vielleicht ist hierzu ein Hinweis einer IllustratorIn aufschlussreich, die zu ihren Vorbildern „eigentlich alle ‚Künstler‘ zählt, deren Bilder für mich ein erzählerisches Potential haben.“ (43.); denn die oben genannten künstlerischen Bildsprachen zeichnen sich durch Varianten des Gegenständlichen, durch die Kraft des Ausdrucks oder des Verrätselten aus, denen ohne Ausnahme ein hohes narratives Potential⁴⁷⁸ innewohnt.

Als eindeutig wichtigstes Vorbild der Bildenden Künstler wird der prominente Zeichner, Maler, Drucker, Bildhauer und Collagist Pablo Picasso (8x) genannt. Auch den realistischen Bildkompositionen der Amerikaner Edward Hopper und David Hockney (je 4x) wird ein großer Einfluss eingeräumt. Die Malereien in der romantischen Ausprägung C.D. Friedrichs und der reduzierten Bildsprache Henri Matisse, der der Farbe eine eigene bildnerische Funktion zusprach, finden von je drei Befragten Beachtung⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Einzelnennungen von Stilrichtungen: Kunst der Geisteskranken, digital anmutende Ästhetik, ägyptische Skulptur, pompejanische Fresken, informelle Malerei, indische Miniaturen

⁴⁷⁸ (mit Ausnahme der informellen Malerei, s. Fußnote 2)

⁴⁷⁹ Weitere Nennungen: Leonardo da Vinci (2x), J.B.C. Corot (2x), Käthe Kollwitz (2x), Max Ernst (2x), René Magritte (2x), Paul Klee (2x), Velasquez (2x), G.Morandi (2x), Gabriele Münter (2x), Rembrandt (2x)

Einzelnennungen:

Goya, Balthus, Paula Becker-Modersohn, Max Beckmann, Julius Bissier, Peter Blake, Hieronymus Bosch, Brueghel, Gustave Caillebotte, Giorgio de Chirico, Alex Colville, Lovis Corinth, Salvador Dalí, Honoré Daumier, Jean Dubuffet, Lucian Freud, George Grosz, Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Gerhard Richter, Gottfried Helnwein, Sigmar Polke, August Macke, Rene Magritte, Eduard Monet, Edward Munch, Piero della Francesca, Arthur Ruckham, J. van Ruisdael, G. Santomaso, Christian Schadt, Georg Scholz, Emil Schumacher,

D1 Einflüsse durch Comic, Grafik und Architektur

Der starke Einfluss der Comic-Kunst auf die Illustratoren ist auffallend. Insgesamt verweisen 21 der Befragten auf Comics, davon spezifizierten zwei die alten amerikanischen Comics, zwei japanische, je einer new wave comics und französische Comics.

Da immerhin 13 IllustratorInnen angeben, mit Drucktechniken zu arbeiten, ist es erstaunlich, dass das Interesse an Vorbildern aus dem grafischen Bereich der Drucker und Stecher relativ gering ist. Den flächigen, reduzierten Lithografien Henri de Toulouse-Lautrecs wird die größte Bedeutung eingeräumt (3x), gefolgt von der nicht näher ausgeführten japanischen Holzschnittkunst (2x) und den Grafikern Karl Rössig, Wladimir Faworski, Bouté de Monvel (je 1x).

Für einzelne IllustratorInnen sind Bildhauer (George Segal, Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks und japanische Bildhauer), auch japanische Architektur für ihr illustratorisches Schaffen wichtig.

D1 IllustratorInnen als künstlerische Vorbilder

Mit 98 Nennungen liegt die Anzahl der Vorbilder aus den IllustratrorInnenreihen fast gleichstark mit der Orientierung an Bildenden Künstlern auf. Unter den Kollegen führt eindeutig Wolf Erlbruch (8x) die Liste der Vorbilder an⁴⁸⁰. Mit Maurice Sendak, Wilhelm Busch, Sempé, Tomi Ungerer und F.K.Waechter (je 5x) berücksichtigen die Befragten sowohl Illustratoren, als auch Cartoonisten und Karikaturisten. Michael Sowa, der laut Auswertung der Frage D2 als einer der drei wichtigsten wegweisenden Illustratoren gilt, wird von vieren als künstlerisches Vorbild genannt. Erwähnenswert

Nikolais Stöcklin, A. Tapiés, Sophie Tauber-Arp, F.E. Valloton, Paul Wunderlich, G. Wunderwald.

⁴⁸⁰ Hier sei schon vorweggenommen, dass Wolf Erlbruch auch mit Abstand als der bedeutendste der wegweisenden Illustratoren der letzten zehn Jahre von den Befragten angesehen wird, gefolgt von Jutta Bauer (nur mit einer Nennung als illustratorisches Vorbild) und Michael Sowa., vgl. Auswertung zu Frage D2, zu Wolf Erlbruch und Jutta Bauer auch Kap. 5.4.5

ist mit je drei Nennungen auch der Einfluss von Walter Trier, Harry Geelen und Klaus Ensikat⁴⁸¹.

D1 Zusammenfassung

Bis auf wenige Ausnahmen sind für alle IllustratorInnen künstlerische Vorbilder für ihr eigenes Bildschaffen wichtig. Dabei zeichnet sich der ästhetische Einfluss durch ein erstaunlich breites Spektrum aus. Allgemeine ästhetische Erfahrungen wie Straßenleben, Theater, Musik, Film, auch Musik, Literatur, Fotografie, aber auch bestimmte Farbigkeiten und Lichtstimmungen können stilbildend sein. Spezifischer werden die Einflüsse für die Illustration bei Typografie und Layout. Doch handelt es sich bei diesen Angaben in der Regel um Einzelnennungen.

Die Bildende Kunst (100 Nennungen) und Werke der Illustratorenkollegen (98 Nennungen) sind die hauptsächliche und eigentliche Vorbildquelle für die Respondenten. Herausragend ist die Comic-Kunst (21x), die, nach Einschätzung der Befragten, Vorbilder für die Bilderbuchillustrationen der 1990er Jahre liefert. Während man diesen Einfluss durchaus in den Bilderbüchern auch nachvollziehen kann, erfolgt der Einfluss anderer Künstler offensichtlich indirekter. Bedeutsame Stilrichtungen wie die Neue Sachlichkeit, der Expressionismus, die Surrealisten, aber auch Motive mittelalterlicher Malerei bedienen in unterschiedlichen Ausprägungen Varianten des Gegenständlichen und Narrativen. Gleichzeitig erreichen breite Bereiche der Bildenden Kunst, wie die Medienkunst oder das breite Feld der Abstrakten Kunst, das Hoheitsgebiet der Bilderbuchillustration nicht. Gerade in der

⁴⁸¹ Weitere Nennungen: Grandville (2x), Wiebke Oeser(2x), George Herriman (2x), J. Tardi (2x), G. Rosinski (2x), Juan Gimenez (2x), Möbius (Jean Giread) (2x), Lisbeth Zwerger (2x), Saul Steinberg (2x),

Gary Larson (2x), Olaf Gulbransson (2x)

Zeichner: Egon Schiele (2x), Horst Janssen (2x)

Einzelnennungen:

Illustratoren: Eric Battut, Jutta Bauer, R.S.Berner, John Burningham, Heinz Edelmann
Vera Eggermann, Heike Ellermann, Katja Gehrmann, Jacky Gleich, Stefanie Harjes, Tove Jansson, Rudolf Koch (Schriftgestalter), Ernst Kreidolf, Carl Larsson, Eva Muggenthaler, Sven Nordquist, J. Nordström, Kveta Pačowska, Juliane Plöger, Ludwig Richter, John Rowe, Elizabeth Shaw, Shel Silverstein, William Steig, Henning Wagenbreth, Ilon Wikland,

Comics: F.W. Bernstein, Carl Barks, Bosc, Brom, Richard Corben, Crepax, Robert Crumb, Martin Tom Dieck, Frank Frazetta, Edward Gorey, Ralf König, Marvel-Comics, Windsor Mc Cay, Mark Marek, Walter Moers, Hugo Proett, E.C. Segar, Rodolphe Töpffer, Chris Scheuer, Topor, Bill Watson, F.L. Wright,

Zeichner: Gustav Doré, A. Dürer, A. Beardsley, Picasso (Zeichnungen), John Tenniel, Jean Effel, Hergé

Konstanten des Gegenständlichen und Erzählerischen besteht offensichtlich das Bindeglied der Bildenden Kunst zur Bilderbuchillustration.

Als einen weiteren möglichen Grund des weitestgehenden Fehlens direkter Spuren der Bildenden Kunst trotz großer Vorbildfunktion im Bilderbuch, wird von einer Illustratorin die notwendige Anpassung des Bildes an den Text angeführt, die die angewandte Kunst grundsätzlich von der Freien Kunst unterscheidet.

Erstaunlich gering ist die Beachtung der Drucker, obwohl Drucktechniken immer noch von 13 IllustratorInnen angewandt wird.

D2 Wegweisende IllustratorInnen für die Bilderbuchillustration

D2: Welche IllustratorInnen / Bilderbücher der letzten zehn Jahre würden Sie für sich als wegweisend bezeichnen?

Bereits die Frage D1 nach den künstlerischen Vorbildern beantworteten die Befragten mit 98 Nennungen von für sie stilbildenden IllustratorInnen. Die Frage D2 grenzt das Feld auf einen definierten Zeitrahmen der letzten zehn Jahre (1992-2002) ein, um genauer die für die Befragten wichtigsten bildnerischen Impulse der Bilderbuchpublikationen dieser Zeit zu erfassen. Welche Entwicklungen wurden von den IllustratorInnen als bedeutsam wahrgenommen?

D2 Wegweisende IllustratorInnen der letzten zehn Jahre

Insgesamt wurden 161 Nennungen für das Werk von 82 IllustratorInnen des definierten Zeitraums gegeben, die für die Befragten wegweisend waren. Dabei werden mit herausragendem Abstand (22x) die in Mischtechnik hergestellten Collagen von Wolf Erlbruch als stilbildend gesehen. Folgende Titel Erlbruchs finden besondere namentliche Erwähnung: *Vom Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*, 1989; *Das Hexeneinmaleins*, 1998; *Nachts*, 1999; *Die Menschenfresserin*, 1996; *Das Neue ABC-Buch*, 2000. Dem folgt, allerdings mit deutlichem Abstand, die Bilderbuchmacherin und Cartoonistin Jutta Bauer (8x). Vor

allem *Opas Engel* (2001) wird aus ihrem umfangreichen Werk namentlich hervorgehoben (3x), auch auf *Schreimutter* (2000) wird extra verwiesen. An dritter Stelle wird der Berliner Michael Sowa (6x) genannt, der in Acryltechnik ausgeprägt realistisch mit ironischen Brechungen malt und auch mit satirischen Arbeiten jenseits des Bilderbuchmarktes präsent ist. Von ihm wird kein Buchtitel extra benannt. Diesen dreien wird von den IllustratorInnen das größte stilbildende Potential bescheinigt. Darauf wird in der Betrachtung der Bilderbuchentwicklung der 1990er Jahre (s. Kap. XX) näher einzugehen sein.

Fünf IllustratorInnen bezeichneten Rotraud Susanne Berner als wichtig für ihr Schaffen. Ihre Illustration zeichnet sich durch additiv angeordnete Bildzeichen und eine Typografie aus, die Comicelemente, Grafik und Cartoon miteinander verbinden. Je Vier wiesen den Bilderbüchern von Roberto Innocenti, F.K. Waechters und Lisbeth Zwergers eine persönliche Bedeutung zu. Die weiteren Nennungen splittern sich zunehmend auf⁴⁸² und zeugen von der Individualität der ästhetischen Einflüsse.

D2 Andere ästhetische Impulse

Ungefähr 10 IllustratorInnen empfanden den auf die Bilderbuchillustration begrenzten Rahmen der für sie wegweisenden ästhetischen Impulse zu eng gesteckt. Wichtig waren ihnen entweder andere visuelle Erfahrungen (Theater, Bühnenbild, Malerei des 16./17. Jhd., Filme, Video-Clips, Comics) oder Kriterien wie Atmosphäre, Lichtbehandlung, Farbigkeit, Erzählstrukturen oder eine bestimmte Bildsprache in Bilderbüchern, die jedoch nicht an Namen und Titel gebunden sind. „Bücher, die intensive Stimmungen haben, so, als ob man dabei ist. Wenn man alles, was gezeigt wird, auch fühlen kann.“ (5.) Dass nicht-lineare Bilderbuchkonzepte auch bestimmte Rezeptionsweisen verlangen, erscheint einer Illustratorin herausragend. Wegweisend sind für sie deshalb „Bilder, die erzählen und aufhalten, Fragen erzeugen und erzählen verlangen, die die Betrachter herausfordern, aktiv zu werden, einen Teil dessen, was sie sehen zu beschreiben und eigenes hinzuzufügen.“ (14.) Für andere ist gerade die Vielfalt des Bilderbuchmarktes der vergangenen zehn Jahre entscheidend:

⁴⁸² je 3x: Allsburg, Chris van; Buchholz, Quint; Ensikat, Klaus; Gleich, Jacky; Heidelberg, Nikolaus; Janssen, Susanne; Kehr, Karoline; Rowe, John
je 2x: Budde, Nadia; Carle, Eric; Douzou, Olivier; Geelen, Harrie; Gehrmann, Katja; Janosch; Mölck-Tassel, Bernd; Nordquist, Sven; Pfarr, Bernd; Pfüller, Volker; Sälomon, Jiri; Ungerer, Tomi; Wagenbreth, Henning
55 Einzelnennungen

„Wegweisend? Es gibt einfach zu viele Möglichkeiten. Die Vielzahl der Möglichkeiten.“ (42.) Eine eigenständige digitale Ästhetik wird nur von wenigen angestrebt (vgl. Frage A), doch beeindruckt die Flächigkeit, die die Illustrationsarbeit am Computer erzeugt: „Mich beeinflusst, obwohl ich nicht am Computer arbeite, der flächige Bildaufbau, der ja auch ohne denselben nicht ganz so glatt herzustellen ist. Malerische Flächen interessieren mich nicht so wie noch vor fünf Jahren.“ (46.)

D2 IllustratorInnen mit Betonung ihrer Eigenständigkeit

Einige (vor allem etablierte) IllustratorInnen sehen für sich keine wegweisenden Entwicklungen in der Bilderbuchillustration. „Für mich keine mehr...aber für junge IllustratorInnen ist im deutschen Sprachraum sicher Wolf Erlbruch wichtig gewesen.“ (35.) Wolf Erlbruch⁴⁸³ selbst, mit Abstand der für die IllustratorInnen wichtigste Kollege, gibt an, das Medium Bilderbuch in seiner künstlerischen Arbeit so weit wie möglich zu ignorieren: Statt auf das Werk der Kollegen zu reflektieren, hält Erlbruch ein höchstes Maß an Individualität für absolut erforderlich und arbeitet deshalb konsequent an seinem eigenen ästhetischen Ausdruck⁴⁸⁴. Nicht das Streben nach Publikumswirksamkeit, allgemeinen Tendenzen und Moden, sondern das Erarbeiten eines ureigenen Ansatzes scheint dagegen gerade Voraussetzung zu sein, um neue Aussagen zu treffen, die auch für ein breites Publikum von Interesse sind.⁴⁸⁵

D2 Zusammenfassung

Wie schon bei der Nennung der künstlerischen Vorbilder fällt auf, dass die Orientierung der IllustratorInnen sehr breit und individuell ausfällt. Es gibt eigentlich nur einen Illustrator, der sich wirklich aus der Menge der Einflüsse deutlich

⁴⁸³ Diese Aussage gibt Hinweise auf die Debatte um Umgang und Wirkung des Massenmediums, die zwar über den Rahmen der Frage hinausgeht, doch so interessant ist, dass die Aufhebung der Anonymisierung in diesem Fall gerechtfertigt erscheint. Vgl. Werkanalyse Erlbruch

⁴⁸⁴ Autorisiertes Gedächtnisprotokoll

⁴⁸⁵ Zusatzfrage an Wolf Erlbruch: Wie bewahrt man sich die Individualität im Massenmedium Bilderbuch? (Originalantwort) „Man bewahrt sie sich, indem man das Massenmedium weitestgehend ignoriert, nicht auf Erfolg spekuliert und ganz bei sich bleibt. Außerdem glaube ich, dass gerade in Zeiten der Massenmedien der individuelle Ansatz große Aufmerksamkeit erfährt.“ (57.)

hervorhebt. Wolf Erlbruchs Werk dominiert mit 22 Stimmen unangefochten, doch verweisen die Befragten immer wieder auch in anderen Aussagen des Fragebogens auf ihn. Ganz offensichtlich gilt er im Kreis der KollegInnen als einer der zentralen Neuerer der Bilderbuchszene der 1990er Jahre. Die Qualität der Impulse, die Erlbruch gibt, wird im Kontext der Auseinandersetzung mit den 1990er Jahren genauer zu untersuchen sein, doch seine materialintensive Collage/Mischtechnik und die Formen der Entgrenzungen ästhetischer und inhaltlicher Art, die er betreibt, spiegeln sich in der erwähnten Zunahme der collagierten Bilderbücher (Frage A) und dem Wunsch der IllustratorInnen nach experimentellerem Arbeiten (Frage D4) wieder. Jutta Bauer als Zweitgenannte trägt Elemente des Cartoons in das Bilderbuch, die von der Spannung des Komischen und des Tragischen im Alltag leben. IllustratorInnen heben vor allem *Opa's Engel* (3x) als bedeutsam hervor, ein Buch, das eine breite Zielgruppe von Kindern und Erwachsenen anspricht. Michael Sowa ist ebenfalls ein Illustrator, dessen Bücher nicht allein an Kinder adressiert sind. Seine Bücher zeichnen sich durch seine ausgearbeitete Maltechnik in Acryl aus. Er spielt mit komischen, auch satirischen Elementen, die oft in spannungsvollem Kontrast zu seiner altmeisterlich wirkenden Bildsprache steht. Betrachtet man diese Spitzengruppe fällt auf, dass sie alle drei zu einer Öffnung der Zielgruppe im Bilderbuch, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Konzepten, beigetragen haben. Offensichtlich erscheint das den befragten IllustratorInnen wegweisend.

Einzelne IllustratorInnen empfanden Kriterien für ihr Schaffen entscheidend, die über Namen und Titel hinausgingen. Hier wurden andere visuelle Erfahrungen aufgeführt, die in die Bilderbucharbeit einfließen (Theater, Bühnenbild, Malerei 16./17. Jahrhundert, Film, Video-Clip, Comic). Andere Erzählkonzepte bedingen andere Rezeptionsformen, die mit Brüchen im Erzählfluss zum Gespräch auffordern, das erscheint als zentrale Erfahrung. „Die Vielzahl der Möglichkeiten“, die der Bilderbuchmarkt der 90er Jahre den IllustratorInnen bietet, wird weiter als Leitlinie gesehen. Schließlich wird die Flächigkeit digitaler Bildbearbeitung als Impuls für das eigene Schaffen empfunden, selbst, wenn das nicht am Computer stattfindet.

D3 Autobiografische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration

D3: Welche Bilder, welche Bücher, welche Bilderbücher sind Ihnen noch aus ihrer eigenen Kindheit besonders präsent?

Mit der Frage nach den Bild- und Bucherinnerungen stellt sich im Weiteren auch die Frage, ob es Hinweise auf eine Form des Bilderlebens, in diesem Fall der BilderbuchillustratorInnen gibt, die in besonderem Maß prägend für ein ästhetisches Bewusstsein ist⁴⁸⁶.

Auffallend ist zunächst eine besonders emotionale Qualität vieler Erinnerungen, die von der großen Intensität des vergangenen Erlebens der Betrachtung zeugt und bis in die Gegenwart wirksam sein kann⁴⁸⁷: „Die Bücher von Astrid Lindgren waren mir immer die liebsten und werden wohl mein Leben lang meine Lieblingsgeschichten sein. [...]. Die Szene aus *Michel aus Lönneberga*, in der Michel den sterbenden Alfred durch den Schneesturm zum Arzt bringt und rettet und die Szene aus Kästners *Das Fliegende Klassenzimmer*, in der der Lehrer dem Schüler Geld schenkt, damit dieser Weihnachten zu Hause feiern kann, rühren mich auch heute noch zu Tränen.“ (37.)

⁴⁸⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Befragung Erich Schöns (1993) zu Lesebiografien, die dieser Fragestellung auf literarischer Ebene nachgeht.

⁴⁸⁷ Hinweise auf die ungleich stärkere emotionale Wirkungsmacht der Bilder gegenüber Texten gibt Aleida Assmann. Bereits in der antiken Mnemotechnik, so Assmann, wurde der Affekt als wichtigste Erinnerungsstütze genutzt. Die ‚imagines agentes‘ waren wirkungsmächtige Bilder, die sich durch ihre Eindruckskraft unvergesslich einprägten und deshalb als Gedächtnisstützen für blässere Begriffe genutzt wurden. Assmann unterscheidet als Formen des kulturellen Gedächtnisses vor allem zwei Gedächtnismedien: „die unmittelbare Anamnese, die in der Kontiguität der Bilder wirkt, und die mittelbare Tradition, die auf der Kontinuität der Texte beruht.“ (S.225) Die Unmittelbarkeit der Bildwirkung stellt sie der mittelbaren Textwirkung gegenüber und erklärt dies mit einer andersartigen Form der Anpassung der Bilder an „die Landschaft des Unbewussten. [...] es gibt eine flüssige Grenze zwischen Bild und Traum, wobei das Bild zur Vision gesteigert und mit einem Eigenleben ausgestattet wird.“ (S.228) Assmann (2003)

Dabei sollte allerdings berücksichtigt werden, dass der unmittelbaren Wirkungsmacht von Bildern mit den Kulturtechniken von Deutung und Analyse, Bildkompetenz also, begegnet werden kann. Bildkompetenz befähigt zur Differenzierung von Symbolhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit eines Bildes und ermöglicht so der analysierenden BetrachterIn notwendige Distanz zur Unmittelbarkeit des Bildes. Vgl. Thiele (1997), S.159

D3 Geliebte Erinnerungen

Erinnerungen an das Vorlesen aus Lieblingsbüchern können von großer Harmonie und Nähe geprägt sein: „Das zweite heißgeliebte Bilderbuch hieß „Wenn Giraffen träumen“ nach Versen von Irina Korschunow mit wunderschön poetischen Bildern von Yutaka Sugita. Obwohl es sich mein Bruder ‚unter den Nagel gerissen‘ hat, erinnere ich mich ganz genau daran, und an den letzten Vers: ‚Glühwürmchen schaukeln um Busch und Baum, flimmern und gaukeln wie im Traum.‘ Das hat mir meine Mutter immer wieder vorm zu Bettgehen vorlesen müssen, und der Klang ihrer Stimme dabei ist immer noch gegenwärtig.“ (7.) Große Bedeutung können einige Titel durch ihr wichtiges identitätsstiftendes Potential⁴⁸⁸ erlangen: „Astrid Lindgren: Ich will auch Geschwister haben, da mich die Geschichte mit den wechselnden Gefühlen des Bruders pro/contra kleine Schwester fasziniert haben und meine Mutter mir erklärte, dass ich auf meine kleine Schwester genauso reagiert hätte.“ (48.)

D3 Irritierende Erinnerungen

Als besonders faszinierend und eindrücklich wird aber auch gerade die Rezeption irritierender Bilderbücher geschildert, weil sie als sperrig, fremd, unzugänglich oder beängstigend in lebhafter Erinnerung geblieben sind. „*Warwick und die drei Flaschen*. Einmal als Kind gelesen und noch Jahre später Angst gehabt. Sehr beeindruckend.“ (11.) „Auch *Tomte Tummetot* hat mir gut gefallen (Obwohl es ziemlich düster war, oder vielleicht auch gerade deshalb).“ (44.) „Die Edward-Gorey-Bücher, die ich aber alle sehr unheimlich fand, vielleicht auch, weil ich sie nicht richtig verstanden habe.“ (48.) „Dann kannte ich den Struwwelpeter - den fand ich auch sehr interessant und natürlich unheimlich, aber schon so, dass ich ihn immer wieder ansehen wollte, und Wilhelm Busch *Max und Moritz* gemeine Zeichnungen, fand ich auch spannend.“ (14.) „Randolph Caldecotts Geschichten – ich fürchtete dieses Buch, [...] trotzdem musste ich es immer wieder ansehen.“ (31.)

Und auch der innerfamiliäre Kampf um das Bildungsgut Buch ist auf emotionaler Ebene durchaus gegenwärtig: „Mickymaus (mochten meine Eltern nicht) [...] Fix und

⁴⁸⁸ Zu den Wirkungszusammenhänge von Buchrezeption und Identitätsbildung vgl. u.a.: Charlton/Neumann (1990)

Foxi fand ich doof [...] Kreidolf hatten wir, mochte ich aber nicht [...] Wilhelm Busch (bei uns sehr viel zitiert und angeguckt).“ (29.)

Die heutige, professionelle und/oder erwachsene Position lässt IllustratorInnen z.T. auf Distanz zur erinnerten Begeisterung gehen, ohne dass dies zu einem Verlust der Präsenz der Bilder führen würde. „Toll fand ich auch Jim Knopf [...], vor allem wegen der vielen kleinen Geschichten, die am Ende alle zusammengehören und sich auflösen, aber Jim Knopf enttäuscht mich heute wegen der Frauenrolle darin. Die Helden sind alle männlich, und als Krönung bekommt Prinzessin Li-Si zur Hochzeit ein Waschbrett, Jim Knopf eine Lokomotive. Genauso geht es mir mit den wuseligen Bilderbüchern von Ali Mitgutsch. Die habe ich, wie alles detailreiche, als Kind geliebt, aber meinem Blick heute halten sie nicht mehr Stand. Frauen sind auf den Bildern nur in Unfälle, Missgeschicke und Langweiligkeiten verstrickt oder zetern hinter sich vergnügenden Männern her. Aber als Kind fand ich sie super.“ (37.)

D3 Erinnernte Bücher

Ältere IllustratorInnen berichten von einem eher kleinen Angebot an Bilderbüchern, den meisten Jüngeren standen offensichtlich umfangreichere und vielfältigere Hausbibliotheken zur Verfügung. Märchenbücher⁴⁸⁹ sind für alle Altersstufen bedeutend. Explizit Wilhelm Busch's Bilderbögen (13x) und die Bilderbuchklassiker: Koch-Gotha: Häschenschule (7x), Hoffmann: Der Struwwelpeter (6x) bilden eine eindeutige und traditionsorientierte Spitze präsender Titel. Carigiet: Schellenursli (3x), Hans Fischers: Pitschi und die Bücher von Fritz Baumgarten, S. v. Olfers, Gertrud Caspari, Wenz-Vietor, Ida Bohotta Morpurgo, Arthur Reckham, Randolph Caldecott und Edward Gorey finden gesondert Erwähnung⁴⁹⁰. Jüngeren Jahrgängen standen (neben diesen Klassikern) die Bücher von Astrid Lindgren mit Illustrationen von Ilon Wikland zur Verfügung. 13 IllustratorInnen waren mehrere Titel von ihr gegenwärtig, allen voran die heiter-harmonischen Erzählungen aus *Bullerbü* (8x), aber auch Titel wie *Tomte Tummetot*, die als beängstigend eingestuft wurden. Maurice Sendaks: *Wo die wilden Kerle wohnen* (5x), Eric Carle: *Raupe Nimmersatt* (4x), Luis Murschetz: *Maulwurf Grabowski* (4x), Leo Lionni: *Frederick* (3x) und Ali Mitgutsch (3x)

⁴⁸⁹ Märchen der Brüder Grimm (10x), explizit mit Illustrationen von Lilo Fromm, Gertrud Caspari und Liselotte Schwarz,; Andersen Märchen (2x); Märchen aus 100 und 1 Nacht (1x)

⁴⁹⁰ Hier ist keine eindeutige Altersgruppenbegrenzung möglich, auch jüngere IllustratorInnen haben diese Titel einprägsam erlebt, da sie nach wie vor lieferbar sind.

hinterließen nachhaltigen Eindruck. Mit je zwei Nennungen profilieren sich weiter: Tomi Ungerer, F.K. Waechter, Janosch, Frans Haacken und Horst Lemke neben zahlreichen Einzelnennungen.

Kinder- und Jugendbücher haben (neben expliziten Bilderinnerungen z.B. an Walter Trier, F.J. Tripp, Tove Jansson und Ernest H. Shepards Illustrationen zu *Pu der Bär*) vor allem zu bleibenden inneren visuellen Erlebniswelten geführt, das gilt insbesondere für Abenteuer- und Indianerbücher⁴⁹¹.

Es ist natürlich problematisch, aus dem nicht standardisierten Material der Antworten allgemeingültige Schlussfolgerungen zu ziehen, inwieweit die aktuelle professionelle Illustrationspraxis von den frühen Bilderfahrungen beeinflusst wird, doch stellen einzelne IllustratorInnen diese Verbindungen für ihre eigene Illustrationsarbeit selbst her: „Wir hatten zuhause ziemlich viele Bilderbücher. Davon sind mir einige als Bilder im Kopf geblieben, Landschaften, bei denen ich lange verweilte und träumte, wie es hinter den Häusern, Bergen und Wäldern wohl aussehen mochte. Das ist mir in meiner Arbeit ein Leitmotiv geblieben. Ich muss immer auch die nicht dargestellten Seiten meiner Bilder kennen.“ (27.) Vermutlich bleiben unzählige kleine bildnerische Zitate und Andeutungen erinnerten Bilderlebens in heutigen Illustrationen unbewusst oder unentdeckt, wenn nicht IllustratorInnen selbst Hinweise geben: „Binette Schroeder mit ihren schrecklich kitschigen Märchenillustrationen (eine der ohnmächtigen Damen im Café in meinem Buch *Krokodil*, *Krokodil* ist ein Zitat ihres Schneewittchens!)“ (31.)

19 IllustratorInnen ist der Bildfundus der Sach- Schulbücher oder der Hausbibel⁴⁹² gegenwärtig; hier profilieren sich die Sachbuchillustrationen, wenn auch breit gestreut, mit 13 Nennungen als das prominenteste Genre.

⁴⁹¹ Explizit genannt: Stevenson, Defoe, Karl May, Beecher-Stowe. Es gibt durchaus illustrierte Ausgaben der Titel, doch an dieser Stelle wird nicht das Bilderleben sondern der mitreißende Leseakt erinnert, der innere Bilder auslöst

⁴⁹² „Schwarzweiß-Bilder einer großen Familienbibel mit ziemlich drastischen Darstellungen“ (2.)

D3 Buchfremde Bilderinnerungen

Buchfremde Bilder spielen für den erinnerten Zeitraum durch alle Altersgruppen hindurch im Bildergedächtnis der IllustratorInnen eine immense Rolle. Vor allem die Bildfolgen der Comics⁴⁹³, Cartoons oder Bilderbögen⁴⁹⁴ hinterließen nachhaltigen Eindruck, gefolgt von Sammelbildern z.B. aus Zigarettentalben oder Margarinepäckchen. Der Bogen ist darüber hinaus weit gespannt. Wichtig waren IllustratorInnen im Einzelnen: Fotos und Karikaturen aus Zeitschriften, und Zeitungen, Bilder aus Lexika und Katalogen, Plakaten, Familien-, Werbe-, Filmbilder, Schutzengelbilder, Bühnenbilder, Modebilder (Rokoko) und Quartetts. Manche Erinnerung verschwimmt zu einer unbestimmten Impression z.B. Farbkompositionen, die nicht mehr konkret bezeichnet werden können: „Ich habe noch einige kraftvolle Bilder aus sehr früher Zeit im Kopf. Leider gibt es die Bücher nicht mehr, und ich weiß auch nicht, wie sie heißen.“ (48.)

D3 Bilderinnerungen der Bildenden Kunst

Bildnennungen aus der Bildenden Kunst reichen von Kruzifixen über mittelalterliche Stiche, die alten niederländischen Meister und Goya bis in die Moderne von Picasso oder Gauguin. So vielfältig die Erinnerungen auch sind, es wird auch hier vor allem das irritierende Wundern und Staunen erinnert: Die aufwühlenden *Los Caprichos* Goyas, die ausladenden Reifröcke und schmalen Taillen der Rokokomode oder die leidenden Christusfiguren: „Die Darstellungen *Christus am Kreuz* und *Maria mit dem Jesuskind*, die in den bayerischen Kirchen hingen: Motive, die ich als Kind immer wieder zeichnete. Christus am Kreuz mit Engel, die ihn umflattern und das Blut in kleinen Schalen auffangen.“ (31) Ästhetisches Empfinden kann sich auch an Unstimmigkeiten verzerrter Proportionen nachhaltig reiben: „Eine der ganz frühen Erfahrungen mit Bildern war die [...] kleine schwarz-weiß Reproduktion des *Selbstbildnis mit Saskia* von Rembrandt. Ich fand es mit ca. 3 Jahren in einer Kunsthandlung. Damals faszinierte mich der überaus lang geratene Rücken, den

⁴⁹³ Comics: insgesamt 35 Nennungen. Besonders wichtig: Disney (7x), Lurchi (5x), Asterix (4x) und Petzi (4x) neben zahlreichen Einzelnennungen

⁴⁹⁴ Cartoons / Bilderbögen: insgesamt 22 Nennungen. Besonders wichtig: Wilhelm Busch (13x), Ludwig Richter (2x) e.o. plauen (2x) neben Einzelnennungen: G.Doré, Zille, Sempé, Jean Effel

Saskia dem Betrachter zuwendet. Nach dem Tod meiner Mutter, vor einigen Jahren, fand ich jenen Katalog noch immer unter ihren Büchern. Nach 50 Jahren stellte sich das gleiche Gefühl ein: Saskias Rücken war zu lang.“ (57.)

D3 Zusammenfassung

Im Bildgedächtnis der BilderbuchillustratorInnen spielen verständlicherweise Bilderbuchillustrationen eine wichtige Rolle⁴⁹⁵. Relativ hoch ist der Anteil an Longsellern aus dem 19. Jahrhundert/frühem 20. Jahrhundert, die selbst in der Kindheit älterer IllustratorInnen eindeutig als Klassiker gehandelt wurden (28x). Ein Schwerpunkt der Bilderinnerungen an Illustrationen z.B. von Wikland, Sendak, Carle, Murschetz, Lionni und Mitgutsch fällt ungefähr in die 1960er/70er Jahre. Sach-, Schulbuchillustrationen und auch bebilderte Hausbibeln fließen in den Bildfundus von insgesamt 19 IllustratorInnen ein. Die Präsenz im Bereich der Bildenden Kunst, bezieht sich hauptsächlich auf vergangene Epochen, in denen Werke der Klassischen Moderne zu den jüngsten zählten. Auch hier sind wieder weite Teile der Bildenden Kunst gegenstandslos.

Ungleich zeitnäher sind die Bilderinnerungen buchfremder Genres, die oft aus dem alltäglichen Umfeld stammen wie Werbe-, Familien-, und Sammelbilder, Filme, Fotos, Kataloge oder Lexika.

Auffallend ist die Emotionalität, mit der die IllustratorInnen gerade auf diese biografisch orientierte Frage reagierten und die Hinweise auf die Intensität des vergangenen Bild-Erlebens gibt. Obwohl die Buchtitel in vielen Fällen aus dem Bereich der bekannten Longseller stammen, beziehen sich die eindrucklichsten Erinnerungen gerade auf die Irritation in den Bildern, die einer weiteren Klärung bedurften. Viele Bilderinnerungen werden unreflektiert aktiviert, andere dagegen erfordern einen Kommentar aus heutiger professioneller und erwachsener Sicht. Das kann eine Distanzierung oder auch sogar das Einfließen von Bildzitaten in die eigene Illustrationsarbeit sein.

⁴⁹⁵ Auch wenn ausdrücklich über den Rahmen der Befragung zu Bilderbüchern hinaus allgemein nach erinnerten Büchern und Bildern gefragt wird, fokussiert u.U. auch der Kontext, in dem diese Frage gestellt wurde, in besonderem Maß auf das Bilderbuch.

D4 Bilderbuchprojekte. Bedingungen des Publizierens

D4: Gibt es Bilderbuchprojekte, die Sie gerne verwirklichen würden (wenn Sie mögen: welche?), aber im Moment nicht können oder vielleicht nicht wollen? Warum nicht?

D4 Unproblematische Umsetzungen

Es gibt IllustratorInnen, wenn auch nur drei, die alle Illustrationsprojekte verwirklichen konnten (13., 44., 52.).

D4 Bereits geplante Projekte

Größer ist die Gruppe derer, die, z.B. aus Zeitmangel noch nicht alles umsetzen konnten, doch ihre Chancen grundsätzlich positiv einschätzen. „Es gibt viele Projekte, die ich noch verwirklichen will, aber es ist eigentlich nur eine Frage der Zeit.“ (2.) „Ich habe eine Reihe von Projekten auf Lager, die aber dummerweise durch anstehende Illustrationsprojekte blockiert sind. Aber wenn die erstmal vom Tisch sind...“ (11.) Eine Illustratorin schöpft durch ihre inzwischen positivere Einschätzung des Bilderbuchmarktes Hoffnung auf eine mögliche Umsetzung: „irgendwie habe ich das Gefühl, dass sich der Buchmarkt in den letzten Jahren etwas ‚entkrampft‘ hat... und ich denke, ich sollte mir die Geschichte erneut vornehmen, um einen neuen Testlauf zu starten.“ (36.) Für einige IllustratorInnen liegen die Schwierigkeit nicht bei den Verlagen, sondern in ihren eigenen ästhetischen Ansprüchen begründet. Eine Illustratorin versucht sich ihren Wunschprojekten, „die ich immer gerne verwirklichen wollte, langsam anzunähern, d.h. in kleinen Schritten zu größeren Bild-Experimenten zu finden.“ (54.) Fünfmal stockte der Illustrationsprozess, weil die IllustratorInnen mit ihren Arbeitsergebnissen nicht zufrieden waren und/oder noch nach der richtigen Form suchten: „Die Texte sind fertig, die Bilder müssen noch ‚reifen‘.“ (6.) „Muss erst den passenden Stil finden/entwickeln.“ (21.). „Geschichte lässt sich nicht bearbeiten – finde nicht die richtige Darstellung für die einzelnen Bilder. Ist alles zu brav geworden, muss mich erst neu orientieren.“ (40.) Häufig ist es auch nicht einfach, so wird berichtet, einen passenden Text zu finden: „Ich würde gerne etwas mit alten

Menschen und Kindern machen, es fehlt aber noch die gute Geschichte und die Zeit, danach zu suchen...Gute Texte, gute Geschichten sind rar und schwer zu finden.“ (28.)

Die meisten IllustratorInnen können jedoch von unbefristet verschobenen oder sogar gescheiterten Plänen berichten. Die Gründe liegen nicht immer ausschließlich bei den Verlagen oder dem Buchhandel. Allein zehn IllustratorInnen geben an, aus Zeitmangel ihre Bilderbuchpläne langfristig verschoben zu haben. Das kann, wie sechs weitere Befragte angeben, auch an der Notwendigkeit liegen, auf Grund der schlechten Verdienstmöglichkeiten mit anderen Arbeiten ihr Einkommen sichern zu müssen. Zwei schätzen ihre Projekte als zu aufwendig und teuer für eine Verwirklichung ein: „Eine große opulente Ausgabe der *Winterreise* von Wilhelm Müller u. Franz Schubert mit einer CD-Einspielung Alfred Brendel (Klavier) und Matthias Goerne (Bariton). Ein sehr teures und riskantes Projekt, das nur mit einem soliden Verlag zu machen wäre.“ (9.)

Zwei weitere Aussagen dokumentieren fehlende Motivation, z.B.: „Ich würde gerne ein Kinderbuch machen, aber wurde durch mein Phlegma daran gehindert.“ (45.) Die Einschätzung der Publikationsmöglichkeiten kann auch so negativ sein, dass bereits im Vorfeld resigniert wird: „Es [gibt, Anm. M.O.] sicherlich einige Projekte, die ich verwirklichen würde, meine Beobachtungen und Gespräche mit Verlegern in Bologna und Frankfurt zeigen mir allerdings, dass es zurzeit keine Möglichkeiten gibt – unter realistischen Bedingungen (also minimal zur Sicherung der Lebenskosten) – diese zu verwirklichen. Eben diese Erfahrung hält mich andererseits davon ab, bestimmte Buchprojekte überhaupt ins Auge zu fassen.“ (32.) Ein Illustrator muss Buchpläne streichen, „weil mein Verlag nicht jedes halbe Jahr ein neues Buch von mir veröffentlichen will.“ (16.) Drei Illustrationsstudenten verfügen noch nicht über Kontakte zu Verlagen.

D4 Absagen

Werden Absagen erteilt, stoßen sich Verlage, nach Auskunft der IllustratorInnen häufiger an ästhetischen Positionen als an der Themenwahl der eingereichten Entwürfe. Zwei Absagen wurden mit der Unattraktivität von Schwarz-Weiß Darstellungen begründet. Weiter wurden Illustrationen als „zu wenig niedlich“ (17.),

als zu experimentell⁴⁹⁶ oder zu comicartig⁴⁹⁷ verworfen. Auch die „sehr freien Assoziationen sind ein gravierender Kritikpunkt“ (30.) gewesen. Entwürfe wurden von Verlagen abgelehnt, weil die Illustrationen zu einem Thema unangemessen erschienen, die Geschichte zu wenig handlungsorientiert und in einem anderen Fall textlos konzipiert waren.

Obwohl aktuell durchaus Bilderbücher zum Thema Tod oder Sterben verlegt werden, wurden diese Themen, nach Aussage der IllustratorInnen, von Verlagen als problematisch eingeschätzt und abgelehnt. Das gleiche gilt für ein Bilderbuchkonzept zu Autismus.

D4 Projektwünsche

Fragt man die IllustratorInnen nach ihren Wunschbilderbüchern, ohne gleichzeitig deren Marktauglichkeit berücksichtigen zu müssen, so wünschen sie sich vor allem freier, d.h. experimenteller arbeiten zu können.

Das können Techniken sein, die bislang nicht eingesetzt werden konnten⁴⁹⁸: Holzschnitt, Folienschabtechnik „oder eine Verbindung von Holzschnitt, Collage und Zeichnung im Kinderbuch – ohne Einschränkung.“ (53.) Zwei IllustratorInnen reizten insbesondere Schwarz-Weiß Darstellungen in Foto oder Zeichnung oder auch deren Verbindung als Collage. Gewünscht wurde weiter, „keine Rücksicht [nehmen zu müssen] auf kommerzielle Aspekte. Das bedeutet [...], dass ich im Bilderbuch gerne richtig malen würde.“ (17.) Auffällig ist hier die Bedeutung des Materials (Druck, Collage, Schabtechnik), die zwar gewünscht wird, aber offensichtlich eine gewisse Hürde im Illustrationsalltag darstellt⁴⁹⁹.

Interdisziplinäres Arbeiten steht bei drei IllustratorInnen auf ihrer Wunschliste: Die Illustration eines Liedes (Text: Winterreise (Müller), vertont von Schubert) in Verbindung mit einer bestimmten CD-Einspielung (9.) oder die Illustration der Zauberflöte (31.) werden angeführt. Verhinderungsgründe wurden für das Lied mit

⁴⁹⁶ „Die Zeiten für das experimentelle Bilderbuch stehen denkbar schlecht.“ (30.)

⁴⁹⁷ „Der comichaftere Stil, in dem ich es zeichnen will.“ (5.)

⁴⁹⁸ Beispielzitat: „neue Techniken ausprobieren und (weiter-) entwickeln, und auch mal wieder etwas freier arbeiten.“ (47.)

⁴⁹⁹ Das stellt einen gewissen Gegensatz zu Aussagen zu Frage B4 dar. In der Auswertung wird deutlich, dass gerade die Möglichkeiten des digitalen Scans und die neuen Reproduktionsverfahren den materiallastigen Illustrationstechniken zu Gute kommen.

dem Kostenaufwand begründet, für die Illustration der Operette lagen sie vielmehr im künstlerischen Vermögen selbst: „Drei Jahre habe ich mich z.B. mit der *Zauberflöte* herumgequält. Es entstanden ca. 12 Illustrationen, aber nur eine einzige hat wirklich etwas getaucht. Die Qualität der *Zauberflöte* liegt in der großen Musik, nicht im ‚Plot‘, der ziemlich verwirrend und unbefriedigend ist. Die geniale Musik in Illustration zu übertragen – da war ich einfach überfordert.“ (31.) Zu neuen Modellen der Veröffentlichung in der Verbindung von Buchillustration mit Ausstellungen, Theater oder Tanz ruft eine dritte Vertreterin des interdisziplinären Bilderschaffens auf.

Einige IllustratorInnen würden gerne das Genre wechseln, z.B. auch Comic-Bücher (5x), hier insbesondere Fantasie, Science Fiction (18.), humorvolle Comics (20.) und Comics im Internet (25.) zeichnen. Die Systematik der ABC-Bücher reizt zwei IllustratorInnen (eine von ihnen stellt sich vor, in Schwarz-Weiß arbeiten), für eine dritte wäre ein „Buch für ganz Kleine“ eine Herausforderung, „[...] so in dem klassischen Sinne von ‚Dies ist die Kuh, die macht Muh‘, aber doch ganz anders, nicht so simpel, wie diese Bücher meistens sind, sondern ganz besonders schön gemalt.“ (31.)

Andere IllustratorInnen wollen sich anderen Formen des Erzählens zuwenden, etwa „Geschichten ohne Einleitung, Höhepunkt und Schluss (vor allem ohne Schluss)“ (57.), einem Roman in Bildern (4.), einer modernen Kinderbibel (21.), einem Märchen (1.) oder einem Krimi (36.). Auch die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen wie Begegnung mit alten, auch dementen Menschen oder „Emotionen wie TRAUER und ANGST im Bild auch in heiteren Geschichten (bzw. umgekehrt)“ (1.) erscheint interessant.

Eine Illustratorin würde gerne explizit für eine erweiterte Zielgruppe, das heißt, nicht nur für Kinder, Bilderbücher gestalten.

D4 Zusammenfassung

Insgesamt scheinen die Vorstellungen der IllustratorInnen über ihre Projektwünsche erstaunlich konkret und an der Realität auf dem Bilderbuchmarkt orientiert zu sein. Die Bilderbuchprojekte scheitern viel seltener am Veto der Verlage (14x), hier eher aus ästhetischen als thematischen Gründen, als am Zeitmangel der IllustratorInnen

(24x). Viele weisen daraufhin, sich die Arbeit an Bilderbüchern nicht oder zumindest nicht so oft leisten zu können, weil sie sehr arbeitsaufwendig, doch zu schlecht bezahlt ist, um davon den Lebensunterhalt bestreiten zu können.

Nicht unerheblich ist auch die Zahl derer, die aus Unzufriedenheit mit ihren eigenen Bildern oder auch mit Texten (sowohl eigenen als auch fremden) Bilderbüchern nicht, bzw. noch nicht fertig gestellt haben. Der Druck, sich dem Markt anpassen zu müssen, scheint trotzdem groß und bestimmend, denn nach ihren Wünschen gefragt, geben die Respondenten mit großer Mehrheit an, vor allem freier und experimenteller arbeiten zu wollen. Hier haben die IllustratorInnen konkretere Wünsche, die sich in der Mehrheit auf Bildtechniken beziehen. Wichtig scheint auch, eine Entgrenzung des Mediums auszutesten, etwa durch interdisziplinäre Ansätze oder auch durch eine Erweiterung der Zielgruppe. Der Wunsch nach neuen Ansätzen des Bilderbuch-Erzählens, etwa in der Entwicklung eines Romans in Bildern, eines Krimis oder auch einer Geschichte „ohne Einleitung, Höhepunkt und Schluss“ zielt in eine ähnliche Richtung.

Dass die IllustratorInnen mit ihren Wünschen durchaus im Bereich des Möglichen bleiben, unterstreicht, dass der Illustrator⁵⁰⁰, der gerne eine Geschichte ohne Einleitung, Höhepunkt und Schluss entwerfen wollte, dies 2003 mit sehr viel Erfolg getan hat.

5.3.2 Zusammenfassung der IllustratorInnenbefragung

Ziel der IllustratorInnenbefragung war die Darlegung der Perspektive der IllustratorInnen auf ihr künstlerisches Selbstverständnis. Wie arbeiten und bewerten die IllustratorInnen die 1990er Jahre? In diesem Kontext erwiesen sich ihre Reflexionen auf Medialität und Materialität sowie auf den Komplex Kind und Kindheit sowie die Bedeutung von künstlerischen Vorbildern als zentral für ihre künstlerische Arbeit.

⁵⁰⁰ Wolf Erlbruch mit dem Bilderbuch ‚Die große Frage‘, Peter Hammer Verlag 2003, der natürlich gute Voraussetzungen hat, auch ungewöhnliche Buchkonzepte zu veröffentlichen. Doch hat er selbst 2002 diesem Wunsch auf dem Markt wenig Chancen eingeräumt.

Zum künstlerischen Selbstverständnis

Eine Befragung von 1997 zeichnete noch das Bild gespannter Erwartung an die zu erwartenden Innovationen digitaler Bildbearbeitung. In der neueren Befragung von 2002 ist diese Spannung einer größtenteils pragmatischen Einstellung gewichen, die auch aus Erfahrungen in der schwierigen Entwicklung einer innovativen charakteristisch digitalen Bildsprache herrührt. Der Einsatz digitaler Programme beschränkt sich fast ausschließlich auf das arbeitserleichternde digitale Erstellen des Layouts, der Koloration, von Scans von Vorlagen und der Typographie. Trotzdem führt die Entwicklung digitaler Reproduktions- und Bildbearbeitungsprogramme zu spürbaren Veränderungen im künstlerischen Wirken der IllustratorInnen. Das Experimentieren mit unterschiedlichen Illustrationstechniken (Collage, Acryl, Materialmix, Comic) wird nachhaltig durch die digitale Technik erleichtert. Als nicht unerheblich ist einzuschätzen, dass die Kommunikation, z.B. mit den Verlagen per Mail schneller und die Reproduktion auch von komplexen Vorlagen befriedigender und kostengünstiger erfolgen kann.

Die illustratorische Arbeit wird trotz dieser Entwicklungen auch in den 1990er Jahren nach Angaben der Befragten von traditionellen grafischen Illustrationstechniken beherrscht. Gleichwohl sind malerische Techniken wichtig: Neu und beliebt ist der Einsatz von Acrylfarben in malerischen Illustrationen seit Anfang der 1990er Jahre. Ein pastoser Farbauftrag trägt eine expressive Bildsprache ins Bilderbuch, die trotz abstrahierender Elemente an realistischen Abbildungen festhält. Auffallend ist die zunehmende Bedeutung der Collage für die befragten IllustratorInnen, die sich auch in der Bilderbuchproduktion der 1990er Jahre widerspiegelt. Als Erklärung werden vorrangig die verbesserten Reproduktionsbedingungen und die Erleichterungen des künstlerischen Arbeitsprozesses durch die digitale Bildbearbeitung angegeben. Darüber hinaus stellt die Collage im ästhetischen Spiel mit Versatzstücken und Fragmenten eine postmoderne Ästhetik des Non-Linearen und Fragmentarischen dar, die sich auch in Bilderbuchtexten der 1990er Jahre niederschlägt.

Die IllustratorInnen schätzen die vielfältigen Möglichkeiten des Erzählens in Bild und Text in technischer, formalästhetischer und thematischer Hinsicht in den 1990er Jahren, die eindeutig die Prozesse zunehmender Entgrenzung des Genres, die in der aktuellen Bilderbuch aber auch in der Kinder-, Sach- und Jugendbuchproduktion viel

diskutiert werden, einleiten. Die thematischen Enttabuisierungen führen nach Aussage der IllustratorInnen eher nicht zur Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen (wie etwa zu Zeiten der Studentenbewegung), es wird viel mehr der bereits seit den 1980er Jahren bestehende Trend zu eher subjektiven Erzählperspektiven und psychologisch motivierten Erzählerhaltungen fortgeführt. Zur beobachteten reicheren bildnerischen Vielfalt trägt, entsprechend der Veränderungen der Sehgewohnheiten, das heute selbstverständliche Einfließen filmischer Bildsprachen mit ihren An- und Ausschnitten, perspektivischen Verschiebungen, seriellen Reihungen und dem Einsatz von atmosphärischem Farblicht Bilderbuch wesentlich bei. Die seriellen Reihungen von Comics haben bereits in den 1960er Jahren und damit früher als in die meisten westdeutschen Comicverlage, Einzug ins Bilderbuch gefunden⁵⁰¹. In den 1990er Jahren wird der Einsatz von Comicelementen, Karikatur und Cartoon als charakteristischer Trend der Bilderbuchillustration bezeichnet.

Reflexionen auf Kind und Kindheit

Die Frage nach dem Kind eröffnet einen für die Bilderbuchillustration zentralen und vielschichtigen Komplex. Nur wenige IllustratorInnen arbeiten völlig losgelöst von ihrer Zielgruppe. Selbst die IllustratorInnen, die nicht direkt für Kinder illustrieren, bringen ihren künstlerischen Prozess häufig mit einer kreativen Kraft in Verbindung, die sie gerne als ‚inneres Kind‘ bezeichnen. Für andere stehen Erinnerung an die eigene vergangene Kindheit der schöpferischen Arbeit Pate.

Die Mehrheit orientiert sich allerdings an gegenwärtiger Kindheit, doch scheinen Möglichkeiten der differenzierten Einsicht in Kinderalltag für die meisten unnötig oder schwierig⁵⁰², denn vorwiegend werden eher allgemeine Vermutungen und Überzeugungen überraschend einheitlich und idealisierend formuliert. Dem imaginierten kindlichen Adressat ihrer Kunst wird Intelligenz, eine besondere Intuition, Sensibilität und eine autonome, souveräne Gestaltung des Alltags und Lebens zugesprochen.

⁵⁰¹ „Lange bevor die eigentlichen westdeutschen Comic-Verlage sich bereit fanden, den Veränderungen in Gattungsentwicklungen Rechnung zu tragen, erteilten Kinderbuchverleger wie Uwe Wandrey (roro rotfuchs) und Hans-Joachim Gelberg (Beltz) erste Lektionen in Sachen Avantgardismus.“ (Dolle-Weinkauff (1990), S.301)

⁵⁰² s. Kap. 5.3.1.2 C1. Nur 6 der 57 IllustratorInnen geben an, sich um konkrete ‚Zielgruppenforschung‘ für ihre Arbeiten zu bemühen.

Im krassen Gegensatz dazu stehen Vorstellungen von veränderter kindlicher Wahrnehmung in den 1990er Jahren. Obwohl der Rezeption Neuer Medien durchaus wichtige positive Impulse zugestanden werden, warnen IllustratorInnen mehrheitlich vor einer Reizüberflutung. In diesem Sinn bewerten die Befragten auch Entwicklungen veränderter Kindheit, Kinderkultur und allgemeiner Gesellschaftsstrukturen, die nach ihren Einschätzungen die Gefahr eines straff organisierten, verplanten und gehetzten Tagesablauf bergen. Insgesamt wird die beobachtete veränderte Wahrnehmung von Kindern nach Einschätzung der Befragten durch Konzentrationsmangel und Mangel an kreativen, motorischen und sensorischen Erfahrungen beeinträchtigt.

In der Beantwortung nach veränderten Darstellungsweisen von Kindern schließt sich der Kreis. Entsprechend den idealisierenden Vorstellungen ihrer Adressatengruppe werden die Kinderfiguren in Bilderbüchern der 1990er Jahre als überwiegend selbstbewusst und autonom charakterisiert. Diese positiven Protagonisten werden gleichzeitig, entsprechend der gesamtgesellschaftlichen Hinwendung zur Individualisierung, differenziert dargestellt. IllustratorInnen sehen hier auch eine Orientierung an aktueller Kinderkultur, die sich u.a. in der Berücksichtigung von Mode, Markenzeichen, Autonomisierung und Ausdifferenzierung der Charaktere niederschlägt.

In der weiteren Auseinandersetzung mit der Illustration der 1990er Jahre (Kap.5.4) wird zu untersuchen sein, inwieweit tradierte Kindheitsbilder womöglich durch neue Formen der Idealisierung, wie sie sich in der Befragung abzeichnen, ersetzt werden. Gleichzeitig wird nach den Bruchstellen zu suchen sein, an denen gezeigt werden kann, mit welchen Mitteln diese Fortschreibungsprozesse unterbrochen werden.

Betrachtet man die Aussagen zu den Projektwünschen der IllustratorInnen, so zeigt sich, dass die meisten Projekte mehrheitlich nicht am Veto der Verlage scheitern. Häufiger liegen die Gründe einer Nicht-Realisierung bei den IllustratorInnen, die einerseits Zeitmangel anführen, aber auch ihre Unzufriedenheit mit Umsetzungsversuchen. Die Schere scheint bereits im Kopf der IllustratorInnen anzusetzen.

Künstlerische Vorbilder

Allgemeine ästhetische Erfahrungen können für alle IllustratorInnen prägend sein, doch bis auf wenige Ausnahmen haben vor allem KünstlerInnen Vorbildfunktion für das eigene bildnerische Schaffen. Dabei rekrutieren sich erstaunlicherweise fast genauso viele stilbildende Vorbilder aus der Bildenden Kunst wie aus der Illustration. Besonders einflussreich sind Bereiche der gegenständlichen Kunst mit hohem narrativem Potential wie etwa der Surrealismus, der Expressionismus oder Motive mittelalterlicher Kunst. Offensichtlich suchen IllustratorInnen vordringlich Impulse für die Bilderbucharbeit, die bereits gegenständlich und erzählerisch konzipiert sind. Trotzdem fließen diese Anregungen eher indirekt in das illustratorische Schaffen ein. So verweisen die IllustratorInnen auf die allgemeine Bedeutung, die die mediale Ästhetik, zum Beispiel mit ihrer spezifischen Flächigkeit, selbst, wenn die künstlerische Arbeit nicht am Computer stattfindet.

Im Blickfeld der IllustratorInnen bleiben breite Bereiche künstlerischen Schaffens wie die Medienkunst oder die Abstrakte Kunst unberücksichtigt.

Anders verhält es sich mit dem Einfluss von IllustratorInnen, an denen sich die Befragten orientieren. Als herausragend stilbildend muss hier Wolf Erlbruch bezeichnet werden, dessen Werk als zentrale ästhetische, thematische und formale Innovation der 1990er Jahre angesehen wird und dessen Bildsprache sich sehr direkt in Bilderbüchern seit den 1990er Jahren niedergeschlagen hat (vgl. Kap 5.4). Seine materialintensiven Collagen in Mischtechnik und die Öffnung der Adressatengruppe wie Genregrenzen entsprechen der Vorliebe der IllustratorInnen für Collagearbeiten und ihrem Wunsch nach mehr experimenteller Freiheit. An der Öffnung der Zielgruppe haben sich ebenfalls die Nächstgenannten Jutta Bauer und Michael Sowa mit ihren Bilderbuchangeboten für Erwachsene und Kinder beteiligt. Während Jutta Bauer die Bedeutung von Cartoons, Comics und Karikatur spiegelt, steht Michael Sowa für eine betont realistische Malerei.

Im Bilderpool der Befragten spielen neben den genannten Vorbildern auch Bilderinnerungen eine große Rolle. Wie bereits im kunsthistorischen Überblick auffiel, bestimmt auch laut eigener Aussagen ein gewisser Trend zur Rückwärtsgewandtheit das Bildergedächtnis der IllustratorInnen. Bildbeispiele der Klassischen Moderne zählen zu den jüngsten Werken aus der Bildenden Kunst.

Ungleich zeitnäher sind Bilder aus Bilderbuchfremden Kontexten präsent geblieben, die häufig im direkten medialen Umfeld zu suchen sind wie Werbe- Familien- und Sammelbilder, Filme, Fotos, Kataloge oder Lexika.

Die genannten Bilderbuchtitel sind mehrheitlich Longseller, die bereits in der Kindheit der IllustratorInnen zu den Klassikern zählten. Obwohl die Longseller weitgehend bekannt und tradiert sind, gibt es auch hier eine Reihe irritierender Bilderinnerungen, die offensichtlich besonders eindringlich im Gedächtnis haften geblieben sind. Die Emotionalität der Schilderungen deutet darauf hin, dass diese Bücher einer weiteren Klärung bedürfen. Viele Bilderinnerungen werden unreflektiert aktiviert, doch andere erfordern offenbar in besonderem Maße noch einen professionellen, kreativen, erwachsenen Kommentar.

Zusammenfassend ergeben sich aus der Auswertung folgende Beobachtungen:

- Die traditionellen Techniken sind nach wie vor vorherrschend, werden aber ergänzt u.a. durch Comicästhetik, Collage und Malerei. Eine große Gruppe von IllustratorInnen wünscht sich eine größere Freiheit, um experimenteller arbeiten zu können. Das äußert sich auch in der Nominierung ihrer wegweisenden IllustratorInnen für die 1990er Jahre, allen voran der ästhetische Grenzgänger Wolf Erlbruch.
- Der Einsatz digitaler Bildbearbeitungsprogramme erfolgt mit einer relativen Selbstverständlichkeit, allerdings haben sich die hohen Erwartungen einer ‚neuen ästhetischen Dimension‘ nicht erfüllt. Kaum eine IllustratorIn ist an der Entwicklung einer spezifisch digitalen Ästhetik interessiert.
- IllustratorInnen orientieren sich vorrangig am narrativen Potential, das bezieht sich auch auf ihre Wahl künstlerischer Vorbilder. Die Einflüsse aus der grafischen Kunst finden direkt Eingang, während die Vorbilder aus der Bildenden Kunst nur indirekt Eingang finden. Viele für das 20. und das junge 21. Jahrhundert bedeutsame Kunstrichtungen, wie die Abstrakte und die Medienkunst haben zumindest bewusst keine Bedeutung für das Bilderschaffen der befragten IllustratorInnen.

- Die Mehrheit der IllustratorInnen konzentriert sich im Wesentlichen weiter auf die Zielgruppe Kind, doch scheint die traditionelle Altersbegrenzung weniger fest umrissen, der Kindheitsbegriff relativiert. Viele stützen sich auf eher allgemein formulierte Vorstellungen von ihrem Adressaten, die zu zahlreichen, überraschend einstimmigen, pauschalisierenden und idealisierenden Annahmen führen. Denken die Befragten dagegen über Kinder in ihrem realen Alltag nach, werden häufig ebenfalls pauschalisierende Annahmen gesetzt, die zu negativen Bewertungen (eingeschränkte sensorische, motorische, kommunikative Fähigkeiten) führen.
- IllustratorInnen orientieren sich in ihren Vorstellungen über Projekte an der Realität des Marktes. Projektwünsche werden erstaunlich konkret formuliert und auf ihre Machbarkeit geprüft. Die Bilderbuchprojekte scheitern viel seltener am Veto der Verlage als am Zeitmangel oder anderen individuellen Gründen der IllustratorInnen. Die ästhetische Schere im Kopf setzt deshalb bereits bei einer überwiegenden Mehrheit der befragten IllustratorInnen selbst ein und wird durch Verlage, Buchhandel und erwachsene KäuferInnen bis zum Kind getragen.

5.4 Prozesse von Kontinuität und Diskontinuität der Bilderbuchliteratur seit 1990

Wie der historische Überblick verdeutlicht, setzen Prozesse der allmählichen Öffnung des Bilderbuchs bereits in den 1960er Jahren ein (vgl. Kap. 2.9.1). Verantwortlich für die stetigen Veränderungen der Sehgewohnheiten und mit ihnen der Abbildung von Welt ist zunächst das Fernsehen, das seit 1967 überall in Westdeutschland empfangen werden konnte. Durch die Einflüsse von Comic, Cartoon und der Pop-Art (Spohn: *Riesenross*, Abb.36) und natürlich durch die Forderungen der antiautoritären Studentenbewegung (Müller: *Alle Jahre wieder*, Abb. 53; Stolze: *Mangelsburg*, Abb.54) finden nun Alltagsbezüge stärker Berücksichtigung. Insgesamt wird das Erscheinungsbild in der Kinderbuchillustration bereits seit den 1960er Jahren zunehmend medialer (vgl. Kap.2.9.1). Doch erst Anfang der 1980er Jahre erhält das Fernsehen im Medienverbund eine solche Omnipräsenz, dass hier der signifikante Wendepunkt zum eigentlichen „Eintritt in die Mediengesellschaft“⁵⁰³ gesetzt wird (vgl. Kap.4.1). Wieder dauert es ein gutes Jahrzehnt (wie schon bei der Adaption der Romantik oder der amerikanischen Abstrakten (vgl. Kap. 2.4 und 2.8.1)), bis diese Entwicklungen für das Bilderbuch bildkünstlerisch verwertet werden können. Prozesse der Entgrenzung und Vernetzung des Bilderbuchs mit immer weiteren Medien, eine allgemeine kreative Durchlässigkeit, setzen dann Ende der 1980er Jahre ein. Sie bereiten den Boden für umfassende Umbrüche, insbesondere durch die Innovationen in Kommunikation, Recherche, Ästhetik und Technik durch das Internet, mit besonderer Dynamik in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und der Jahrhundertwende, die von einer Reihe wirkungsmächtiger Kontexte unterstützt werden.

Im Folgenden sollen die Traditionslinien und Brüche der Bilderbuchliteraturgeschichte, die im kunsthistorischen Überblick entwickelt wurden und für die 1990er Jahre wirksam sind, aufgegriffen werden. Dabei sollen den Phänomenen des Wandels Illustrationen zur Seite gestellt werden, die den Niederschlag der Entwicklungen in der Bilderbuchillustration belegen und das Bilderbuch in neue Zusammenhänge stellen. Mit Mediatisierung der Bilder, crossmedialen Vermarktungsstrategien, dem Einzug der Postmoderne mit non-linearen

⁵⁰³ Hurrelmann, Becker, Nickel-Baron (2006), S.292

Erzählstrukturen und dem Spiel mit Zeichen und Zeichenverschiebung in die Bilderbuchillustration, sowie einer Hinwendung zu einem veränderten Umgang mit Geschlechterrollen und Materialität sind zentrale Stichworte der Innovationen der 1990er Jahre umrissen.

Da die Prozesse von einer großen Dynamik gekennzeichnet sind, erscheint es sinnvoll, einzelne Entwicklungslinien über den zu untersuchenden Zeitraum der 1990er Jahre hinaus zu verfolgen und das Interesse auch auf die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts zu richten. Dadurch gewinnen viele wichtige Verläufe, deren Anfänge in den 1990er Jahren liegen, deutlich an Prägnanz.

5.4.1 Medialität

Kindern stehen mit der Verbreitung von Fernsehern, Computern und Playstations, Kassetten- und Videorekordern, foto- oder internetfähigen Handys als selbstverständliches Möbel in bundesdeutschen Wohnungen ein breites Spektrum audiovisueller und digitaler Medien zur eigenen Nutzung zur Verfügung, das Kinder auch mit Informationen und Themen außerhalb des auf sie zugeschnittenen Medienmarktes in Kontakt bringt. Die Omnipräsenz medialer Bildsprachen und die umfassende Mediennutzung von Kindern erreichen durch diese hohe private Mediendichte⁵⁰⁴ mit großer Dynamik in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre eine neue Dimension und verändern Sehgewohnheiten und ästhetische Erwartungshaltungen.

Zu den weitreichenden Veränderungen der kindlichen Lebenswirklichkeit gehört neben der umfangreichen Medienpräsenz im Alltag laut Studie *Medienkindheit – Markenkindheit* (2004) darüber hinaus eine „durchgreifende Tendenz der Verjüngung und Intensivierung von Medien- und Konsumerfahrungen“⁵⁰⁵ beschrieben. Die Studie spricht nur noch bei Klein- und Vorschulkindern von einer schützenden Marktferne

⁵⁰⁴ Im März 2003 befindet sich laut Studie *Medienkindheit-Markenkindheit* in jedem bundesdeutschen Haushalt ein Fernseher und rund 1/3 aller 6-7 jährigen können darüber verfügen, bzw. sogar allein nutzen. In 43,1% aller Haushalte der 6-7 jährigen befindet sich ein Computer zur selbstständigen Nutzung, 36,4% davon sind internetfähig. (*Medienkindheit-Markenkindheit* (2004), Tab.3.2, S.195)

⁵⁰⁵ *Medienkindheit-Markenkindheit* (2004), S.16

(vgl. Kap. 5.4.3). Mit der gleichzeitigen Öffnung des Bilderbuchs auch für ältere Zielgruppen, ist dieses Forschungsergebnis durchaus relevant und wird besonders in den medialen und crossmedialen Vernetzungen des Bilderbuchs sichtbar. So konstatieren die IllustratorInnen in der IllustratorInnenumfrage unter Verweis auf die Verbreitung der AV-Medien in der Kinderkultur, dass „das Erzählen multimedialer geworden“ sei (Kap. 5.3.1.2.B1). Für Kinder sei durch die Omnipräsenz filmischer Bildsprachen die Wahrnehmung „von Bildern mit eigener Sprache und Dynamik“ sowie „das Sehen in Bildausschnitten selbstverständlicher geworden“ (Kap. 5.3.1.2.B1). Der starken Hinwendung zur Mediatisierung der Bilder trägt das Bilderbuch nicht mehr länger nur in schmalen Randbereichen Rechnung (wie z.B. im viel diskutierten Müller/Steiner: *Aufstand der Tiere*, 1989, Kap. 4.1)).

Karoline Kehr ist eine Illustratorin, die sehr handwerklich arbeitet, doch mit ihrer ungewöhnlichen Kombination unterschiedlicher Arbeitsweisen eine irritierend mediale Anmutung herstellt⁵⁰⁶. Die Hamburgerin baut perspektivisch verzerrte Kulissen mit betonter Tiefenwirkung, die, wie in Abb. 133, durch eigene Lichtquellen illuminiert werden. Diese dreidimensionalen Modelle werden abfotografiert und in einem dritten Schritt mit Acryl übermalt. Sie selbst lehnt den Einsatz des PC ab, da sie befürchtet, nicht die gleiche spezifische ambivalente Bildwirkung erzielen zu können (Kap.



Abb.133: Kehr: Theos Traum, 1995

5.3.1.1 A2). Tatsächlich ist die Ästhetik der unterschiedlichen Stilmittel ihrer Mischtechnik nicht sofort einzuordnen. Der Blick sucht zwischen fotografischen Elementen und Übermalungen, perspektivischen Verzerrungen, unterschiedlicher Tiefenwirkung, sowie ungewohnt kontrastreichen intensiven, artifiziellen Lichtverhältnissen nach Eindeutigkeit, doch die Illustrationen bewegen sich genau auf der Schnittstelle zwischen Montage, Malerei und Fotografie.

⁵⁰⁶ Als Modellbauerin profiliert sich neben Karoline Kehr auch Brigitte Garcia López, die für *Flieg, Flengel flieg!* (2002) Miniaturtableaus aus Marzipan, Salzteig, Gips, Lacken, Folien und Papiere gestaltet und anschließend fotografiert.

Die IllustratorInnenumfrage zeigt 1997 noch eine gespannte Erwartungshaltung gegenüber den Neuen Medien, von denen „eine andere ästhetische Dimension“⁵⁰⁷ erwartet wurde. Diese Erwartungshaltung ist 2002 einer pragmatischen Offenheit gewichen. Viele IllustratorInnen nutzen die digitalen Möglichkeiten des Gestaltens allerdings eher für die Phase der späteren Bildbearbeitung und des Layout und (noch) nicht als eigenständige Illustrationstechnik (Kap. 5.3.1.1 A2). Doch auch, wenn die bildkünstlerische Arbeit laut Umfrage 2002 mehrheitlich von traditionellen Techniken beherrscht und die Computerillustration von den meisten Befragten überwiegend als zu wenig sinnlich-haptisch empfunden wird (Kap. 5.3.1.1 A1), erfährt die Mediatisierung der Bildästhetik mit einer Erweiterung der ästhetisch-medialen Kontexte, mit der Betonung des Zeichenhaften, der Plakativität und Monochromie, der Durchmischung der Stile und Verschiebung der Zeichen im Bilderbuch eine selbstverständliche Akzeptanz.



Abb. 134: Budde; 1 2 3 Tier, 1999

Nadia Budde steht hier beispielhaft für die neue, computergestützte Ästhetik, die mit einer regelmäßigen, kräftigen Konturlinie das Grafische betont. Die eingescannten Zeichnungen werden am Computer koloriert, dadurch erhält sie die betont monochrome Flächigkeit ihrer Illustrationen. Mit ihrer kantigen, disharmonischen, comichaften Formenbehandlung und den humorvollen, rhythmischen Nonsense-Sprachspielen hat sie im vorwiegend pädagogisch ausgerichteten Pappbilderbuch eine neue Ästhetik eingeführt, die mit zahlreichen Auszeichnungen⁵⁰⁸ Anerkennung fand.

Die tradierte Zentralperspektive des Bildraums als Bühnenschaukasten (vgl. Kap. 2.4) wird zunehmend von Gestaltungselementen aus Film und Videoclip, z.B. stark

⁵⁰⁷ Vgl. Kap.6.3.1.

⁵⁰⁸ DJLP 2000 für *1 2 3 Tier*, 2. Troisdorfer Bilderbuchpreis und den Luchs 2002 für *Trauriger Tiger toastet Tomaten*, Schnabelsteherpreis 2002 für *Kurz nach sechs kommt die Echs*

perspektivische Anschnitte (vgl. Janssen: *Rotkäppchen*, Abb.132), serielle Reihungen (vgl. Banyai: *Zoom*, Abb.145-148), Farblicht, sowie durch digital gestützte Grafik⁵⁰⁹, Collage und Montage ergänzt. Gerade in den letzten Jahren bieten wichtige Neuentwicklungen der digitalen Bildbearbeitungsprogramme ungleich komplexere Möglichkeiten der Gestaltung. Große Beachtung fanden IllustratorInnen wie Katja Kamm, Nadia Budde und Peter Schössow mit ihren Versuchen, eine eigene digitale Ästhetik zu entwickeln.⁵¹⁰



Abb.135, 136: Kamm, Katja: *Unsichtbar*, 2002

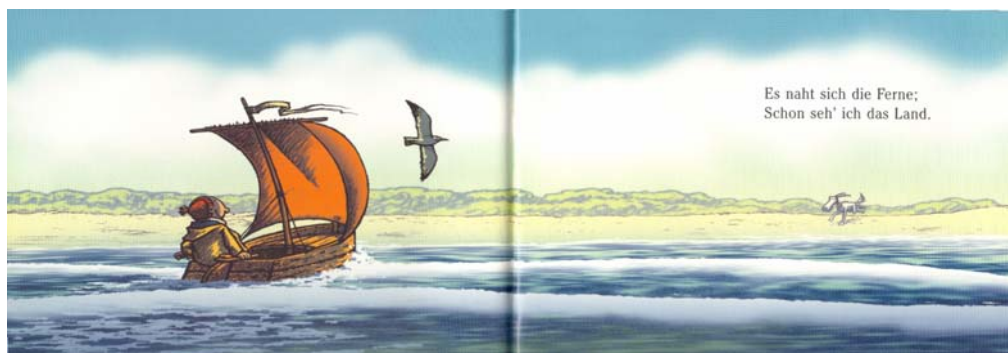


Abb.137: Schössow, Peter: *Meeres Stille und Glückliche Fahrt*, 2004

Während Kamm allein mit dem Kontrast (und der Deckung) direkt gegeneinander gesetzter plakativer Farbflächen spielt (vgl. Kap. 2.6.2), betont Schössow die Prägnanz der schwarzen Kontur und lässt sie reizvoll zur weich gezeichneten weiten Landschaft kontrastieren. Interessant ist, dass in der Jurybegründung zur Nominierung dieses Titels für den DJLP gerade die außerordentliche Emotionalität der Illustration und ihre Korrespondenz mit der klassischen Textvorlage herausgehoben wird⁵¹¹, während doch

⁵⁰⁹ vor allem für die Recherche, Bildbearbeitung und Kommunikation

⁵¹⁰ Kamm: *Unsichtbar* (2002) wird 2003 und Schössow: *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* (2004) 2005 für den DJLP Sparte Bilderbuch nominiert. Schössow wird der DJLP 2006 für *Gehört das so?* (2005) zugesprochen.

⁵¹¹ „Schössow schafft emotional anregende, fast meditative Bilder, die der Schlichtheit der Goetheschen Verse entgegenkommen.“ (Der Deutsche Literaturpreis 2005. Die Nominierungen, AKJ, S.13)

gerade von den befragten IllustratorInnen die Sinnlichkeit der digitalen Illustration eher in Frage gestellt wird.



Abb.138: Lévy/Roussel: *Angelman*, Orig.2003, dt.2005

Strukturelle, ästhetische und konzeptionelle Umbrüche, wie sie in den 1990er Jahren stattfinden, sind häufig an veränderte Herangehensweisen an bestimmte Themen gebunden. Gerade die sensiblen, tabuisierten Themen wie Gewalt oder Tod, aber auch eine neue Form der Ästhetisierung wie das Sehen, werden in den 1990er Jahren neu thematisiert und gestaltet, die folgenden Beispiele sollen diese veränderten Prozesse der Auseinandersetzung verdeutlichen.

Im Gegensatz zu Kamm und Schössow thematisieren Lévy/Roussel das Mediale ganz direkt mit Superman-Medienikonen (Abb.138) und ihrer crossmedialen Vermarktung (s.Kap.5.4.3) und verknüpfen Thema und Ästhetik wirkungsvoll miteinander. *Angelman* ist eine fantastische Superman-Figur, doch der Held ist alt geworden. In irritierendem Kontrast wird die plakative, glatte Flächigkeit und betonte Virtualität der Kleidung durch das faltige Gesicht des Alten gebrochen. Für die artifizielle Medialität ihrer Illustrationen nutzen das Autoren/Illustratorenteam die digitalen Bildbearbeitungsprogramme Strata 3D und Adobe Photoshop. Mr. Angel bereitet sich auf seinen nahenden Tod vor, indem er auf einer alten Nähmaschine sein Angelmankostüm noch einmal näht, um ein letztes Mal als Superheld, wenn auch hager und alt, zu fliegen (Abb.138). Ganz in Weiß wird Angelman auf seinem letzten Flug zum Engel ohne Wiederkehr. Sein Sterben ist körperlos, wie es die mediale Ästhetik vorgibt.

Das Sterben ist bis weit in die 1980er Jahre ein ernstes Tabuthema im Bilderbuch gewesen. Aufmerksamkeit erfuhren deshalb Titel wie *Leb wohl, lieber Dachs* (1984) oder John Burninghams *Großpapa* (Orig. 1984, dt. 1988). Erst in den 1990er Jahre und nach 2000 widmet sich eine ganze Reihe von IllustratorInnen der Gestaltung des Themas.⁵¹² Einer der ersten



Abb.139: Kaldhol/Øyen: Abschied von Rune, 1987

Titel, die das Sterben eines Kindes im Bilderbuch thematisiert, ist *Abschied von Rune* (1987, Abb.139). Wenche Øyen illustriert den Text der Norwegerin Marit Kaldhol in zarten, weich ineinander fließenden Aquarellen in warmer, gedeckter Farbigkeit in Harmonie zur Landschaftsdarstellung. „Beteiligt werden wir vor allem durch die Bilder, sie drücken Gefühle aus und rufen Gefühle hervor, ohne ins Sentimentale abzugleiten“⁵¹³, heißt es in der Jurybegründung zum DJLP 1988.

Während die Titel der 1980er Jahre sich meist vorsichtig einfühlsam dem emotional belastendes Tabuthema annähern, entstehen vor allem nach 2000 gerade mit digital unterstützten Bildsprachen Konzepte, die eine zweite Ebene einführen, die durch die bildästhetische Abstraktion und/oder subtile Hintergründigkeit eine Distanz schafft, die eigene Freiräume der Annäherung eröffnet.



Abb.140: Schössow: Gehört das so?!, 2005

⁵¹² Ellermann, Heike: *Der rote Faden* (1992); Velthuis, Max: *Was ist das? Fragt der Frosch?* (1992), Fried, Amelie/Gleich, Jacky: *Hat Opa einen Anzug an?* (1997)

⁵¹³ Deutscher Jugendliteraturpreis. 1956-1996 (1996), S. 277

Peter Schössow setzt sich in seiner digital gestützten Bearbeitung des Themas (*Gehört das so??!* (2005), Abb.140) in erster Linie mit der (ebenfalls lange tabuisierten) Wut, Ohnmacht und Verzweiflung auseinander, die sich in der Trauer oft überlagern. Schössow provoziert den ästhetischen Bruch zum Thema durch die Plakativität der digitalen Zeichnung, die sonnendurchflutete Farbigkeit, das fröhliche Freizeittreiben im Park und die komische Überzeichnung der Figuren, ohne die Trauer und Hilflosigkeit des Mädchens und die Anteilnahme ihrer exotischen Begleiter ironisch vorzuführen. Die Jurybegründung zur Verleihung des DJLP 2006 zielt gerade auf den Kontrast zwischen Ästhetik und Thematik ab: „Die am Rechner generierten, meist doppelseitigen Bilder, eine Mischung aus bearbeiteter Fotografie und Comiczeichnung, vermitteln mit ihrem raffinierten Schattenspiel einen eher unterkühlten Eindruck, der quer steht zu den Gemütsbewegungen der Protagonisten.“⁵¹⁴

Mit der Strategie der Distanzierung durch bildästhetische Stilmittel arbeitet auch der Niederländer Koen Vanmechelen, allerdings unter absolutem Ausschluss von Komik oder Ironie als erleichternde Vermittlungsangebote und mit dem Medium Fotografie, um den Text *Juul* (1997, Abb.141) von Gregje de Mayer zu illustrieren. Juul ist nicht, wie die Figur es vorzugeben scheint, aus grobem Holz geschnitzt⁵¹⁵, sondern ein Mobbingopfer, dass sich seinen Peinigern zu entziehen versucht, indem er sich konsequent jedes Körperteils entledigt, das auf Kritik stößt, bis allein sein Kopf übrig bleibt, mit dem noch als Ball das aggressive Spiel seiner Widersacher fortgesetzt wird.

Das Leid, die psychischen und physischen Schmerzen Juuls scheinen unerträglich, doch um die Geschichte des Opfers trotzdem erzählen zu können, bedient sich Vanmechelen einer doppelten bildästhetischen Distanzierung. Zum einen abstrahiert Vanmechelen die Figur Juul als grob gearbeitete Konstruktion aus sperrigen Holzteilen.

⁵¹⁴ Fünfzig Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis. Die Nominierungen 2006, S.15

⁵¹⁵ Durch den Bedeutungsgehalt des grob bearbeiteten Holzes könnte *Juul* ebenso schlüssig auch unter dem Begriff ‚Materialität‘ (Kap.5.4.5) betrachtet werden, doch soll der Fokus hier auf die Abstraktionsstrategien gelegt werden, zu denen auch die mediale, fotografische Umsetzung gehört.

Die ‚Bruchstellen‘ der Demontage des figurativen Objektes scheinen vorgegeben, wenngleich die isolierten Körperteile durchaus von Spuren der Gewalt, Verbrennungen an den Ohren oder der Hand, gezeichnet sind. Die Abstraktion des Symbolisch-Modellhaften wird verstärkt, indem die Holzfigur vor einem völlig leeren weißen, gleichmäßig ausgeleuchteten Hintergrund, agiert, der keinerlei Konnotationen zulässt. Die mediale Umsetzung durch die Fotografie führt eine sachliche, dokumentarische Ebene ein, die mit



Abb.141: De Maeyer/Vanmechelen: Juul, Orig.1996, dt. 1997

der strengen, fast kommentarlosen Reduktion des Textes auf das Geschehen, korrespondiert.

Während 1989 durch Müller/Steiner *Aufstand der Tiere* (vgl. Kap. 2.9.1 und Kap.4.1, Abb.83, 84) Medien erstmals direkt thematisiert wurden, gerät in den 1990er Jahren das Sehen selbst stärker in den Fokus künstlerischer Gestaltung, etwa durch das filmische Stilelement des Zooms und des ausschnittshaften, sequentiellen Erzählens in Text und/oder Bild.

Peter Sis richtet den Blick in *Madlenka* (2000) aus dem Weltall auf die Erde und fokussiert schließlich auf die Blocks Manhattans (Abb.142-144). Der Illustrator nimmt die BetrachterIn auf einen Spaziergang Madlenkas um ihren Block mit, der sich als eine multikulturelle Miniaturweltreise entpuppt. Stadtpläne, Wegeskizzen, Aufsichten, Durchblicke durch Stanzungen, Perspektivwechsel und zahlreiche Notizen als Randbemerkungen visualisieren die Bewegungen des Mädchens und lassen sie räumlich erfahrbar werden.



Abb.142-144: Sis: Madlenka, 2000

Istvan Banyai illustriert mit *Zoom* (1995)⁵¹⁶ genau den umgekehrten Weg und weitert den Blick schrittweise oder auch sprunghaft vom Detail auf eine nächst höherer Ebene der Betrachtung, bis er die unendliche Totale des Universums erreicht.



Abb. 145-148: Banyai: Zoom, 1995

Dabei nutzt Banyai die ganz unterschiedlichen Rezeptionsweisen der Medien vom Plakat, über die Briefmarke bis zum Fernsehen, spielt darüber hinaus mit unterschiedlichen Graden der Abstraktion des Gegenständlichen und schafft so völlig

⁵¹⁶ Vgl. auch: Banyai: Rezoom (1996)

neue, überraschende Blickwinkel. Selbst der abschließende Flug ins All ist so betont artifiziell gestaltet, dass unwillkürlich der Wechsel in ein neues Medium erwartet wird, tatsächlich wird das Universum jedoch allein von den beiden Buchdeckeln des Mediums Bilderbuchs begrenzt.

Dieter Wiesmüller lässt Landschaften mit Tieraugen erblicken. Der scharfe Zoom richtet sich dabei auf das Tierauge, das mit der ihm zugeordneten Landschaft in der Totalen im farblichen Gleichklang gehalten ist. Reizvoll variiert Wiesmüller die detailgenaue Darstellung der Augen mit der relativen Unschärfe des weiten Landschaftspanoramas und der Figurengruppe im Vordergrund, deren Konturlinien in spiegelnden Reflexen der untergehenden Abendsonne und starken Hell-Dunkelkontrasten sanft verschwimmen.

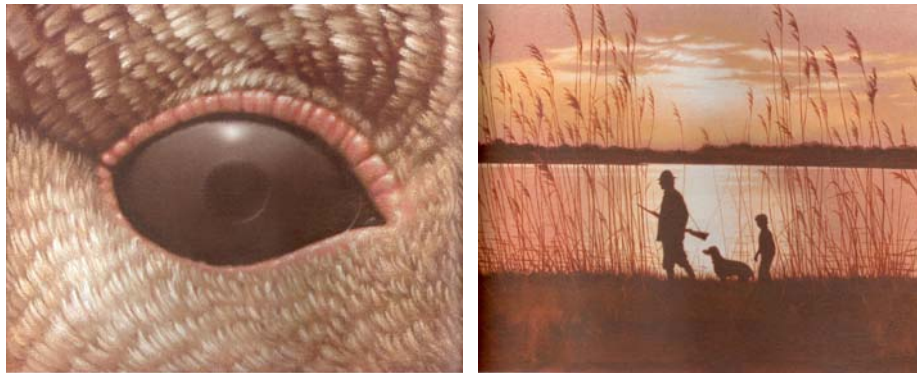


Abb.149, 150: Wiesmüller: Augenblick, 2002

Diese Titel spiegeln die Aussagen der IllustratorInnen wider, die die medialen Einflüsse auf die Wahrnehmung (auch) positiv beurteilen (vgl. Kap.5.3.1.2 C2). „Zeitgenössische Kinder haben viel Erfahrung mit schnell wechselnden Bildern, den verschiedensten ästhetischen Sprachen [...]“ (5.) „Durch die ‚Bilderflut‘ sind sie gewohnt, viel mehr und viel komplexere Bildstrukturen viel schneller zu dechiffrieren. [...]“ (29.) Ein anderer Illustrator ist überzeugt, „dass Kinder dank all der Comics, TV und Fotos perspektivisch sehr gewagte Bilder und die unwahrscheinlichsten Ansichten, resp. Anspielungen erkennen gelernt haben.“ (27.) Fast alle sind sich darin einig, dass die kindliche Wahrnehmung einfach „schneller“ geworden (15.), (19.), (34.), in viel stärkerem Maße „prozess- als produktorientiert“ als früher und „stärker in Bewegung“ (1.) sei.

Auffällig ist, dass die Videoclipkultur mit der Gründung des Musiksenders Viva (1993) nach einer Krise in den 1980er Jahren in den 1990er Jahren eine Renaissance erfuhr, die gerade die Jugendkultur in den 1990er Jahren visuell prägte. Im Zuge der oben beschriebenen Öffnung des Bilderbuchs für ältere Zielgruppen und die Verjüngungstendenzen der Medien, kann man davon ausgehen, dass Phänomene der Jugendkultur wie die Videoclips bis weit in die Kinderkultur hinein strahlen und mit Titeln wie *Zoom* im Bilderbuch ihren Niederschlag finden. Wenn sich das Bilderbuch deshalb Mitte der 1990er Jahre mit schnellen Schnitten und perspektivischen Anschnitten einer populären visuellen Ästhetik bedient, wie sie auch in den Clips zu finden ist (vgl. Banyai, Abb.145-148), dann ist die tradierte Tendenz des Rückwärtsgewandten (vgl. Kap. 2.3) und der zeitverzögerten Öffnung für Impulse aus zunächst bilderbuchfremden Kontexten (vgl. Kap. 2.8.1) durch die zeitnahe Hinwendung zu betont medialen Illustrationen zumindest punktuell unterbrochen.

5.4.2 Non-Linearität und Postmoderne

Die umfangreichen Entgrenzungen der Postmoderne, die Theoretiker wie Wolfgang Iser⁵¹⁷ oder Zygmunt Bauman mit seinem Begriff der Ambivalenz und seiner Verkündung vom Ende der Eindeutigkeit⁵¹⁸ formuliert haben, haben die Etablierung der Durchmischung der Stile auch im Bilderbuch und die Akzeptanz non-linearer Erzählungen durchgesetzt. Diese Prozesse entfalten sich und zeitigen deutliche Spuren vor allem in der Bilderbuchliteratur seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und der Jahrtausendwende.

„Wirklichkeit ist heute in Bildern längst nicht mehr direkt abbildbar. Sie kann im Grunde nur über *gebrochene ästhetische Formen* vermittelt werden, die Widersprüche, Spannungen und Gegensätze aufzeigen. Die Kunstmoderne reflektiert diesen Anspruch spätestens seit Theodor W. Adornos ästhetischer Theorie.“⁵¹⁹

⁵¹⁷ Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, 1990

⁵¹⁸ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 1995

⁵¹⁹ Thiele (1994), S.65

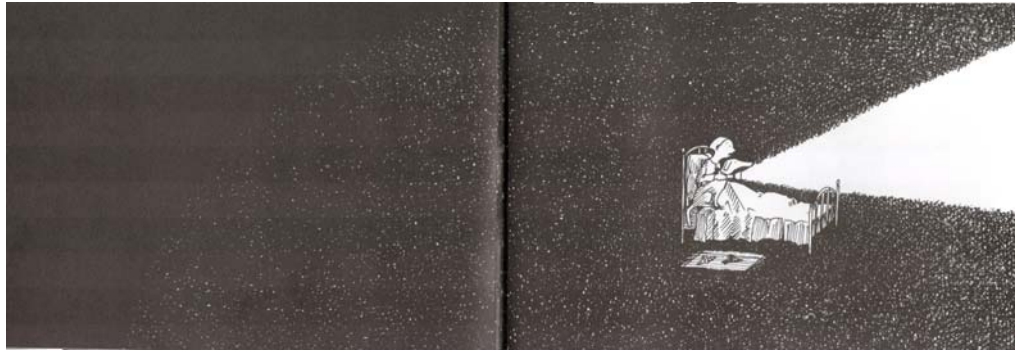
Das Spiel mit Zeichen und Bezeichnetem setzt Anna Höglund, humorvoll gewendet, wörtlich um. Sie lässt ihre Protagonistin Stina Stenstump in *Feuerland ist viel zu heiß* (1995) auf eine Traumreise um die Welt gehen. Höglund lässt das Klischee auf ein einziges Bildzeichen gerinnen und führt es mit subtiler Ironie ad absurdum.



Abb.151: Höglund: *Feuerland ist viel zu heiß!*, Orig.1992, dt.1995

Die kanadische Künstlerin Michèle Lemieux legt 1996 mit *Gewitternacht* das erste Bilderbuch im non-linearen erzählerischen Format einer scheinbar ziellosen Gedankenkette vor. Mit meist linienbetonten, stilistisch variantenreichen Schwarzweißzeichnungen wird die BetrachterIn im Zeitrahmen einer (Gewitter-) Nacht durch oft existenziell-philosophische kindliche Assoziationsketten geführt, die letztlich um die beiden zentralen kindlichen Fragen kreisen: ‚Wer bin ich, und wie werde ich sein?‘





Ich habe Angst davor, was mich im Leben noch alles erwartet!



Abb.:152 155: Lemieux: Gewitternacht, 1996

Lemieux strukturiert die Fragen, indem sie die ausschweifenden Gedanken der kindlichen Fragerin immer wieder auf sie selbst, schlaflos im Bett liegend, zurückführt. Die Illustratorin zielt mit ihrer Konzeption einer kindlichen Ich-Erzählerin zwar weiter auf den kindlichen Adressaten, doch stellt *Gewitternacht* ein gutes Beispiel für die Relativierung des Kindheitsbegriffs in den 1990er Jahren dar. Durch den beachtlichen Umfang, die experimentelle Ästhetik und den philosophischen inneren Monolog weist das Buch jedoch deutlich über die tradierte Zielgruppe hinaus und stellt den vieldiskutierten Begriff des Kindgemäßen (Kap.2.5) in Frage.

Die konsequente Fortführung des sequentiellen Erzählens betreibt das französische IllustratorInnenteam Katy Couprie und Antonin Louchard. Mit Hilfe von assoziativen Verknüpfungen, im ungleichmäßigen Wechsel von Linearität und Bruch der Bildfolgen, bietet *Die ganze Welt* (2001) ein innovatives Konzept vernetzter Erzählweisen ohne Text im auffälligen quadratischen Bilderbuchformat an⁵²⁰.

Das bildnerische Spektrum ist geprägt von experimentellen, ironischen, komischen, überraschenden und kritischen Reflexionen auf Kunst und Illustration und reicht vom

⁵²⁰ Louchard/Couprie transportieren das Konzept von *Die ganze Welt* auch in neue Kontexte: *Guten Appetit* (dt. 2003), *Die ganze Kunst* (dt. 2006)

Plakat bis zur Röntgenaufnahme, von der Collage bis zur Malerei, von der Zeichnung bis zur fotografierten Skulptur, von der Skizze bis zum Bauplan. Das Bild wird zum Zeichen, das Zeichen überraschend mit anderen Bildern, anderen Zeichen neu verknüpft. Die eigentliche Geschichte entwickelt sich in den unbesetzten Zwischenräumen zu einer ganz individuellen, unter Umständen auch narrativen Assoziationskette.

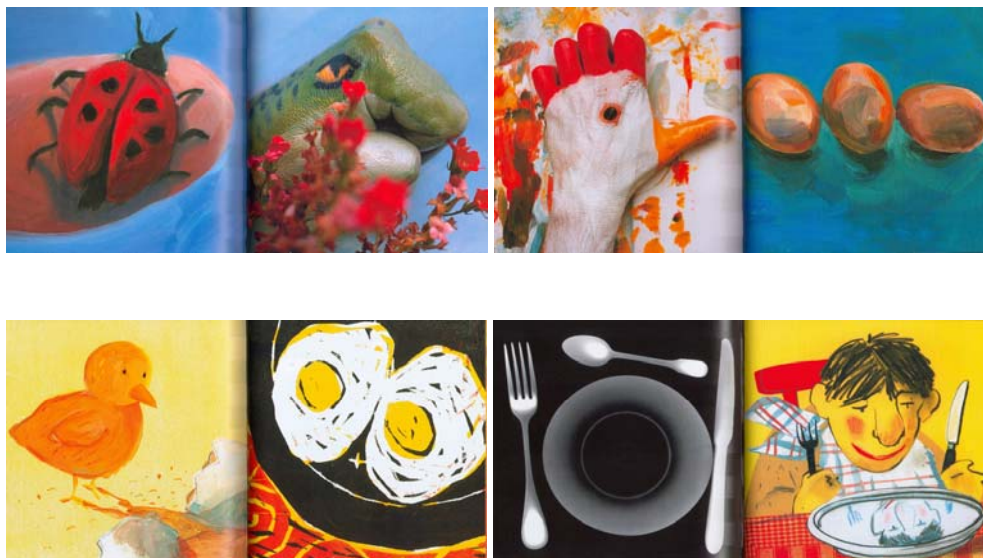


Abb. 156-159: Couprie/Louchard: Die ganze Welt, Orig.1999, dt. 2001

Die ganze Welt funktioniert mit derselben Strategie kontextübergreifender Verknüpfungen und Zitierweisen im Spiel mit Irritation und Verschiebung, die auch in der Werbung eingesetzt werden (selbstverständlich, ohne auf Werbung konkret zu reflektieren), ein in der gegenwärtigen Kinderkultur wichtiger und selbstverständlicher, Kindern bekannter Informations- und Kommunikationsträger. Trotzdem lässt sich auch hier keine definierte Zielgruppe ausmachen.

Schnell wird beim Vorlesen, bzw. Betrachten deutlich, dass diese non-linearen Bilderbucherzählungen eher (intensive) Gesprächsanlässe bieten und für die konventionelle Form des Vorlesens wenig geeignet sind.

Antje Damm⁵²¹ greift in *Frag mich!* (2002) das Frageprinzip Lemieuxs auf⁵²² und verbindet es mit der illustrativen Vielfalt Louchards/Coupries.



Abb.160: Damm: *Frag mich!*, 2002

Bereits im Untertitel verweist sie auf die notwendig neue Rezeptionsform: *108 Fragen an Kinder, um miteinander ins Gespräch zu kommen*. Allerdings verzichtet Damm auf die assoziativen Sequenzen, die einen ausgeprägt spielerischen Charakter besitzen. Frage und Bild stehen hier als abgeschlossene Einheit nebeneinander. Damm verfolgt ein eher pädagogisches Anliegen, das sie in einem Nachwort auffordernd und explizit an die Eltern richtet. Dieser Titel macht exemplarisch deutlich, dass trotz des Bruchs mit der Normsetzung der linearen Erzählweise an der Kontinuität des Bildungsanspruchs (vgl. Kap.2.3) im Bilderbuch festgehalten wird

Der Zerfall ganzheitlicher, linearer Strukturen ist zwar charakteristisch für das Denken und das Lebensgefühl der Postmoderne, jedoch verweist gerade der Prolog von J.Patrick Lewis zu *Das Hotel zur Sehnsucht* (2002, Abb.160, 161) auf wichtige literarisch-historische Prozesse, deren Tradition Lewis/Innocenti weiterführen. „Meine Fantasie hatte sich verabschiedet – auf Nimmerwiedersehen [...]“, beschreibt Lewis das Motiv für die bevorstehende Reise des Malers zum *Hotel zur Sehnsucht*, „Ich hatte also das verloren, was Poeten auch schon mal ‚das innere Auge‘ nennen; verloren oder einfach liegen lassen, irgendwo in der realen Welt.“ Lewis setzt den Verlust der Fantasie mit dem Verlust der Wahrnehmung einer ganzheitlich abzubildenden Welt gleich, in der nur der Rückzug auf Erinnerungen oder der Auszug ins Abenteuer bleibt. Die Art und Weise, mit der Lewis die Fantasie zur Grundlage künstlerischen Schaffens macht und sein aus dem Verlust resultierendes Dilemma, erinnert an die Schaffenskrise des Lord Chandos⁵²³. „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden

⁵²¹ Damm (2002), (2003)

⁵²² Viele Frage sind dem Buch Elschenbroich: *Weltwissen der Siebenjährigen. Wie Kinder die Welt entdecken* (2001) entlehnt, Antje Damm nennt diesen Titel auch als Inspirationsquelle.

⁵²³ Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief* (1902)

gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen [...] die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“ Der fiktive Brief Hugo von Hofmannsthals (1902), an den Philosophen und Naturwissenschaftler Francis Bacon, datiert auf den 22. August 1603, wurde als Manifest der Sprachkritik bewertet und läutete kurz nach der Jahrhundertwende, parallel zur Abkehr des Expressionismus vom ganzheitlichen Abbild, die literarische Moderne ein. Tatsächlich wird auch die Erzählung des *Hotel zur Sehnsucht* genau 100 Jahre später zu einem fragmentarischen Puzzlespiel mit Versatzstücken der Literatur- und Kulturgeschichte, allein gehalten von der Schaffenskrise des Malers.

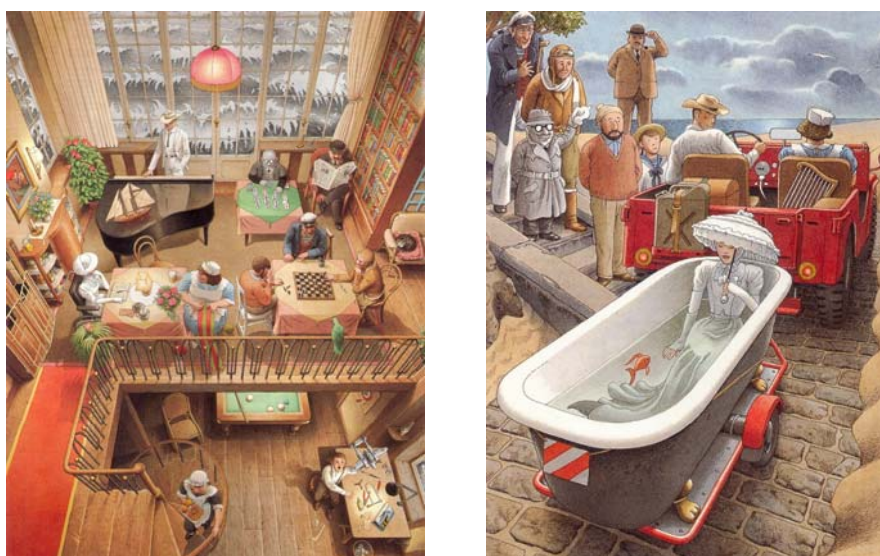


Abb.161, 162: Lewis/Innocenti: Das Hotel zur Sehnsucht, 2002

In Kap. 5.2.2 wurden die Traditionslinien und Brüche am Beispiel der tradierten Volksmärchen der Brüder Grimm aufgezeigt. Häufig nutzten die IllustratorInnen die Originaltexte, um gerade vor dieser vertrauten Folie neue Darstellungsmöglichkeiten zu finden. Andere IllustratorInnen wie Pommaux oder R.S. Berner schrieben die Texte um, um sie einem neuen Genre, z.B. dem Comic anzupassen, doch immer blieb die Linearität der Erzählung gewahrt.

David Wiesner betitelt sein Bilderbuch ‚Die drei kleinen Schweine‘ (2002) und beginnt auch tatsächlich mit der Erzählung des Märchens der Brüder Grimm. Doch bereits auf Seite drei fliegt das erste Schwein unter der erstaunlichen Lungenkraft des Wolfes buchstäblich aus der Handlung: „He! Er hat mich aus der Geschichte gepustet!“ An dieser Stelle trennt sich tradierte Märchenerzählung, die sich schnell im

Hintergrund verläuft (in der die Schweine noch gefressen werden), von der Adaption Wiesners. Die Schweine verlassen nicht nur die Buchseiten, sondern machen sich auf den nutzlos gewordenen alten Bilderbuchseiten, als Flieger zusammengefaltet auf den Weg, um auch andere Märchentiere vor ihrem harten Los zu bewahren.

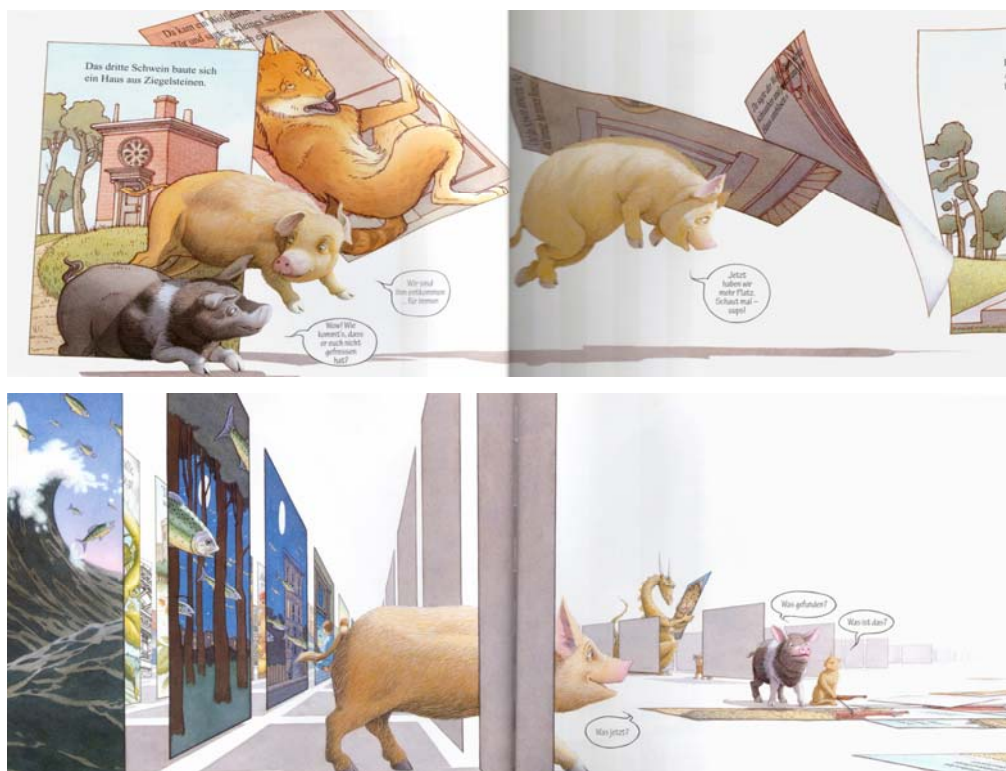


Abb.163, 164: Wiesner: Die drei Schweine, 2002

Die ästhetischen Entgrenzungsprozesse im Bilderbuch bilden nach Meinung der IllustratorInnen auch die gegenwärtigen postmodernen Gesellschaftsstrukturen und die Pluralität der Lebenskonzepte ab: „Die Tendenz zur Auflösung geht einher mit der Auflösung vieler gesellschaftlicher und kultureller Werte.“ Die Öffnung des Bilderbuchs ist IllustratorInnen nachvollziehbar, denn „Kinder [werden] heutzutage mit Themen und Bildern konfrontiert, die sicherlich für diese Altersstufe vor zehn Jahren noch nicht einsehbar waren“ (Kap.5.3.1.2 B1). Allerdings merken die IllustratorInnen eindrücklich an, „dass durch die Computertechnik viele flächig-plakative Bücher erscheinen, die keine klassische Geschichte erzählen, sondern eher mit Worten und Formen herumspielen“ (Kap.5.3.1.2 B1). Entortung und Auflösung der Handlung in Bilderbüchern werden auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung unterschiedlich bewertet. Einerseits wird mit der fragmentarisierten Erzählstruktur und der Einbeziehung bilderbuchferner Kontexte die

Befreiung des Bilderbuchs vom tradierten pädagogischen Ballast und die Einbeziehung der Erwachsenenperspektive als „überfälliger Emanzipationsschritt“ begrüßt. Andererseits wird kritisch hinterfragt „inwieweit die in den Bilderbüchern vorgeführten Konstruktionen und Dekonstruktionen von Bild- und Erzählmustern dem Bedürfnis des Kindes nach eindeutigen Erzählungen mit verlässlichen Aussagen entgegenkommen oder zuwider laufen.“⁵²⁴ Der bereits 1991 angekündigte Weg, auf dem das Bilderbuch das Kinderzimmer zu verlassen scheint⁵²⁵ (vgl. Kap.5.), findet seine konsequente Fortsetzung. Genauso plausibel erscheint aber aus heutiger Sicht die These, dass sich auch das Kinderzimmer verändert haben könnte und neue Bücher, eine neue Bilderbuchkultur, neue Rezeptionsformen verlangen.

Crossmediale Vernetzung

Während, wie bereits erwähnt, die Studie *Medienkindheit-Markenkindheit* für die Kleinkinder noch Markenferne konstatiert⁵²⁶, beginnt eine auf Marken zielgerichtete Medien- und Konsumkarriere, getragen durch umfassende und gezielte Medienwerbung, mit einer großen Dynamik im Laufe der 1990er Jahre bereits im Vorschulalter. Merchandising hat mit Bilderbuchprotagonisten als Medienmarkenzeichen in branchenfremden Kontexten von Alltags- und Gebrauchsgegenständen: auf Joghurts, Jacken, Tassen, Jeans, Socken, Tellern und Taschen folgerichtig im letzten Jahrzehnt verstärkt und überaus erfolgreich Einzug gehalten und das Bilderbuch viel stärker mit anderen Märkten und Kontexten vernetzt. Die umfassenden Crossmedia-Strategien zielen darauf, mediale Schnittstellen zu schaffen und so die Präsenz der zu Medienmarken stilisierten Protagonisten zu potenzieren und neue Märkte mit neuen, bilderbuchfernen Zielgruppen zu erschließen (oder auch umgekehrt). Dadurch wird nach Jens Thiele eine Entgrenzung pädagogischer Kategorien vorbereitet, da „nun zumindest über seine herausgelösten Figuren eine ständige Verfügbarkeit jenseits der Kontrolle Erwachsener signalisiert“⁵²⁷ wird.

⁵²⁴ Thiele (2002a), S.19

⁵²⁵ Thiele 1991

⁵²⁶ *Medienkindheit-Markenkindheit* (2004), S.15ff

⁵²⁷ Thiele (2000a), S.160

Ein frühes Beispiel crossmedialer Vernetzung ist das 1970 erschienene Popbilderbuch *Andromeda SR1* von Heinz Edelmann, eine Buchadaption des Beatles-Film *Yellow Submarine* von 1967/68 (Abb.49, Kap. 3.1).

Das Prinzip des Medientransfer ist in den 1990er Jahren das gleiche geblieben, nur Umfang und Kontexte haben sich erheblich ausgeweitet: Bekannte Bilderbücher (z.B. Nordquist: *Pettersen & Findus*, Bergström: *Willi Wiberg*, Janosch, *Oh wie schön ist Panama*) werden verfilmt oder digitalisiert und branchenfremd vermarktet, aber auch bekannte Kindersendungen behaupten sich als Bilderbuch auf dem Markt (vgl. Abb.165, das Bilderbuch zur *Sendung mit der Maus*). Hier kann den beliebten Protagonisten in anderen

Zusammenhängen, auch interaktiv begegnet werden. Die Studie *„Lesekindheiten“* (2006) macht darauf aufmerksam, dass für diese Form der Vermarktung nicht zufällig Titel konventionellen und traditionellen Zuschnitts zum Tragen kommen, kann doch „eine in soziokultureller



Abb.165: Das Mausbuch, 2000

Hinsicht breitere Adressatengruppe angenommen werden.“⁵²⁸

Dazu gibt es jedoch bemerkenswerte Ausnahmen. 1992 erschien im ungewöhnlich schmalen Hochformat das mit Schutzumschlag, zahlreichen Stanzungen und transparenten Papieren aufwendig gestaltete Bilderbuch *Mitternachtsspiel* von Květa Pacovská (Abb.166). 1998 entwickelte der Tivola Verlag eine interaktive, artifizielle und überaus poetische digitalisierte Animation des Bilderbuchs als CD-ROM (Abb.167). Das Bilderbuch, lange vergriffen, erschien 2001 erneut in dritter Auflage.

⁵²⁸ Lesekindheiten (2006), S.350

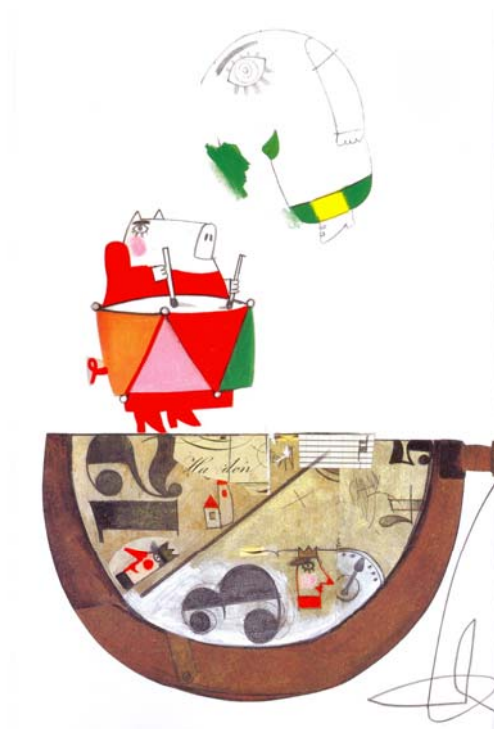


Abb. 166: Pacovská: Mitternachtsspiel, 1992, 2001



Abb.167: CD-ROM Cover zu: Mitternachtsspiel, 1998

Während Bilderbücher (z.B. *Mitternachtsspiel*), auch durch ihre zunehmend komplexere Gestaltung, die Kinder in hohem Grad von der Vermittlung durch (gebildete) Erwachsene abhängig machen, erleichtern die medialisierten Angebote die eigenständige Rezeption „freilich unter Umständen um den Preis der Fixierung der Kinder auf triviale Geschichten.“⁵²⁹

In der Entpädagogisierung der crossmedialen Vermarktung, die Jens Thiele bereits bei den Merchandisingprodukten beobachtete, sieht Ingrid Paus-Hasebrinck gerade eine Möglichkeit zur wichtigen Stärkung des Bilderbuchs: „Die Bemerkung, Bücher seien elitär und schwierig, gewinnt vor dem Hintergrund der hohen Attraktivität des Fernsehens [...] besondere Relevanz, ein Grund möglicherweise auch, weshalb Kinder Bilderbücher oft erst im crossmedialen Zusammenhang wahrnehmen und rezipieren.“⁵³⁰ Nach Paus-Hasebrinck könnte den crossmedial vermarkteten Angeboten eine Einstiegs- bzw. Brückenfunktion zukommen, die die Chance böte, „die familial geprägten medialen Erfahrungen und Erfahrungswelten im Kindergarten aufzugreifen

⁵²⁹ Lesekindheiten (2006), S.350

⁵³⁰ Paus-Hasebrinck (2007), S.103

und zu bearbeiten und Kindern damit die Möglichkeiten zu geben, kreative Bezüge zu ihren Medienwelten, auch mit Hilfe von Bilderbüchern herzustellen.“⁵³¹

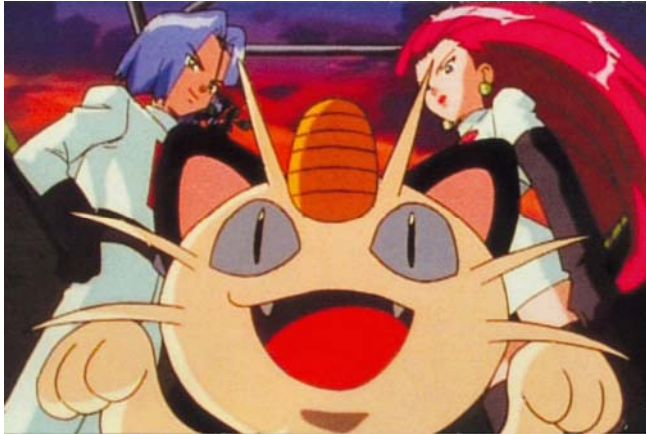


Abb.168: Pokémon, 2000

5.4.4 Gender

Medienmarken können nach Paus-Hasebrinck lediglich als eine Art schmückende Dekoration dienen, sie können aber für Kinder auch wirklich bedeutsam werden, „wenn sie diese für ihre Anliegen nutzen können, sei es zur Orientierung in der Fülle der Medienangebote, sei es zur Positionierung (Integration bzw. Abgrenzung) oder als Symbolmaterial ihrer Identitätsbildung.“⁵³² Die Ergebnisse der Erhebung zeigen allerdings deutlich, dass die meisten crossmedialen Strategien eher auf Jungen abzielen, „indem sie ihnen ein Angebot unterbreiten, über das sie sich deutlich außen positionieren können, das ihnen Material für Wettkampf und Konkurrenz anbietet.“⁵³³ Für Mädchen gibt es deutlich weniger Angebote, die zudem „nicht so wie die Produkte für Jungen in ein enges crossmedial gewobenes Netz eingebunden sind.“⁵³⁴

Diese geschlechtsspezifischen Angebote bieten vor allem auch auf Grund ihrer Eindeutigkeit in der Zuweisung von Geschlechterrollen unkomplizierte Orientierung. Die „Exploration des Innenlebens“ (vgl. Ewers, Kap.4.1) und die Hinwendung zu eher psychologisch motivierten Erzählungen, beginnend in den 1970er und verstärkt in den

⁵³¹ Paus-Hasebrinck (2007, S.104

⁵³² Medienkindheit-Markenkindheit (2004), S.182

⁵³³ Ebda

⁵³⁴ Ebda

1980er Jahren, führen dagegen zu stärkeren Differenzierungen in den Geschlechterrollendarstellungen im Bilderbuch. Gerade die Bilderbuchkonzepte der 1990er Jahre liefern hier ergiebige und vielseitige Material. Diese Differenzierungen sind natürlich komplexer und, wie bereits ausgeführt, von der Vermittlung Erwachsener ungleich stärker abhängig, als die trivialen crossmedialen Angebote und untermauern den Ruf des Elitären und Schwierigen der Bilderbuchrezeption. Doch wenn sie das Kind erreichen, und dafür können nach Paus-Hasebrinck Crossmedia-Produkte ein hilfreicher Einstieg sein, bieten Bilderbücher ebenfalls Chancen der Identitätsbildung, wie Charlton/Neumann 1990 in ihrer strukturanalytischen Rezeptionsforschung⁵³⁵ etwa am Beispiel der *Wilden Kerle* darlegen, gerade, indem sie symbolisch die Ambivalenz, Komplexität und die zunehmend in Fragmenten einzufangende Wirklichkeit abbilden und ästhetische Angebote in der gemeinsamen Medienkommunikation und -rezeption zu ‚Themen des Kindes‘ machen.⁵³⁶



Abb.169, 170: Gwen/Browne: *Nachtschimmy*, Orig.1991, dt.1992

⁵³⁵ Charlton/Neumann: *Medienrezeption und Identitätsbildung* (1990)

⁵³⁶ Paus-Hasebrincks Unterscheidung zwischen Elternmarken und Kindermarken in der Medienrezeption beschreibt im Grunde die Grenze zwischen elitärem Bildungsanspruch und Ferne des Bilderbuchs zur gegenwärtigen Kinderkultur. Für die Bedeutung des Bilderbuchs scheint allerdings gerade das Gelingen dieses Spagats zentral. Dafür ist allerdings ein hohes Maß an Flexibilität des Mediums Bilderbuch im Medienverbund notwendig: „Will das Bilderbuch für die Zukunft der Kinder eine Lebens- und Lernhilfe sein, so muss es seinen bisherigen Standort verlassen. Es muss sich in die Realität heutiger Kinder einmischen und dazu Stellung beziehen. [...] Diese Einmischung verlangt allerdings nicht nur andere Themen und Geschichten, sondern auch grundlegende neue ästhetische Konzepte.“ (Thiele (1994), S. 68) Dabei bieten sich dem Medium Bilderbuch ganz eigene Chancen der Profilierung: „Das Bilderbuch sollte sich auch seiner grundlegenden Chancen und Stärken bewusst werden, die es gegenüber dem medialen Bild besitzt: Es ist haptisch erfahrbarer Gegenstand, der dem Kind eine eigene Zeit- und Blicksteuerung ermöglicht. Das ist im Zeitalter der beschleunigten Bilder nicht gering zu schätzen. Eine Buchseite, ein Bild können solange gelesen und betrachtet werden, bis Vorstellung und Fantasie erschöpfend erprobt worden sind.“ (Thiele (1994), S. 68)

Der Nachtschimmi (Abb. 169, 170) ist das fiktive, omnipotente Alter Ego als Superman-Adaption von Erich, einem stillen, scheuen, einsamen Jungen. Seine Einsamkeit hat Erich in eine kommunikative Sackgasse getrieben, in der Handeln allein im Dialog mit dem vertrauten Nachtschimmi möglich scheint. Aus seiner Erstarrung erlöst ihn die Unvoreingenommenheit und Vitalität des Nachbarmädchens Marisa, die die Figur des schützenden Supermanns schließlich unnötig macht.

Nina ist ein selbstbewusstes, offensives Mädchen, das sich in den Erzählungen Marcus Sauermanns mit den buntfarbigen, komisch-karikaturhaften Zeichnungen Silke Brix-Henkers, nicht nur gegen ihren dominierenden großen Bruder durchsetzen, sondern zumindest im zweiten Band,⁵³⁷ auch um das Interesse des Vaters buhlen muss.



Abb.171: Sauermann/Brix-Henker: Nina und Sechziggrad, 1994

Nina steht beispielhaft für die Beobachtung einer veränderten Darstellung von Kinderfiguren in den 1990er Jahren. Nach den Angaben der befragten IllustratorInnen hat sich das früher niedliche, unschuldige und eher passive Kindheitsbild gewandelt. Bilderbuchkinder sind nun „frecher, offensiver, neugierig.“ (Kap. 5.3.1.2 C3). Diese neuen Zuschreibungen geraten allerdings ebenso in Gefahr, unter pauschalisierenden Klischeeverdacht zu kommen, wie die tradierten Kindheitskonstruktionen. Das wird auch von den IllustratorInnen formuliert: „Das liebe, brave Kind ist seltener anzutreffen. Freche, schräge, moderne kids sind gefragt, werden verlangt. Alleskönner, Frühbegabte, bloß nicht Durchschnitt sein, oder zeigen.“ (Kap. 5.3.1.2 C3).

Auf Grund der Bimedialität des Bilderbuchs, können im Wechselspiel von Bildtext und Sprachtext⁵³⁸ unterschiedliche narrative Strategien⁵³⁹ zum tragen kommen. Die möglichen Interdependenzen bieten viel Spielraum zwischen offensiven

⁵³⁷ Sauermann/Brix-Henker: *Nina holt Papa aus dem Knast* (1997)

⁵³⁸ Die Begriffe werden im Sinne Hans ten Doornkaats verwendet: „'Bildtext' will als Begriff ausdrücken, dass ein bildnerisches Werk ebenso in der Lage ist selbstständig Bedeutung zu erzeugen, wie wir dies bei einem ‚Sprachtext‘ kennen.“ Ten Doornkaat (1991, S.72)

⁵³⁹ Jens Thiele unterscheidet drei Formen möglicher Bild-Text-Bezüge: 1. Bild-Text-Parallelität; 2. Kontrapunktische Dramaturgie; 3. Geflochtener Zopf (2000a, S.65ff)

Gegenentwürfen und subversiven Durchquerungen⁵⁴⁰ zur differenzierten Darstellung von Geschlechterrollen. So kann etwa das vordergründig „affirmative Zusammenspiel von Bild und Text [...] dann eine eigene Wirkung entfalten, wenn es Merkwürdigkeiten als Selbstverständlichkeiten präsentiert, wenn also die Bilder und Texte im Kopf mit den Bildern und Texten im Buch kollidieren.“⁵⁴¹

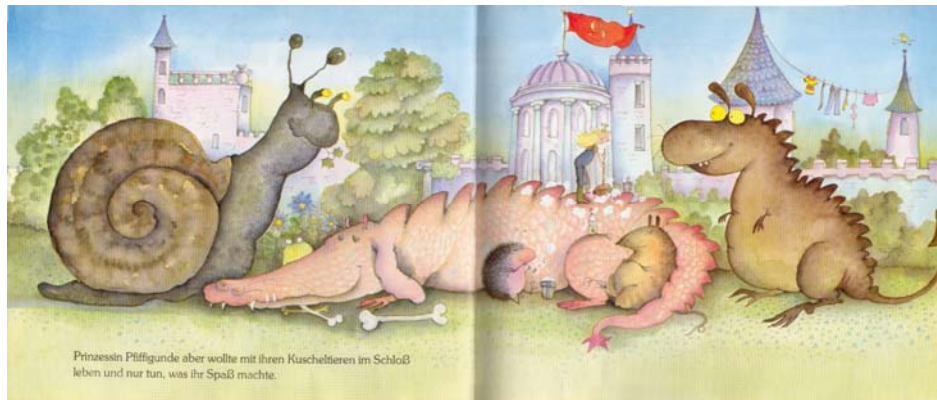


Abb.172: Cole: Prinzessin Pfiffgunde, Orig.1986, dt.1987

Babette Cole arbeitet im „Klassiker unter den feministisch inspirierten Bilderbüchern“⁵⁴²: *Prinzessin Pfiffgunde* (1987, Abb.172) mit einer ironischen Erweiterung der Textebene durch das Bild⁵⁴³, allerdings ohne den Text wirklich zu konterkarieren. Mit der gewitzten, draufgängerischen und unabhängigkeitsliebenden Prinzessin schafft die Engländerin Cole einen komisch-emanzipatorischen Gegenentwurf zur konventionellen Prinzessinnenrolle und durchkreuzt kommentarlos die selbstverständlichen Erwartungen der Bedienung des bekannten Klischees. Bettina Bannasch weist darauf hin, dass Coles „Rückgriff auf die Geschlechterordnung des Märchens“ zudem „als reflektierte Demontage des romantisch geprägten, in engem Konnex von ‚natürlicher‘ Volkstümlichkeit, Kindlichkeit und Weiblichkeit“⁵⁴⁴ zu bewerten sei. Damit ist eine subversive Strategie der Erzählung eingeführt, die nicht länger moralisch argumentiert, sondern mit Hilfe von Ironie⁵⁴⁵ die Festschreibungen der Geschlechterrollen unterläuft.

⁵⁴⁰ entlehnt dem Titel des Beitrags von B. Bannasch (2007)

⁵⁴¹ Bannasch (2007), S.118

⁵⁴² Bannasch (2007), S.116

⁵⁴³ indem sie z.B. die im Text erwähnten ‚Kuscheletiere‘ als Monster zeichnet

⁵⁴⁴ Bannasch (2007), S.117

⁵⁴⁵ zur Entwicklung des Verständnisses von Humor und Ironie, basierend auf der ‚Theorie of Mind‘, vgl. Koerber 2007, S.43f

Der Vorwurf: *Kleiner Zizi* (Abb.173) trifft ins Zentrum von Männlichkeit. Untermauert mit der Information des eitlen wie angeberischen Adrien: „Mit einem kleinen Zizi kann man keine Babys machen“, wird damit zugleich der Lebensentwurf Martins in seinen Grundfesten in Frage gestellt, denn der sieht nach den Vorstellungen der anbetungswürdigen Anaïs nicht weniger als zehn Babys vor.

Das Subversive entwickelt sich, wie bei Cole, allein auf Bildebene. Martin ist so ambivalent zwischen resigniertem Mann und introvertiert-depressivem Kind gehalten, mit maulwurfsähnlich kleinen Augen ausgestattet, die hinter der absurd dicken Brille verschwinden, und mit einem schwächlichem Körper versehen, den die X-Beine kaum zu tragen vermögen, dass die Figur wenig zur mitfühlender Betroffenheit taugt. Martin verliert den Wettstreit um Männlichkeit



Abb.173: Lenain/Poulin:
Kleiner Zizi, 1999

vernichtend, doch rettet ihn Anaïs, die ihre Aufmerksamkeit dem Unterlegenen auch ohne männliche Trophäe schenkt. Mit Ironie und Humor begegnen Lenain/Poulin dem existentiellen, zutiefst verletzenden Drama, ohne seine Tragweite tatsächlich zu schmälern. Unterstützt werden sie dabei von dem kleinen Hund, der die tragikomische Figur Martins auf seinem Leidensweg treu, aber doch hintersinnig kommentierend begleitet (Abb.173).

Ein Geschlechter-ABC legt Nikolaus Heidelberg mit *Was machen die Mädchen?* (1993) und *Was machen die Jungs?* (1999) vor. Wie Poulin hält Heidelberg seine Bilderbuchkinder in der Schwebelage zwischen hässlich und kindlich, komisch, liebenswert und absurd. Dabei behaupten die Heidelberg'schen Kinder ihre fantastische Binnenwelt wie ein Paralleluniversum in einer durchaus widerständigen Umgebung. Obwohl beim Lesen eher der Eindruck erweckt wird, „dass Mädchen und Jungen nichts machen, was sich als besonders geschlechtsspezifisch einordnen ließe“⁵⁴⁶, spart Heidelberg das immer noch problematische Thema kindlicher Sexualität im Bilderbuch mit seiner spezifisch lakonischen Ironie nicht aus (Abb.174, 175).

⁵⁴⁶ Bannasch (2007), S.120



Abb.174: Heidelberg: Was machen die Mädchen?, 1993



Abb.175: Heidelberg: Was machen die Jungs?, 1999

Bevor die Geschichte von *Macker* (1993) überhaupt beginnt, wird die Rollenverteilung des Hunds, des Schweins, des Krokodils, des Elefanten, des Mädchen und des Jungen festgelegt. Gleichzeitig unterstreicht David Hughes: „Es kann aber auch jeder andere sein.“ Damit ist die gerade definierte Ordnung in ihrer Hierarchie und Geschlechterkonstruktion lediglich temporär angelegt und letztendlich beliebig. David Hughes nutzt die Tradition der Anthropomorphisierung, im Bilderbuch oft als Mittel verharmlosender oder verniedlichender Distanzierung (vgl. Ernst Kreidolf, Kap.2.6.1), um Eingangs eine vordergründige Harmonie spielender Kinder herzustellen. Die sperrige, kantige, karikaturhafte Linienführung der Figuren läuft allerdings von Anfang an jedem Niedlichkeitsverdacht zuwider. Bereits auf der folgenden Seite beginnt sich der (sparsam mit einer gelben Rückwand angedeutete) Bildraum bis auf eine schmale gelbe Linie aufzulösen.

In einem leeren weißen Szenario, nirgends und überall, steht einer allein. Blitzschnell schlägt die Stimmung um: der Hund wird zum gemeinen Hund, das Schwein zum miesen Schwein und das Krokodil lächelt

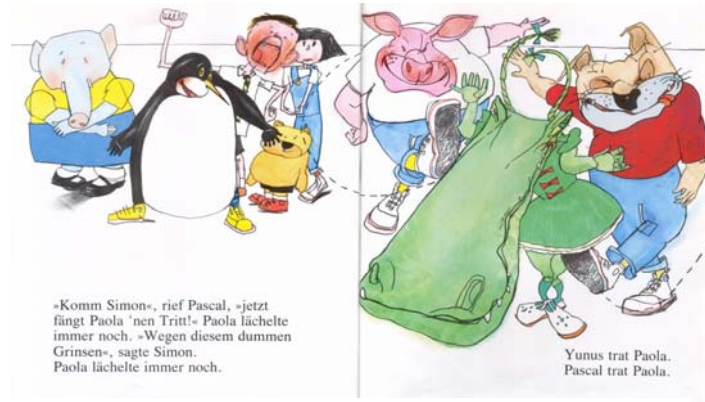


Abb.176: Hughes: Macker, 1993

hinterhältig.

Koalierende Fronten bilden sich, Opfer werden ausgegrenzt (doch auch diese Rollenverteilung wird im Laufe der Handlung außer Kraft gesetzt). Die Aggressionsspirale nimmt mit geradezu unheimlicher (Gruppen-) Dynamik Fahrt auf.

Hughes stellt die jeweiligen Akteure farbig ausgestaltet ins Rampenlicht, während der Rest der Gruppe als schemenhafte Schwarzweiß-Zeichnung in den Hintergrund tritt. Doch schon bald kann sich niemand in der Gruppe mehr heraushalten. Ist das noch Spiel? Die Grenzen zwischen Spiel und Ernst sind längst verschwommen. Erst vereinzelt, dann in der Gruppe wird völlig entfesselt nach allen Seiten getreten: „Sie alle flippten aus“. Es wird geschnappt, geschluckt, Zähne gezeigt. Gesichter verzerren sich voller Wut, Glieder verrenken sich im Strudel der Gewalt. Der Bildraum scheint von kämpfenden Knäueln bis zum Bersten ausgefüllt. Doch Hughes hält an der Vorstellung des Spiels fest: „Sie alle spielten.“ Bis eine letzte, tödliche Koalition mit dem gefährlichen Krokodil geschlossen wird, das alle auffrisst – und wieder ausspuckt. „Blöder Macker!“ „Blödes Mackerweib!“ Mit diesem finalen Fluch ist das Spiel zu Ende. „Komm, wir spielen was anderes“, und alle sind einverstanden.

So plötzlich und unerwartet, wie sich die Welle der Gewalt aufgebaut hat, flaut sie auch wieder ab, doch das Bild der nun wieder friedlich spielenden Kinder gerät nach dieser rauschenden Inszenierung von Gewalt zur faden Kulisse. Die neue Ordnung ist wenig stabil, die Rollen sind nicht zwingend, genderspezifische Zuweisungen bieten wenig Orientierung: „Es kann aber auch jeder andere sein.“ Hughes bietet wenig Vermittelndes an, das die Gewalt relativiert. Doch geht es ihm nicht um die Darstellung von aktionsgeladenen Szenen, sondern um das Aufzeigen des Prozesshaften. Dafür verabschiedet er sich von jeder ganzheitlichen Konvention. Stattdessen sucht er die Brüche und Schnittstellen mit seinen skizzenhaften, verzerrten

Kinderfigurenzeichnungen, die, getrieben von der Eigendynamik der Gewalt, im leeren Bildraum machtvoll und zugleich haltlos herumwirbeln.

Eine Reihe von Bilderbüchern jüngerer Datums versuchen, mit neuen Perspektiven von im Bilderbuch tradierten Geschlechterrollen auch neue Themen anzugehen⁵⁴⁷. *Warten auf Seemann* (2001)⁵⁴⁸ erzählt von Mattes unerschütterlichem Warten auf seinen Geliebten. Ingrid Godon gibt der überwältigenden Sehnsucht Gestalt: Der Horizont liegt still, breit und offen ohne Zentrum. Blicke weisen irgendwo in die Ferne, die gedämpfte Blau-Grau-Braun-Dominanz lässt die Sehnsucht schwer und überwältigend erscheinen.



Abb. 177: Sollier/Godon (Illu.): *Warten auf Seemann*, Orig.2000, dt.2001

Wie aus einer Starre erlöst, geraten die Bilder mit der Ankunft Seemanns mit raschen Perspektivwechseln und dem Erzählen in Bildausschnitten in Bewegung. Homosexualität wird nicht eingeführt, nicht erklärt, eingebettet in die Meereslandschaft ist sie einfach selbstverständlich und die Liebe der beiden Männer, ihre Sehnsucht, absolut glaubhaft.

Geradezu als Umkehrung der Geschlechterrollen liest sich *Anna Maria Sofia und der kleine Wim* (2004). Anna Maria Sofia ist eine demenzkranke alte Frau und der kleine Wim betreut sie auf seinem roten Kettcar während der gemeinsamen Spaziergänge.

⁵⁴⁷ Zumindest als wichtiger Beitrag zur Genderdiskussion im Bilderbuch muss bereits an dieser Stelle auf Dayre/Erlbruch: *Die Menschenfresserin* (1996) hingewiesen werden. Dieser Titel wird im Kontext des Werkes des wichtigen, stilbildenden Illustrators der 1990er Jahre in Kap. 5.4.5 unter dem Stichwort ‚Materialität‘ behandelt werden.

⁵⁴⁸ Sollier, André/Godon, Ingrid (Illu.): *Warten auf Seemann*. Wuppertal 2001



Abb.178: van de Vendel/Godon (Illu.): Anna Maria Sofia und der kleine Wim, 2004

Immer wieder lässt Anna Maria Sofia einzelne, scheinbar unzusammenhängende Worte fallen, doch der Junge versteht ihre Assoziationen, kennt die Bilder ihrer Lebensgeschichte und versucht der demenzkranken Frau, anknüpfend an ihre Perspektive der Wirklichkeit, das Alltagsgeschehen zu erklären. Einfühlsam und geduldig, zuverlässig, klug und mit einer unglaublichen sozialen Kompetenz tritt hier der kleine ernste Junge in die Verantwortung um einen erwachsenen Menschen, die, so souverän und selbstverständlich getragen, fast zu groß für ein Kind erscheint. Godon erzählt von der engen Bindung der beiden in sehr reduzierten, klaren Bildern, die durch weite, monochrome Farbflächen unter Verzicht auf störende Details ganz klar strukturiert sind. Stark ordnend wirken auch die an Holzschnitt erinnernden kräftigen dunklen dreifachen Konturlinien, die die Formen umreißen. Diese formale Übersichtlichkeit gibt dem Spaziergang der beiden einen verlässlichen Rahmen, in dem sich die Demenzkranke sicher und gut begleitet bewegen kann.

In diesem Zusammenhang sind Aussagen befragter IllustratorInnen interessant, die den neuen Bilderbuchkindern eine zunehmende Eigenständigkeit attestieren: „Kinder sind zunehmend autonom und z.T. elternlos.“ „Sie sind unvermerktlich realistischer geworden. Vielleicht haben sie bloß ihre Kindheit verloren“ (Kap. 5.3.1.2 C3). Mit der Figur von Wim werden das Bild von Jungengestalten und die Vorstellungen vom Generationenverhältnis im Bilderbuch um wichtige emotionale und soziale Qualitäten erweitert.

5.4.5 Materialität

Ein wichtiges Ergebnis der IllustratorInnenbefragung ist die offensichtliche diametrale Entwicklung zwischen der Hinwendung zu einer flächig-plakativen, zeichenhaften, medialen Ästhetik einerseits und der Bevorzugung des sinnlich-haptischen Materials, vor allem mit ausgesprochen malerischen Illustrationstechniken und den Mischtechniken der Collage (vgl. 5.3.1.1) andererseits. Für die bundesdeutsche Bilderbuchentwicklung muss an dieser Stelle auch auf die illustratorischen Beiträge der ehemaligen DDR-IllustratorInnen in ihrer ausgewiesenen grafischen Tradition unter dem Aspekt Materialität und ästhetischer Kontinuität verwiesen werden, die weiter oder wieder publiziert werden (z.B. Ensikat).

Die Priorität des Materials ist auf unterschiedliche Gründe zurückzuführen. Zum einen wird dieser Weg durch intensivierete Lizenzkäufe aus dem Ausland geebnet. Wichtige Impulse kommen in den 1990er Jahren mit der für das Bilderbuch innovativen Acrylmalerei aus Frankreich (Nadja, Gregoire Solotareff, Antoon Krings), England (John A. Rowe) und den Niederlanden (Harrie Geelen). Unterstützt werden diese Entwicklungen zum anderen von wichtigen Innovationen digitaler Reproduktionstechniken, die neue Horizonte in Konzeption und Produktion eröffnen. Die Qualität und Auflösung von Farben und die Wiedergabe von pastosem Pinselduktus (Acrylmalerei⁵⁴⁹), auch unter Einbeziehung unterschiedlicher Materialien (Collage⁵⁵⁰), sowie die flexiblere Gestaltung von Formaten⁵⁵¹ ermöglichen neue ästhetische Freiräume. Nicht zuletzt macht die Online-Kommunikation das Versenden von Illustrationen schneller, preisgünstiger und unterstützt so experimentelleres Arbeiten.

⁵⁴⁹ Acrylmalerei erlaubt je nach Verdünnung einen ganz unterschiedlichen Farbauftrag (vgl. Kap.5.3.1.2, B2)

⁵⁵⁰ z.B.: Goller/Brinx/Plöger (Illu.): Koch Eduard träumt (1995), Goethe/Erlbruch (Illu.): Das Hexen-einmal-eins (1998), Meißner/Johannknecht/Ellermann (Illu.): Die Puppe Bella oder Bloß keine Schwester! (1997)

⁵⁵¹ z.B.: Belli/Erlbruch (Illu.): Die Werkstatt der Schmetterlinge. (1994), F.K.Waechter: Die Schöpfung (2002)

Malerei

Im Moritz-Verlag erscheint 1994 (Orig. 1989) Nadja *Blauer Hund* und 1995 Antoon Krings *Rosi am Strand* sowie Gregoire Solotareff *Maximilian* (Orig. 1990, dt. 1995), die eine ausgesprochen malerische Ästhetik in Acryltechnik im Bilderbuch in Deutschland bekannt machen.

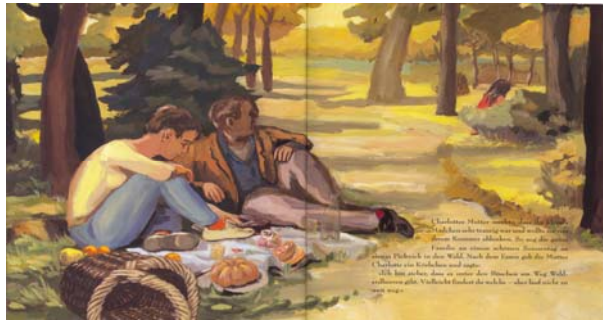


Abb.179: Nadja: *Blauer Hund*, Orig.1989, dt. 1994



Abb.180: Manet: *Frühstück im Freien*, 1863

Bei Nadja erkennt man deutlich, dass sie mit dem für das Bilderbuch neu entdeckten Material Acryl nicht den Bruch sucht, denn auch der Rückgriff auf die Bildende Kunst ist, wenn auch nur immer sporadisch und in den allermeisten Fällen mit vorzugsweise grafischer Intention⁵⁵² im Bilderbuch bekannt. Stattdessen verpflichtet sie sich der Ästhetik der klassischen Ölmalerei und stellt sich mit ihrer Farb- und Lichtbehandlung und der Gestaltung des Natursujets sehr deutlich in die Tradition der französischen Impressionisten, hier Manets *Frühstück im Freien*.

Ebenfalls aus Frankreich kommend, erscheinen in Deutschland 1995 die in Acryltechnik mit leuchtender, monochromer Farbigkeit und einem betont expressiv Pinselduktus gestalteten Titel *Rosi am Strand* (Antoon Krings, Abb.181) und von Gregoire Solotareff *Maximilian* (1995, Abb. 182).

⁵⁵² vgl. Kap.2.6.2; 2.6.3 El Lissitzky, Schwitters, Grosz. Dix hat Zeichnung und Aquarell kombiniert, eine Mischtechnik, die häufig in der Illustration genutzt wird.

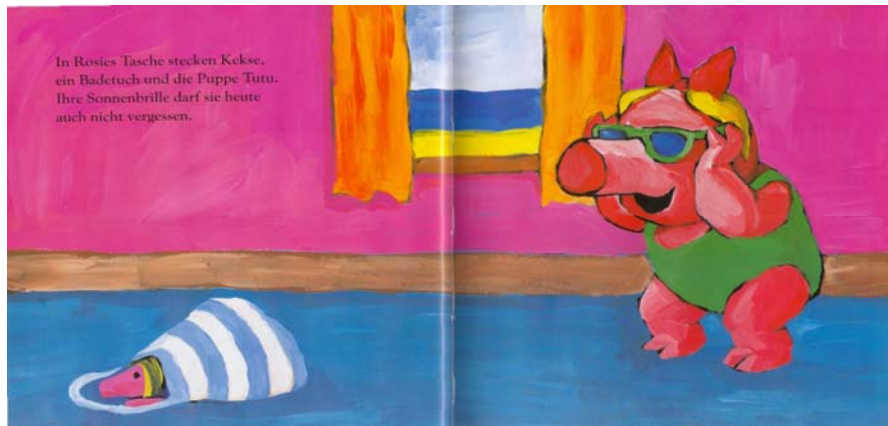


Abb.181: Krings: Rosi am Strand, Orig. 1993, dt. 1995

Farbe wird in beiden Bilderbüchern unter weitestgehendem Verzicht auf die Konturlinie direkt an Farbe gesetzt. Die Leuchtkraft des Farb-Farbkontrasts wird durch große, weite, unvermittelt kontrastierende Farbflächen unterstrichen. Diese gestisch-expressive, plakative Ästhetik stellt ein Novum in der Bilderbuchillustration dar.

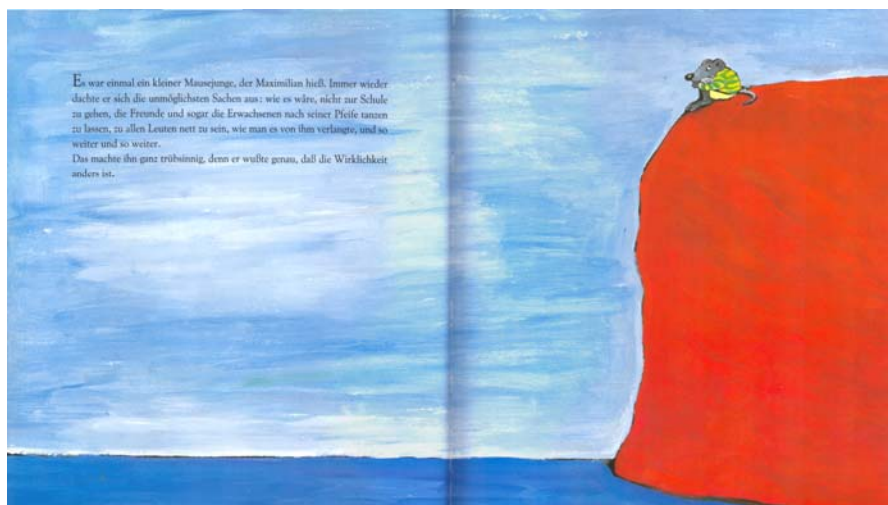


Abb.182: Solotareff: Maxilmilian, Orig. 1990, dt.1995

Der Niederländer Harrie Geelen arbeitet deutlich detaillierter, dadurch löst sich die Gegenständlichkeit viel stärker auf (Abb.183). Das bewirkt eine relative Dynamik, die Geelen durch zum Teil extreme Anschnitte und Perspektivwechsel zusätzlich dramatisiert (Abb.184). Geelen greift in seiner Geschichte das aus der Kinderliteratur bekannte Motiv der nächtlichen Animation von Spielsachen im Kinderzimmer auf⁵⁵³.

⁵⁵³ z.B. E.T.A. Hoffmann: *Nussknacker und Mausekönig* (1826)



Abb.183, 184: Geelen: Hermann das Kind und die Dinge, 1993

Die Geschichte bietet verschiedene Anlässe, die Hermanns Unruhe, symbolisiert durch die streitenden Dinge im Kinderzimmer, ausgelöst haben könnten. Erwähnt wird der Tod der Großmutter durch ein nass geweintes Taschentuch (Abb.184). Hermann ist aber auch krank und bedarf besonderer Pflege und Zuwendung. Doch erst die Nachricht, dass sich Hermanns Umfeld durch die Geburt seines kleinen Bruders Walter nun



Abb.185: Geelen: Hermann das Kind und die Dinge, 1993

grundlegend ändert, verdeutlicht, wie genau Geelen durch die ungewöhnlich expressive Ästhetik, mit der die Dinge im Kinderzimmer aus dem Lot geraten, die labile Verfassung Hermanns bildlich symbolisiert. Nachdem Hermann seine neue Rolle als Bruder angenommen hat, wird er aktiv, indem er (s)eine Geschichte ‚vorliest‘ und es kehrt mit größeren Farbflächen und betonten Vertikalen und Horizontalen Ruhe im Kinderzimmer ein (Abb.185).

Michael Sowa ist einer der Illustratoren, die die Entgrenzungsprozesse sowohl auf formaler als auch auf ästhetischer Ebene vorantreiben. Er wendet sich mit seinen Konzepten an Adressaten jenseits des klassischen Bilderbuchalters. Mit *Esterhazy* (1993) wird den Ereignissen des Mauerfalls im Bilderbuch nachgespürt, ein Thema das in dieser Gestaltung die Adressatenfrage relativiert. Die klassische Zielgruppe Vorschulalter wird deutlich erweitert um ältere Kinder und sicher auch Erwachsene.

Mit seiner Acrylmalerei auf Papier (seltener auf Pappe oder Leinwand) zitiert er in altmeisterlicher Manier die Technik der Ölmalerei. Nach eigenen Angaben bezeichnet Sowa die Maler des Goldenen Zeitalters der Niederländer, hier insbesondere Ruisdael, aber auch C.D. Friedrich oder Hopper als Vorbilder. Einerseits löst Sowa den „grundsätzlichen Kunstanspruch der Bild-Text-Kombination“⁵⁵⁴ ein und stellt sich in die Kontinuität der Kunstgeschichte, andererseits unterläuft er genau diesen Anspruch mit subversiver Ironie.



Abb.186: Sowa: Esterhazy, 1993

Gerade bei Sowa erscheint es schwer, die Grenze zwischen Illustration und Malerei zu ziehen. Diese (persönliche Zusatz-) Frage beantwortet er mit Hinweis auf die Anbindung der Illustration an das Medium Buch: „Natürlich illustriere ich mit meinen, also eher malerischen Mitteln. Aber der Unterschied ist, dass es bei der Malerei immer nur um das eine Bild geht, egal ob da eine Geschichte erzählt wird oder nur nach einer Form gesucht wird. Es steht für sich und nicht im Kontext zu einer (von außen herangetragenen) Geschichte, der ich mich in gewisser Weise unterzuordnen habe.“⁵⁵⁵

In Deutschland wurden die vielfältigen malerischen Möglichkeiten der Acryltechnik in der Bilderbuchillustration vor allem an der heutigen Hamburger Hochschule für Angewandte Wissenschaften⁵⁵⁶ in der Illustrationsklasse Rüdiger Stoyes ausgelotet.

Birte Müller unterbrach ihr Studium an der Hamburger Hochschule 1997/98 für ein Auslandsstudium der Freien Kunst in Mexiko⁵⁵⁷. Ihre spezifisch malerische Farb- und Formbehandlung wird auch von diesen künstlerischen Erfahrungen geprägt sein, doch

⁵⁵⁴ ten Doornkaat (1991) im Kontext der Diskussion um *Aufstand der Tiere* (1989), vgl.

Kap.4.1

⁵⁵⁵ Sowa, Fragebogen 56

⁵⁵⁶ ehemalige Fachhochschule für Gestaltung, Hamburg

⁵⁵⁷ vom mexikanischen Tag der Toten handelt *Zuckerguss für Isabel* (2005). Ihre Hamburger Diplomarbeit (2002) *Auf Wiedersehen, Oma* beschreibt das Fest der Allerheiligen in Bolivien, an der sie drei Monate vor Ort gearbeitet hat.

ist sie in Hamburg nicht die einzige expressive ‚Malerin‘ unter den IllustratorInnen. Birte Müller definiert die Form unter weitestgehendem Verzicht auf die Linie allein durch Farbe. Spannung erzeugt sie durch kräftige Farbkontrastsetzung; dabei tendiert die Form zur Auflösung in weite offene Farbfelder. Die Künstlerin lässt das Licht spielerisch die Oberflächen in leuchtenden, expressionistischen Farben sehr atmosphärisch ausmodulieren. Anders als in der klassischen Bilderbuchillustration ist kein Textfeld im Bild vorgesehen. Um die großflächige Bildwirkung in ihrer ‚Grenzenlosigkeit‘, wie sie das Thema vorgibt, nicht zu mindern, wechseln sich Doppelbildseiten mit Doppeltextseiten rhythmisch ab. Lediglich das Motiv der roten Linie, die mit der Kraft einer ganz eigenen Geschichte den Text durchzieht, verbindet die beiden gleichwertigen Erzählebenen.



Abb.187: Müller: Herr Müller und Herr Meier, 2001

Katja Gehrmann hat wie Birte Müller ihr Illustrationsstudium in Hamburg und Mexiko absolviert. Ebenfalls 2001 erscheint *Strandhunde*⁵⁵⁸. Der breite Pinselstrich und das Primat der Farbe vor der Form, die häufig als skizzenhaft angedeutete Strichzeichnung den Hintergrund durchscheinen lässt (Abb.188), verdeutlicht: Auch hier geht es um atmosphärische Stimmung, um die Dramaturgie des narrativen Moments. Weit entfernt von detailgetreuer Genauigkeit, wird hier Atmosphäre in Farbe, Bewegung in simultanen Bewegungsphasen und Binnenerzählungen in bildnerischen Subtexten inszeniert (Abb.189).

⁵⁵⁸ *Strandhunde* 2001 wurde mit dem Goldenen Apfel der Biennale Bratislava ausgezeichnet.



Abb.188, 189: Gehrmann: Strandhunde, 2001

Die Schrift hat Katja Gehrmann ebenfalls nicht in das Bild integriert, sondern am unteren Bildrand im Stil betont unregelmäßiger protokollarisch anmutender Schreibmaschinenschrift geblockt.

Sinnlich-verträumt und harmonisch wirken die in warmen Farben gehaltenen Acryllustrationen von Eva Muggenthaler, in denen sie vom verführerischen Duft des Schäfers Raul erzählt, der die Städterin Barbara in seinen Bann zieht (Abb.190). Dem Thema entsprechend gestaltet Muggenthaler auch die Schrift verspielt und grazil mit der Anmutung einer persönlichen Handschrift. Während die großflächigen farbigen Bilder gemalt sind, ziehen sich gezeichnete Bildelemente humorvoll-kommentierend bis ins Textfeld.



Abb.190: Muggenthaler: Der Schäfer Raul, 1997

Komik bricht die zarte Romantik der Liebesgeschichte auch bildästhetisch durch die Adaption von Fotografie und Dokument. Abb.191 zeigt die Szene der der Festnahme und polizeilichen Untersuchung aller flüchtigen Schafe.

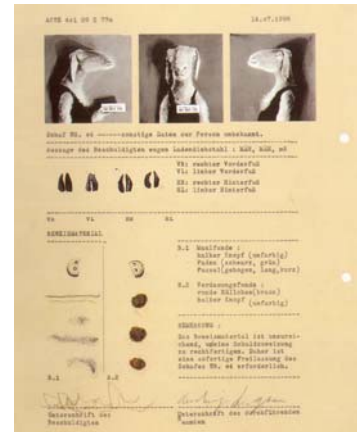


Abb.191: Muggenthaler:
Der Schäfer Raul, 1997

Juliane Plöger, ebenfalls Hamburgerin, greift als vorrangige Illustrationstechnik auf die Decollage zurück. Sie bearbeitet alte Plakatabrisse mit wasserlöslichen Kreide, Pigmenten, Binder und Bleistift. Die Illustratorin folgt den eigenwilligen Formen des benutzten, abgerissenen und verwitterten Materials und assoziiert malerisch Formen und Gegenständliches, die sie zu komplexen Geschichten verknüpft.



Abb.192: Goller/Brinx/Plöger: Koch Eduard träumt, 1995

Juliane Plöger arbeitet nicht digital, doch versteht sie ihr ausgesprochen handwerkliches Schaffen – laut Fragebogen – nicht in Opposition zu medialen Kontexten: „Das Medium Computer hat für die Entstehung der Bilder keine Bedeutung. Als schnelles Transportmittel benutze ich ihn gern. Filmisches Denken,

filmische Dynamik für den Handlungsverlauf ist selbstverständlich. (Wobei Film kein neues Medium ist.)⁵⁵⁹

Jacky Gleich studierte an der Filmhochschule Babelsberg und hat Trickfilme gezeichnet, bevor sie Bilderbücher illustrierte. Filmische Abläufe und Perspektivwechsel sind ihr deshalb wichtig und vertraut. Bereits für ihr Bilderbuchdebüt *Hat Opa einen Anzug an?* (1997)⁵⁶⁰ hat Jacky Gleich ihre spezifische Technik der Folienmalerei entwickelt. Sie benutzt dazu Folien, wie sie auch für die Trickfilmgestaltung verwendet werden, auf die sie mit Ölfarben malt. Die Farbe braucht – je nach Farbauftrag und Wahl der Malmittel - Tage zum Trocknen, in der sie Zeit hat, das Bild z.B. mit Wisch- oder Kratz- oder Ritztechniken weiter zu bearbeiten.



Abb.193: Fried/Gleich (Illu.): *Hat Opa einen Anzug an?*, 1997

Jacky Gleich hat die Bilder in Braun mit wenigen roten Akzenten gehalten. Weder die Farbigkeit, noch die spröde und kantige Linienführung bieten Ablenkung vom Thema. Stattdessen benennen Text und eben auch gerade die Illustration mit hohem Informationswert genau: sie lenken den Blick in den Sarg, zeigen Tränen und blasse Gesichter und auch das Bier zum Leichenschmaus.

⁵⁵⁹ Fragebogen 30, Juliane Plöger. Auf das Erzählen in filmischen Sequenzen und extrem angeschnittenen Perspektiven wurde bereits bei Anthony Browne und Binette Schroeder hingewiesen (Kap.4.1)

⁵⁶⁰ Fried/Gleich (Illu.): *Hat Opa einen Anzug an?* (1997), ausgezeichnet mit dem DJLP 1998

Die ausdrucksstarke Technik des Ritzens, Kratzens und Wischens in deckendem Farbauftrag führt Ron Brooks in *Fuchs* weiter. So werden aus den Naturszenen Seelenlandschaften, die Freundschaft, Verführung, Verrat und Einsamkeit in widerständigen wie leidenschaftlichen Zeichen von Natur spiegeln (Abb.193). Das Buch lässt sich nicht lesen, ohne es zu drehen und zu wenden und so neue Blickwinkel auf Bild- und Textgestaltung zu gewinnen, die durch die manuelle Letterung hier in besonderer Weise als Einheit wahrzunehmen sind.



Abb.194: Wild/Brooks (Illu.): Fuchs, 2000

Collage

Mit Mischtechniken aus Zeichnung, Fotografie, Zeitdokumenten und gebrauchten Materialien ist bereits in den 1970er Jahren experimentiert worden. In Kap. 3.1 ist im Kontext der 1970er Jahre darauf hingewiesen worden, dass die künstlerische Form der Collage in besonderer Weise geeignet ist, Diskontinuität mit verschiedenen kompositorischen Mitteln als bildästhetischen Bruch zum Ausdruck zu bringen. Wie die Malerei hat auch die Collage, selbst wenn keine digitale Ästhetik angestrebt wird, wichtige Impulse aus der Weiterentwicklung digitaler Grafik- und Reproduktionssoftware in den 1990er Jahren erfahren, die die Hemmschwelle⁵⁶¹ für den Einsatz dieser Techniken deutlich herabsetzt (vgl. Kap.5.3.1.1 A1).

⁵⁶¹ z.B. deutlich schnellere und kostenreduzierte Reproduktionsbedingungen, Abspeichern von Bildvarianten und schnellere, preiswertere Kommunikation, auch zum Verschicken von Bilddateien

Während die Collage der 1970er Jahre der Einbeziehung von Alltag und Wirklichkeit jenseits tradierter Idyllen und kindlicher Schonräume dient (vgl. Kap.3.1), verfolgt die Collage seit den 1990er Jahren die zunehmende Fragmentarisierung und Dynamisierung von Bild und Text im Bilderbuch. Mit Bildzitat, Bildfragment und Bildparodie, mit gewollten Brüchen zwischen den verschiedenen Materialien, mit rasanten Perspektiven und Anschnitten wird ästhetisiert.

Unter den Bilderbuchcollagisten nimmt Kveta Pacovská eine Sonderrolle ein. Das Zahlenbuch *eins, fünf, viele* (1990) ist ihr erstes in größeren Auflagen publiziertes Buchobjekt, publiziert im Ravensburger Verlag, der durch seine Spieleproduktion mit einem besonderen Maschinenpark die artifiziellen Bücher mit den vielen Stanzungen, Klappungen und eingesetzten Spiegelflächen bereits Anfang der 1990er Jahre ermöglichen konnte.

Pacovská legt ihren Farbklangen Grundfarben wie Rot, Grün, Schwarz und Weiß zu Grunde, wie sie auch ihre Formen auf die Grundformen Kreis, Dreieck, Quadrat reduziert. Mit diesem klar strukturierten und komponierten



Abb.195: Pacovská: eins, fünf, viele, 1990

Basismaterial schafft sie durch über- und hintereinandersetzen, verschieben, verdecken oder aufklappen erstaunlich offene, spielerische, sinnliche und poetische⁵⁶² bildnerische Kompositionen. Pacovská hat bereits in den 1980er Jahren raumhohe Papierobjekte, Rauminstallationen und Metallsulpturen zum Betreten und Durchwandern geschaffen. Doch auch ihre publizierten Bilderbücher suchen die Überwindung der zweidimensionalen Fläche durch Spiegel, Klappen und Ausstanzungen in die Weite des dreidimensionalen Raums. Sie eröffnen zugleich Ein-, Ausblicke und Durchblicke, verbinden die Buchseiten und verändern die Illustrationen. Stanzungen, Klappungen, Öffnungen und Prägungen bieten zudem haptische Reize zum Fühlen und fordern zum interaktiven Spiel auf. Diese komplexe

⁵⁶² In den Jahren 1968-1987 hat sich Pacovská intensiv mit *Visual Poetry* beschäftigt, indem sie auf Bildtafeln „Bild-Räume“ als Kompositionen aus Bildzeichen und Schriftzeichen geschaffen hat.

Sinnlichkeit überträgt Pacovská auch auf andere Ebenen, z.B. *Opern mit sieben Farben in einem Akt* (1989), wie auf ihre Märchenillustration.

Eine sehr frühe Märcheninterpretation der Tschechin stellt *Rumpelstilzchen erzählt* (1984) dar. Wieder ist es die Sinnlichkeit der Figur, die im Zentrum des künstlerischen Interesses steht: „Ich lieh mir aus der Märchenwelt der Brüder Grimm das Rumpelstilzchen aus. Ich fühlte, dass ganz tief in dieser kleinen Gestalt unter dem Gerümpel und dem Kehrriech der Bosheit und Gewinnsucht ungewöhnliche und zarte Eigenschaften schlummerten. Der Kobold ist nicht mehr der verschrumpelte, haarige Kauz mit langem, weißen Vollbart, wie er in alten Illustrationen dargestellt wurde. Er erinnert jetzt an ein lustiges, rotes, hin- und herrollendes Bällchen.“⁵⁶³

2005, anlässlich des 200. Geburtstags von Hans Christian Andersen, illustriert Kveta Pacovská *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* mit hohem Abstraktionsgrad und der bekannten Reduzierung auf Grundformen und kraftvolle Farbflächen, in die andere Materialien, spiegelnde Flächen, gezeichnete Balken oder bedruckte Papiere hineincollagiert werden. Fragile Linien und abstrakte Zeichen brechen die Plakativität der weiten Fläche. Martin Deppner hat auf die Nähe dieser Ästhetik zur amerikanischen Farbfeldmalerei, z.B. von Jasper Johns, hingewiesen. Die Kunstauffassung amerikanischer Farbfeldmaler übt, nach Martin Deppner (2007), auch heute noch so großen Einfluss aus, „weil sie mit der zuvor herrschenden, an Motiven sich orientierenden Erzählstruktur brach.“⁵⁶⁴ Diese Intention verdient gerade in Bezug zu narrativen Strukturen des Bilderbuchs besonderes Interesse.

Die Darstellung der Großmutter (Abb.196) gliedert Pacovská in breite Farbblöcke in leuchtendem Rot, Schwarz und vermittelnden Zwischentönen. Damit verleiht die Illustratorin der Figur eine Massivität, die mit ihrer ganzen Größe und Fülle die Doppelseite machtvoll und präsent füllt. Mit dieser Figurenanlage setzt sich Pacovská deutlich vom tradierten Bild der fürsorglichen, zärtlichen Großmutter, wie sie etwa Bernadette Watts (1983) in der Tradition des 19. Jahrhunderts⁵⁶⁵ gestaltete.

⁵⁶³ Pacovska zitiert nach: Scharioth (1992)

⁵⁶⁴ Deppner (2007), S.72

⁵⁶⁵ Die Zeit wird in der Bearbeitung Watts ganz deutlich mit der Kleidung zitiert.



Abb.196: Andersen/Pacovská: Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, 2005

Deppner zieht einen Vergleich der segnenden Haltung der ausgestreckten Arme und meditativ geschlossenen Augen zur klassischen Madonnenfigur im Madonnenmantel, die Figur weist aber auch Zeichen archaischer Gottheiten auf (Haarschopf, stilisierte Gesichtszüge). Gleichzeitig wird das Göttliche, Erhabene gebrochen durch die Narrenkappen über den Unterarmen, den Halbmond und den abstrakten Zeichen, die wie eine Zäsur die Weite der Farbflächen strukturieren. Květa Pacovská lotet die Möglichkeiten der Abstraktion des tradierten Märchenstoffes aus, verhindert jedoch den endgültigen Bruch der Erzählstruktur durch narrative und symbolisch aufgeladene Details, selbst, wenn sie (wie die Narrenkappen) nicht im Text verankert sind.

Heike Ellermann hat mit *Die Puppe Bella* (1998) in ihre in Mischtechnik (Tempera, Farbstifte) erstellten Bilder Collagen aus Papier, Fotografien und Zeitungsausschnitten integriert, die sie mit zeichenhaften Übermalungen bearbeitet. Es entstehen ganz eigene, abstrahierende Bildstrukturen als Subtext, die die Bild- und Texterzählung der Eifersuchtsgeschichte zwischen Wut, Angst und Fürsorge unter Schwestern symbolisieren und atmosphärisch aufladen.



Abb.197: Meißner-Johannknecht/Ellermann: Die Puppe Bella, 1997

Besonders auffällig ist der Einsatz von Collage in Heike Ellermanns Gestaltung von *Das Eisschloss* (2001). Mit transparenten Papieren werden die Eiswände ohne Vermittlung der Übergänge direkt auf dokumentarisches Fotomaterial geklebt, ausgeschnittene Figuren werden mit Kreiden und Stiften überzeichnet.

Auch hier finden sich vereinzelte, abstrakte Weiß- in - Weißzeichen auf den einzelnen Bildschichten, die den Symbolgehalt der märchenhaften Erzählweise unterstreichen. Die Arbeit mit verschiedenen Bildschichten, ist auch deshalb so

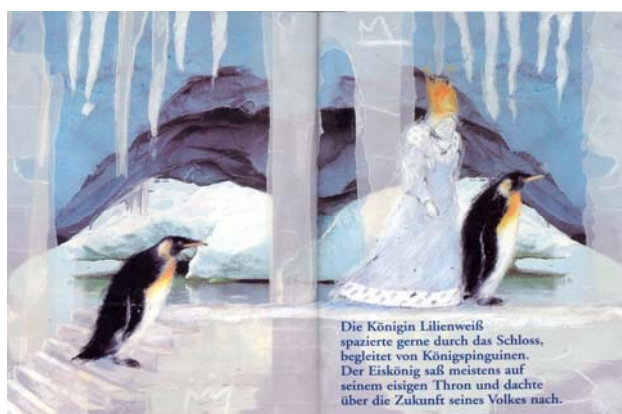


Abb.198: Lembecke/Ellermann: Das Eisschloss, 2001

formale Entscheidung so genau dem Inhalt der Geschichte entspricht, in der das Eis (und mit ihm die Materialschicht) mit der stärker werdenden Sonne schmilzt, so dass allein die unterste Schicht der Photographie dem antarktischen Frühling widerstehen kann.

Jens Thiele entwickelt in *Jo im roten Kleid* (2004) die sinnlich-expressive Erzählung eines Jungen im Findungsprozess seiner individuellen Männlichkeit. Jo schlüpft spielerisch in die weiblich besetzten Rollen einer Prinzessin oder eines Filmstars.

Zeichen seines Selbstverständnisses ist ein viel zu großes, festliches rotes Kleid mit einer großen Rose der Mutter und schwarzen langen Handschuhen. Eingebettet im Dialog eines Mannes und eines Jungen als Erzählrahmen, gestaltet Jens Thiele die Geschichte von Jo in einem Film als Collage im Medium Buch. Er inszeniert dessen Kampf um soziale Akzeptanz mit Schnitten gerissener, gestückelter, künstlerisch bearbeiteter Fotografien und Papieren sowie raschen Perspektivwechseln von Fantasien und Erinnerungsbildern.



Abb.199, 200: Thiele: Jo im roten Kleid, 2004

Susanne Janssen (vgl.Kap.5.2.2) hat bei Wolf Erlbruch studiert, der im Anschluss auf Grund seiner herausragenden Bedeutung für die deutsche Illustration der 1990er Jahre ausführlich behandelt werden soll. Susanne Janssen verbindet Malerei und Collage mit einer betont medialen Inszenierungen von (verzerrten) Perspektiven und Anschnitten zu ganz eigenen Kompositionen. In der Erzählung *Die Abenteuer der kleinen Wolke* (1996) kann sie besonders frei ihr collagiertes Personal in fantastischen, gestauchten, gedehnten, abstrahierten Formen im weiten, monochromen Himmel als Bildraum herumwirbeln lassen.



Abb.201: Koch/Janssen: Die Abenteuer der kleinen Wolke, 1996

In *Madame Butterflys Klavierstunde* (1998) arbeitet sie mit einem begrenzten Bildraum, den ihre Protagonisten mit ihrer extrovertierten Befindlichkeit⁵⁶⁶ (Abb.202) bis an den Bildrand ausfüllen.



Abb.202: Janssen, Susanne: Madame Butterflys Klavierstunde, 1998

Auch hier collagiert Janssen in den gemalten Grund, dadurch erhalten Teppich und Katze im Vordergrund eine besondere Prägnanz. Diese feinen Brüche in der Leuchtkraft und Schärfe, die nicht ganz eindeutigen Lichtverhältnisse, nimmt das Auge wahr, ohne sie sofort einordnen zu können. Diese unterschwellige Irritation wird durch den abrupt in das Gesicht der Klavierlehrerin platzierten Textblock provozierend verstärkt.

⁵⁶⁶ Die verletzte musikalische Sensibilität wird durch den Aufruhr der Körper von Frau und Katze für die Betrachterin spürbar.

Nach dem Jahrtausendwechsel sind interessante digitale Illustrationen entstanden. Kwatsch (2003) gibt die fantastische Erklärung des außerirdischen Schülers Julius P., der seiner Lehrerin erklären muss, warum er zu spät zur Schule gekommen ist, wieder. Die digitale Gestaltung ist als klassischer Comic in Panels gegliedert, doch statt der üblichen Sprechblasen werden hier schwarz unterlegte Textblöcke über, neben, aber auch in die Bildsequenzen gesetzt.



Abb.203: Scieszka/Smith: Kwatsch, 2003

Das erscheint zur besseren Lesbarkeit auch deshalb sinnvoll, weil die Sprache des Außerirdischen zahlreiche Begriffe nutzt, die aus insgesamt 17 Sprachen entlehnt und zum Teil umgestellt wurden. Ein ‚Dekoder‘ am Ende des Buches dient dazu, die unbekannten Worte zu entschlüsseln. Die Komik entsteht also nicht nur durch die Ausgangssituation, die rasante Dynamik und atemberaubende Absurdität des Geschehens, nicht allein durch die karikaturhaften Überzeichnungen, sondern auch durch die sprachlichen Verfremdungen. Für die Collage hat Lane Smith Scans digital bearbeitet und verfremdet und mit Zeichnungen am PC ergänzt. Das innovative Konzept wurde 2004 mit dem DJLP ausgezeichnet.

Der britisch-amerikanische Comic-Kultautor Neil Gaiman und sein englischer Illustrator Dave Mc Kean sprechen von *Die Wölfe in den Wänden* (2005) lieber als einer ‚graphic novel for all ages‘, als von einem Bilderbuch. Eine geheimnisvolle zweite Realität, wie sie die Grundlage der meisten fantastischen Erzählungen bildet, lauert hier zwischen den eigenen vier Wänden. Es ist die Heldin Lucy, die mit ihrem (Stoff-) Schweinchen, die unheimlichen Geräuschen als erste hört und auch das Fremde sofort benennen kann. Malerisch-expressiv gestaltet McKean die Irritationen des Anfangs in leisen Perspektivverschiebungen.



Abb.204: Gaiman/McKean: Die Wölfe in den Wänden, 2005

Der britische Illustrator konzentriert sich auf den mimischen und gestischen Ausdruck, spielt mit Licht, sucht die Brüche in für das deutsche Bilderbuch ungewohnt unvermittelten, computergestützten Collagen von Photographien, eigenen Malereien und Bildzitaten, Zeichnungen, Überlagerungen von Farbflächen und Übermalungen. Selbst die Schrift entwickelt sich zum tanzenden Bildelement mit einer ganz eigenen erzählerischen Kraft.

Als die Wölfe kommen, wechselt McKean seinen Stil, zeichnet mit scharfer Feder phantastische, geifernde, gierige Wölfe mit bernsteingelben Au-



Abb.205: Gaiman/McKean: Die Wölfe in den Wänden, 2005

gen, die das Doppelseitenformat mit einer großen dynamischen Präsenz sprengen. Ästhetische Elemente von Comic, Film und Bilderbuch verschmelzen effektiv. In seiner durchaus linearen Handlung in Einklang mit einer sensiblen, komischen, kraftvollen, vielschichtigen Ästhetik besetzt das Gespann Gaimann/McKean eine ganz neue Position auf dem Bilderbuchmarkt, die narrative Linearität und ästhetischen

Bruch, Klarheit und Komplexität, Ernsthaftigkeit und Entertainment wie selbstverständlich vereint.

5.4.6 Wegbereiter und Grenzgänger

Fragt man die IllustratorInnen, welche Kollegen sie für ihr eigenes Bildschaffen und für die Bilderbuchillustration generell in den letzten zehn Jahren als wegweisend bezeichnen würden, führt Wolf Erlbruch mit Abstand die Liste der meistgenannten Illustratoren an (20x), mit gebührendem Abstand gefolgt von Jutta Bauer (7x). Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, was genau das Werk dieser beiden Illustratoren als so außergewöhnlich, stilbildend und womöglich exemplarisch für die 1990er Jahre auszeichnet.

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 oder definierte Altersgruppe illustrieren. Jutta Bauer sucht den Kontakt zu einer durchaus trivialen Realität, ohne jedoch ins Triviale abzugleiten. Für ihre breite Adressatengruppe reduziert die Hamburger Illustratorin ihre Bild-Text-Ezählungen ästhetisch mit sicherem Cartoonstrich aufs Wesentliche, doch inhaltlich gestaltet sie mit ihrer spezifischen Mischung aus brüchigem Alltag, Emotionalität und Hintersinn durchaus komplex. Diese schwierige Balance ist ihr z.B. in *Opas Engel* (2001), auch nach Meinung der befragten IllustratorInnen, die explizit auf diesen Titel hinweisen, vorbildlich gelungen. *Opas Engel* ist mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis (2002), dem Katholischen Kinder- und Jugendbuchpreis (2002) und dem Luchs ausgezeichnet worden.

Beim aufmerksamen Betrachten ihrer Bilderbücher gefällt zunächst die harmonische Bildgestaltung durch ein ausgewogenes, helles Farbspektrum in Aquarelltechnik, Buntstift- und Tuschezeichnung in einer wenig variierenden Zentralperspektive⁵⁶⁷. Die

⁵⁶⁷ Mit dieser Gestaltungsform orientiert sich Jutta Bauer sehr deutlich an traditionellen Kompositionen. Zur Zentralperspektive vgl. Kap.2.4

Figuren sind handfest, kräftig, zupackend und liebevoll – und immer ist sie bemüht, für ihr Personal eine befriedigende Lösung zu finden. Das vermittelt Vertrauen und Geborgenheit. Diese Qualitäten bezeichnet Jutta Bauer als Hoffnungsfaden, den sie Kindern mit ihren Bildern und Bilderbüchern in die Hand geben will und den sie als die eigentliche Aufgabe der Kinderliteratur sieht: „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.“⁵⁶⁸

Konrad Heidkamp erklärt das Verbindliche Jutta Bauers über alle Altersstufen und Bildungsschichten hinweg in seiner Ausführung zur Luchs – Juryentscheidung für *Opas Engel* : „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, Kulleräugige, 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.“⁵⁶⁹

Andererseits lassen sich Widersprüche nicht immer harmonisch auflösen – und das macht Jutta Bauer glaubhaft. In diesem wärmenden Beieinander tauchen auch die auf, die nicht teilhaben, die Heimatlosen, die Verlassenen: z.B. Joseph mit dem gelben Stern aus *Opas Engel* (Abb.206), oder das Pinguinkind, das in alle Teile der Welt verstreut, mühsam wieder zusammengesucht werden muss, aus *Die Schreimutter* (2000). An ihnen zeigt sich, wie tragfähig, wie menschlich diese Gemeinschaft wirklich ist. Die Meisterschaft Jutta Bauers



Mein Freund Josef wusste es. Er hatte viel mehr Angst.
Irgendwann verschwand er plötzlich.
Ich sah ihn nie wieder und war sehr traurig.

Abb.206: Bauer: *Opas Engel*, 2001

⁵⁶⁸ a.a.O.

⁵⁶⁹ Konrad Heidkamp in: Luchs 176 in: DIE ZEIT Nr.37/ 06.09.2001

zeichnet sich dadurch aus, dass sie mit fast traumwandlerisch leichtem und sicherem, pointiertem Strich diese Welten in ihren Größen und Weiten und in ihrem letzten Buch auch in ihren Anfängen (*Aller Anfang*, 2006) vorführt, in denen doch alle verankert scheinen.

Jutta Bauer ist eine mediale Grenzgängerin, die von Anfang an zwischen Kinderbuchillustration, Cartoons, auch sehr erfolgreich für Erwachsene⁵⁷⁰ und Trickfilm gependelt ist. In Zusammenarbeit mit Kirsten Boie entstehen ab 1991 die Bildergeschichten zu *Juli*, zunächst als Kurztrickfilme für das Kinderprogramm des ZDF *Die Sendung mit der Maus*, später auch als Bilderbücher.

Die Vertrautheit mit dem Kinder(garten)-alltag im Zusammenleben mit ihrem Sohn und ihre künstlerischen Erfahrungen mit Cartoons und den schnellen Bildsequenzen des Trickfilms schärfen ihren Blick für Dramaturgie und Pointen. Sie übt sich in der Konzentration und Reduktion und nennt ihre großen Meister mit Vorbildfunktion, „die einfach immer mehr weggelassen haben“⁵⁷¹: Picasso, Miró und Klee. Mit der sorgsam Reduktion erarbeitet sich Jutta Bauer eine ganz neue Qualität von Spontaneität, „die ich wahrscheinlich beim Bilderbuch sonst nicht zugelassen hätte.“⁵⁷² Paradebeispiel reduzierter Erzählung von komplexem Inhalt sind die philosophischen Gedankengänge des Schafs *Selma* (2000), das in drei kurzen Sequenzen die Frage nach dem Glück klärt. Auch hier sucht Jutta Bauer den Alltagsbezug. Erzählanlass für ‚Selma‘ war ein Interview mit einer alten Bergbäuerin im Radio, deshalb entspringen Lebensweisheit und Bescheidenheit des Schafes, so Jutta Bauer, rundum bodenständiger Einsichten.

Bemerkenswert und geradezu exemplarisch für die Prozesse von Entgrenzungen ist ihre künstlerische Weiterentwicklung durch die Öffnung für ästhetische Experimente und neue Zielgruppen in ihrem umfangreichen Werk; sicher ein wichtiges Kriterium für die Entscheidung der IllustratorInnen, ihr so eine wegweisende Bedeutung einzuräumen.

⁵⁷⁰ Frauenzeitschrift BRIGITTE

⁵⁷¹ Silke Schnettler in: Süddeutsche Zeitung
27/28.10.2001

⁵⁷² Ebda

Jutta Bauer hat in den 70er und 80er Jahren dem Wunschbild der Zeit und ihren Autorenavorlagen (Christine Nöstlinger, Kirsten Boie) folgend, viele freche, fidele und mutige Kinder dargestellt (Abb.207). Doch irgendwann stimmte dieses Kindheitsbild nicht mehr so ungebrochen mit ihrer Wahrnehmung von Kindern überein.



Abb.207: Boie, Kirsten/Bauer, Jutta (Illu.): Juli tut Gutes, 1994

„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.“⁵⁷³ Auch die aktiven, selbstbewussten Kinderfiguren der 80er und frühen 90er Jahre, die stets ihren Weg wussten, müssen sich nun zusehends orientieren.

Eine differenziertere Darstellung, die durchaus auch verträumte, nachdenkliche, melancholische, verletzte Kinder wie in *Schreimutter* (2000)



Abb.208: Bauer: Schreimutter, 2000

zeigen können, wirken für Jutta Bauer inzwischen überzeugender. Bereits in *Die Königin der Farben* (1998) wagt Jutta Bauer einen stärkeren Abstraktionsgrad, den sie in der Konzeption zu *Schreimutter* (Abb.208), durch die (thematisch adäquate) Auflösung der Form und der nur angedeuteten Bildraumbehandlung, fortführt.

⁵⁷³ Silke Schnettler in: Süddeutsche Zeitung 27/28.10.2001

Die Idee des Sich-immer-wieder-Einrichtens, wie es Kinder spielend gerne ausprobieren, liegt den 18 Miniaturen von Peter Stamm in *Warum wir vor der Stadt wohnen* (2005) zu Grunde. Jutta Bauer hat diese Spielidee auf dem Buchcover festgehalten. Eine Familie mit Großeltern, Eltern, der Schwester und dem kindlichen Erzähler wohnen einfach überall: im Trolleybus, im Wald, auf dem Kirchturmdach, in der Geige der Tante (Abb.209), im Traum und im Nirgendwo.



Abb.209: Stamm/Bauer(Illu.): Warum wir vor der Stadt wohnen, 2005

Doch nirgends finden sie eine befriedigende Lösung für alle Familienmitglieder, bis sie im Allerweltshaus ‚vor der Stadt‘ ihr Zuhause (wieder-) finden.

Jutta Bauer hat sich mit leise-poetischen, zeichenhaften und atmosphärisch sehr dichten Bühnenbildern an die solitär gereimte, philosophierende Textfolge *Aller Anfang* (2006) gewagt. Die artifiziellen Illustrationen richten sich ebenso wenig an eine definierte Adressatengruppe wie die Texte des Autorengespanns Schubiger/Hohler.



Abb.210:Schubiger/Hohler/Bauer (Illu.): Aller Anfang, 2006

Hier verlässt Jutta Bauer die schmale Spur des bekannten, pointierten Strichs und bedient sich einer neuen, beachtlichen Materialfülle: Collagen, Stempel und gerissene Papieren, Gezeichnetes und Überzeichnetes illustrieren das originelle Gedankenduet des Autorengespanns zu allen möglichen spektakulären und leisen Anfängen und Ursprüngen des Lebens. In ihre mal heiteren, mal verspielten, oft erstaunlichen, manchmal rätselhaften Bilder und Vignetten streut sie nun verfremdet Zeichenhaftes, das überraschend und kontrastreich den freien Bildraum gliedert.

Wolf Erlbruch

Wolf Erlbruchs Werk dominiert unangefochten als stilbildend und innovativ in der Gunst der befragten IllustratorInnen. Zentrale künstlerische Impulse werden, so führen die IllustratorInnen aus, vor allem in Erlbruchs materialintensiver Collage/Mischtechnik und seinen subtilen Formen von Entgrenzungen ästhetischer, formaler und inhaltlicher Art gesehen. Diese Aussagen entsprechen dem Trend zur Collage in der Bilderbuchillustration, der erhöhten Bedeutung von Materialität (auch und gerade in der Collage) und dem häufig genannten Wunsch der IllustratorInnen nach experimentellerem Arbeiten. „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.“ (Kap.6.3.4.1; 6.3.4.2.)

Trotz seiner komplexen Bildsprache erfuhren seine Bücher sehr früh einen hohen Bekanntheitsgrad. 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 1990er Jahren wurde das schnell wachsende Werk mit zahlreichen wichtigen Preisen ausgezeichnet, 2006 wurde Erlbruch mit dem Hans Christian Andersen für sein Gesamtwerk geehrt.

In der Befragung der IllustratorInnen findet jedoch nicht nur das unterhaltsame Buch *Der Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* (1989) explizite

Erwähnung, sondern auch seine komplexeren Titel mit schwierigerem Zugang wie: *Die Menschenfresserin* (1996), *Das Hexeneinmaleins* (1998) oder die Illustration zur Fibel von Karl Phillip Moritz von 1790, *Das Neue ABC-Buch* (2000).

Wie Jutta Bauer bringt auch Wolf Erlbruch ästhetische Erfahrungen aus anderen Medienbereichen mit. Erlbruch arbeitete zunächst als Werbegrafiker für verschiedene internationale Konzerne und Magazine. In der Werbung ist Reduktion, aber auch ein irritierender Moment durch Kontextverschiebungen wichtig, der die Aufmerksamkeit fesselt. Diese grafische Praxis bringt Erlbruch in seine Illustrationsarbeit ein (Abb.211).

In der Illustration zu *Nachts* (1999) ist diese irritierende Kontextverschiebung in eine surreal anmutende nächtliche Welt eingebettet, in der später auch in der Figur der Alice im Wunderland das unterschiedliche Erleben aus der Erwachsenen- und Kinderperspektive zwischen Nonsense und Surrealismus verortet wird.



Abb.211: Erlbruch: *Nachts*, 1999

Die Vielschichtigkeit von Erlbruchs Bilderbuchillustrationen haben einen hohen Wiedererkennungswert, der viele IllustratorInnen inspiriert⁵⁷⁴. Er arbeitet altmeisterlich, traditionell, experimentell, kombiniert Ölmalerei mit Zeichnung und Grafik und collagiert und montiert Bildfragmente und Bildzeichen in seine offenen, häufig eher angedeuteten Hintergründe wie Projektionsflächen.

⁵⁷⁴ Zudem lehrt Wolf Erlbruch seit 1997 Illustration an der Bergischen Universität Wuppertal. Seiner Lehrtätigkeit kommt im Austausch mit den Illustrationsstudierenden neben seinem umfangreichen Werk eine sehr direkte multiplikatorische Funktion zu. Für Wiebke Oeser und Susanne Janssen war Erlbruchs Kunst wesentlich, doch finden sich seine kantige Figurenbehandlung und seine spezifische Collagetechnik, vor allem der Einsatz alter Papiere heute in zahlreichen Bilderbuchillustrationen wieder.



Abb.212: Belli/Erlbruch (Illu.): Die Werkstatt der Schmetterlinge, 1994

Bereits in *Werkstatt der Schmetterlinge* (1994, Abb.212) sind diese Techniken angelegt. Der Bildraum ist schlicht geteilt in eine weiße Erdkugel und das verschneite Himmelsrund. Ein Mond und ein Würfel aus Tabellenpapieren wie sie in der Buchhaltung benutzt wurden, sind als Bildzeichen in diese Weite hineincollagiert. In anderen Illustrationen arbeitet er mit abstrakten Stempelmotiven. Die beiden Personen, die Erfinder im Vordergrund, sind auf gelblichem Papier mit Kreide gezeichnet und ausgeschnitten, doch gestaltet er prägnante Figuren oder Gegenstände auch häufig in Ölmalerei. Ihre warme Farbigkeit und stoffliche Dichte vor dem kühlen, luftigen Hinter- und Untergrund unterstützen den Bruch durch die Schnittkante der Collage.

Gegenständliches wird häufig übersteigert und ins Groteske, Absurde, ggf. ins Komische verzerrt. Vor großflächigen monochromen Hintergründen wirken seine Figuren, Kinder wie Erwachsene, wie ausgestanzt, isoliert, artifiziell, rätselhaft schwerelos und fragil (Abb.213). Allerdings variiert Erlbruch, indem er den Figur/Raumkontrast auch genau entgegensetzt (Abb.214). Die absurde, komische und artifizielle Bildwirkung wird so überraschend gesteigert.

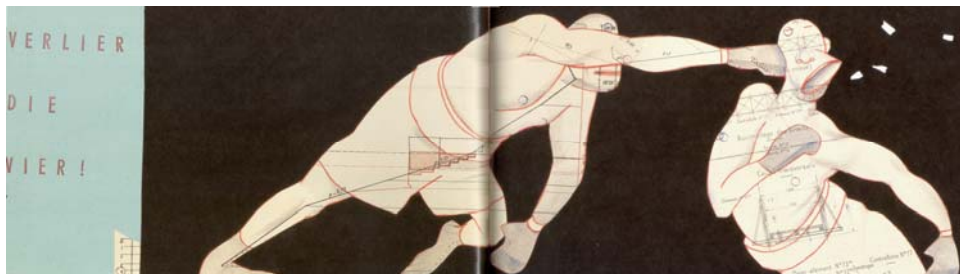


Abb.213: Goethe/Erlbruch (Illu.): Das Hexen-Einmal-Eins, 1998



Abb.214: Goethe/Erlbruch (Illu.): Das Hexen-Einmal-Eins, 1998

Die außerordentliche Materialität seiner Bilder wird durch den Einsatz unterschiedlicher Techniken bestimmt, doch kommen auch unterschiedliche Materialien, z.B. alte, vergilbte, z.T. mit endlosen Zahlenkolonnen bedruckte, beschriftete oder gestempelte Papiere zum Einsatz, die ihre spezifische Vergangenheit in die Illustrationen hineinbringen. Ihre Kontextfremde verweist ebenso auf die Prozesshaftigkeit der Illustrationsarbeit, wie sie die Bilder paradoxerweise durch ihren fremden Alltagsbezug und ihre Geschichtlichkeit im Grafischen und Artifiziiellen verankern.

Das zeitgenössische Kunstmärchen *Die Menschenfresserin* (1996) von Valérie Dayre bietet Erlbruch in seinem dichten Symbolgehalt, seiner sprachlichen Präzision und tiefen Abgründigkeit wichtige Freiräume für seine vielschichtige Illustration des Unsagbaren. „Da war eine Frau, die war so böse, dass sie sich wünschte, ein Kind zu essen.“



Abb.215: Dayre/Erlbruch (Illu.): Die Menschenfresserin 1996

Die Figurendarstellung der Menschenfresserin erinnert mit den roten schmalen Lippen mit den gebleckten, vorstehenden Zähnen, den geröteten Wangen und Hals, der scharf geschnittenen Nase und dem glasigen Auge an die Ästhetik von George Grosz, etwa an den nationalsozialistischen Militaristen im Vordergrund des Bildes *Stützen der Gesellschaft* von 1926. Der Schädel des Mannes im Vordergrund ist geöffnet, ihm entspringt ein Soldat auf einem Pferd. Wolf Erlbruch hat den Kopf seiner Menschenfresserin zwar nicht geöffnet, doch verdeckt eine Zimmerpflanze, gewunden wie der Lorbeerkranz klassischer Helden, ihr Gehirn und karikiert auf ähnlich erschreckend-lächerliche Weise die drohende Gefahr als ‚hirnlos‘ oder triebgesteuert und damit kaum kontrollierbar.



Abb. 216: Grosz: Stützen der Gesellschaft, 1926

Ihre Unersättlichkeit treibt die Menschenfresserin 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, deutlich im Untertitel des Bilderbuchtitels verankert, 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 Fantasien, 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.“⁵⁷⁵ Die Menschenfresserin ist sozusagen als das personifizierte Negativ unserer Wertevorstellungen, unseres Erziehungs-Verständnisses erschaffen und sorgfältig von Wolf Erlbruch ausgegrenzt auf einen Stein, weit ins Meer gesetzt worden (Abb.217).

⁵⁷⁵ Jens Thiele in: Die Süddeutsche Zeitung Nr.116 / 96, S.32



Abb.217: Dayre/Erlbruch (Illu.): Die Menschenfresserin, 1996

Dabei merkt Bettina Bannasch zu Recht an, dass es sich hier nicht um eine „genderkritische Darstellung von Mütterlichkeit“⁵⁷⁶ als schlichten Gegenentwurf zu den Legionen der in vollkommener Entsprechung ihrer tradierten Rolle verhafteten Bilderbuchmütter handelt. Vielmehr ist die Menschenfresserin auf komplexe Weise Täterin und Opfer ihres triebhaften, hilflosen Verlangens zugleich, denn „die so unheimliche und unverständliche Monstrosität der Frau fällt in jenem Moment in sich zusammen, als sie als eine Mutter kenntlich wird, als eine Mutter, die um ihr totes Kind trauert. Und so wie die Menschenfresserin zuvor ganz und gar Monstrum war, so ist sie nun nur mehr und ganz und gar klagende Mutter.“⁵⁷⁷

Viel Aufmerksamkeit hat die Bildlösung Erlbruchs zur Darstellung des Unzeigbaren, des bis heute streng tabuisierten Moments des Kindermordes, erregt. Erlbruch entschließt sich zu einer indirekten Thematisierung, in der der Schrecken allein im panischen Schrei des trommelnden Äffchens sichtbar wird (Abb.218). Der Affe wird hier durch seine Kleidung zum Hofnarr oder Clown stilisiert, der als Zeuge des Verbotenen auf Grund seiner Narrenfreiheit der Wahrheit seine Stimme geben darf. Erlbruch umschifft zwar das Tabu, doch entlässt er die BetrachterIn nicht. Die weit aufgerissenen Augen und die wilde Geste des Trommelns werden zur zwingenden Projektionsfläche eigener, innerer Bilder, in der das Maß an erträglichen Imagination subjektiv und individuell bestimmt werden kann und muss.

⁵⁷⁶ Bannasch (2007), S.112

⁵⁷⁷ Bannasch (2007), S.112f



Abb.218: Dayre/Erlbruch (Illu.): Die Menschenfresserin, 1996

Auffallend ist der Wandel in Erzählstruktur und Thematik, wie bei Jutta Bauer, auch im Werk Wolf Erlbruchs. Verfolgte Erlbruch mit *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hatte* (1990) noch das Ziel, eine originelle Geschichte in ungewohnt kantiger Ästhetik bemalter und collagierter Packpapiere zu erzählen, will er mit seinen späteren Bild/Texterzählungen vor allem Gesprächsanlässe bieten. *Nachts* (1999) stellt bereits den diametral angelegten nächtlichen Dialog von Vater und Sohn ins Zentrum der Handlung. Nach der Jahrtausendwende widmet er sich ausgesprochen philosophischen Bilderbüchern, die Tod, Schöpfung oder den Sinn des Lebens thematisieren: *Am Anfang* (2003), *Die große Frage* (2004) und *Ente, Tod und Tulpe* (2007). Erlbruch konzipiert nun viel offener, doch löst er sich mit dieser Form der Entgrenzung keineswegs von seiner angestammten Zielgruppe: „Diese Themen regen vielleicht etwas mehr als andere den Dialog an zwischen Eltern und ihren Kindern. Diesen Aspekt finde ich immer wichtiger.“⁵⁷⁸ Diese Erzählungen sind deshalb keine abgeschlossenen, sondern offene Kommunikationsangebote, die lineare Struktur lockert sich.

⁵⁷⁸ Erlbruch in: Eselsohr 5/04, S. 19

In *Die große Frage* wird die eigentliche Frage als Leerstelle ausgespart, stattdessen werden 21 verschiedene Antworten angeboten und auch Platz für viele mögliche eine Antworten auf eine Frage gelassen, deren Entwicklung und Beantwortung zur individuellen Lebensaufgabe gehören.



Abb.218: Erlbruch. *Die große Frage*, 2004

Mit Titeln wie *Am Anfang* oder *Werkstatt der Schmetterlinge* thematisiert er den künstlerischen Schaffensprozess und die Position des Künstlers überhaupt. Damit eröffnet Erlbruch eine für das Bilderbuch ganz neue und wichtige Auseinandersetzung, hat sich doch offensichtlich die Akzeptanz der IllustratorIn als KünstlerIn weder bei den IllustratorInnen selbst noch in Produktion und Rezeption bis heute durchgesetzt⁵⁷⁹.

Die Erzählung *Am Anfang* (2003) ist eine Schöpfungsgeschichte und diese Schöpfung ist, anders als bei F.K.Waechter *Die Schöpfung* (2002) kein archaisches Chaos und anarchisch-provozierender Verdauungsakt eines Tellers Ursuppe, sondern ein künstlerischer Schaffensakt, der seinen Artefakten nach und nach ihren Platz im definierten Bildraum sorgfältig zuweist. Der Mensch ist Modell und Moderator des göttlichen Schaffensprozesses, den Erlbruch inszeniert wie den Prototyp des ersten Kunstwerks überhaupt.



Abb.219: Moeyart/Erlbruch: *Am Anfang*, 2003

⁵⁷⁹ Grundsätzlich unterscheidet sich die Bilderbuchillustration in seiner Gebundenheit an das Medium Buch und durch die Schnittstelle von Bild und Text, nicht zuletzt auch durch seine Zielgerichtetheit an eine mehr oder weniger definierte Zielgruppe (mit den Konsequenzen, die sich von Beginn an aus den Erwartungshaltungen z.B. der Pädagogik ergeben, vgl. Kap. 2.5) von den Bildenden Künsten. Trotzdem ist es erstaunlich, dass sich IllustratorInnen z.B. in der Wahl ihrer künstlerischen Vorbilder ausschließlich auf Werke mit narrativem Potential bis zur klassischen Moderne beschränken (Kap.5.3.1.3 D1).

5.4.7 Grenzgängertum

Die befragten IllustratorInnen haben mit Wolf Erlbruch und Jutta Bauer zwei Illustratoren ausgezeichnet, die mit Werken bekannt geworden sind, die auf Anhieb ein breites Publikum angesprochen haben. Diese frühe und große Popularität hat sie jedoch nicht daran gehindert, sich jenseits allgemeiner Bilderwartungen in auffallender Weise künstlerisch weiterzuentwickeln. Beiden ist gemein, dass sie geradezu beispielhaft für die Prozesse der formalen, inhaltlichen und ästhetischen Entgrenzungen seit 1990 stehen und ihren Beitrag geleistet haben, den Adressaten einerseits weiter ins Zentrum zu stellen, andererseits den Kindheitsbegriff nicht statisch zu fassen, sondern zu relativieren und so neue Horizonte des Erzählens zu eröffnen. Mit diesem Grenzgängertum haben sie sich außerhalb des unverfänglichen und lukrativen mainstream begeben, gleichwohl sind sie gerade durch diese Grenzüberschreitungen offensichtlich vorbildlich und prägend für eine IllustratorInnengeneration, die diese Impulse in ihrem Schaffen aufgreift und in durchaus spürbarem Umfang verbreitet.

„Wir wissen, dass es kein allgemeingültiges, festes Fundament gibt, auf dem wir alle stehen, von dem aus wir unsere Handlungen planen und durchführen können. Nicht einmal das Individuum kann sich auf sich selbst zurückziehen, auch hier gibt es keinen festen Punkt!“⁵⁸⁰ Nach Detlef Hoffmann ist es deshalb konsequent, statt dem ohnmächtigen Versuch, Wirklichkeit nachzuahmen, sich ihrer Erfindung zu widmen.⁵⁸¹ Durch die Imagination, die Erfindung einer tragfähigen Basis, wie sie so selbstverständlich in den Medien praktiziert wird, erlangen wir wieder Handlungsfähigkeit. Diese Herausforderung wird seit dem Beginn der Moderne in der Kunst wie in den zeitgenössischen Medien immer wieder neu beantwortet, die Antworten werden in Zitaten abgewandelt, abstrahiert, neu belegt und variiert. Die Trennung von Kunst, d.h. Abbild und Leben bleibt selbst in den postmodernen Netzen von Zeichen und Bezeichnetem endgültig, oder vielmehr im Sinne Hoffmanns: so wie die Lebenswelt des einzelnen Menschen ihre Transparenz und Einheitlichkeit verloren

⁵⁸⁰ Hoffmann, Detlef (1986), S.17. Weiterführende Literatur: Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in die symbolische Form. Stuttgart 1978; siehe auch: Jutta Held: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993. Als ein Überblick über neuere philosophische Positionen: Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen von Adorno bis v.Wright/J.Nida-Rümelin (Hrsg.) – Stuttgart 1991

⁵⁸¹ Die Virtualität der Neuen Medien eröffnet lediglich eine neue Qualität der Imagination (nach Detlef Hoffmann „einer Welt als ob“, Ebda, S.17), die Notwendigkeit zur Imagination reicht viel weiter zurück.

hat, hat auch die Kunst ihre selbstverständliche Zugänglichkeit für den Einzelnen eingebüßt.

„Stellen wir vor diesem Hintergrund die Frage nach Bildern für Kinder, nach dem Kinderbilderbuch und seinem Verhältnis zur Kunst, so wird es in Zeiten, wo Kunst und Leben Gegensätze sind, auf der Seite des Lebens anzusiedeln sein.“⁵⁸² Wie kommt Detlef Hoffmann zu dieser Aussage, da doch das Medium Kinderbilderbuch ganz augenscheinlich ebenso wenig in der Lage ist, die Kluft zwischen Lebensrealität und vollständiger Abbildung zu schließen wie die Bildende Kunst oder andere Medien?

Hoffmann weist darauf hin, dass nicht nur die Abkehr vom Gegenstand als Reaktion auf die Unmöglichkeit einer Wiedergabe vielschichtiger Wirklichkeit, sondern auch gerade die Zuwendung zu ihm möglich ist, etwa in der Neuen Sachlichkeit oder später im Fotorealismus⁵⁸³. Der Grund für die Annahme einer Nähe des Bilderbuches zum Leben muss also in der Erscheinungsform der dargestellten Wirklichkeit gesucht werden, die zwar nicht realer ist als alle anderen ‚Erfindungen‘, aber leichter zu decodieren ist und deshalb in ihrer Verständlichkeit wirklicher erscheint als viele Antworten der neueren, zumal abstrakteren Kunstströmungen und Medienformate.

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Verstehensprozess die Erwartungshaltung des Einzelnen an die Abbildung von Wirklichkeit, die ja gerade in den audiovisuellen und digitalen Medien produziert und zelebriert wird. Das Fernsehen stellt Wirklichkeit und Welt in Bildern her, die zwar konstruiert sind, doch nach Gerold Scholz wird das Ausschnitthafte als Ganzes und somit das zeichenhafte Abbild häufig ungebrochen als Realität erfahren. Das betrifft insbesondere positiv besetzte Bilder und ihre Wirklichkeiten. Scholz arbeitet weiter heraus, „dass Kinder wie Erwachsene durchaus zwischen Bild und Realität zu unterscheiden in der Lage sind, und zwar dann, wenn die im Bild produzierte Realität nicht die gewünschte ist. Dort, wo sich Wunsch und Bild decken, dürften Kinder wie Erwachsene gleichermaßen unfähig gemacht werden, zwischen Bild und dem, was es abbildet zu unterscheiden.“⁵⁸⁴

⁵⁸² Hoffmann (1986), S.18

⁵⁸³ die in adaptierter Form durchaus ins Bilderbuch eingeflossen sind, z.B Fox/Goodman: *Was meinst Du?* (1988), Kap.4.1

⁵⁸⁴ Scholz (1994), S.107 Scholz setzt Erwartungshaltung und Wirklichkeitsempfinden konstruktiv in direkten Bezug. Seine Formulierung ‚unfähig gemacht werden‘ impliziert jedoch eine Form des Ausgeliefertseins, die zu überzogen erscheint. Angemessener wäre es, von einer zunehmenden Unwilligkeit zu reden, zwischen Bild und Bezug zu unterscheiden, da das Problem eher in einer geringen Motivation als in einer Unfähigkeit zur Differenzierung zu liegen scheint.

Während im Internet virtuelle Welten ein komplettes *second life* anbieten, erscheint es in der Bilderbuchkunst, wie in anderen Künsten (der Musik, den Bildenden Künsten, der Literatur) auch, immer weniger möglich, eine Ganzheitlichkeit als Abbild von Realität glaubwürdig zu konstruieren (Kap.5.4.2). Der Wunsch, eine transparente, zu überblickende und zu beherrschende Welt Kindern zu vermitteln ist verständlich, doch ist zu beobachten, dass Brüche, Fragmente und Zitate die tradierten linearen Strukturen der Narration im Bilderbuch seit 1990 zunehmend verwischen. Wie in den Ausführungen in Kap. 5.4 bereits deutlich wurde, vollziehen sich diese Entgrenzungsprozesse in engem Wechselbezug zu einer Reihe wirkungsmächtiger Kontexte, die Kinderalltag und Kinderkultur nachhaltig prägen. Wenn sich also das soziokulturelle Umfeld ändert, erscheint es sinnvoll, auch die Abbilder dieser Lebenswelten zu verändern. Da, wo sich Bilderbücher vom Klischee der Ganzheitlichkeit entfernen, können neue Fragen aufgeworfen werden, die notwendig neue Antworten benötigen, wie es beispielhaft an Jutta Bauer und Wolf Erlbruch belegt werden konnte. Grenzgängertum im Bilderbuch durchkreuzt Erwartungshaltungen offenbar dann erfolgreich, wenn es innovative Konzepte anbietet, die gleichzeitig dem Bedürfnis nach Orientierung nachkommen, ohne neue Idyllen zu kreieren (vgl. Kap. 2.7.2) - sei es als ‚Hoffnungsfaden‘, an dem Jutta Bauer festhält oder als intergenerationales Dialogangebot, das Wolf Erlbruch mit seinen Bilderbüchern vermitteln möchte.

6. Reflexion und problembezogener Ausblick

Als ein wichtiges Ergebnis der vorliegenden Auseinandersetzung mit Kontinuität und Diskontinuität des Bilderbuchs in den 1990er Jahren bleibt festzuhalten: Tradierte Kontinuität im Bilderbuch wird in den 1990er Jahren trotz beeindruckender Dynamik der Medienlandschaft nicht außer Kraft gesetzt. Der z.T. (auch von den IllustratorInnen) auffallend emotional geführten Debatte um die Bedeutung der Neuen Medien ist zunächst zu entgegnen: Trotz crossmedialer Einflüsse, umfassender Merchandisingkampagnen und betont medialen, auch non-linearen Erzählweisen wird in Produktion und Rezeption grundsätzlich und weiterhin sowohl am Medium Bilderbuch als Buch als auch am Adressaten Kind festgehalten. Die vorliegende Betrachtung des Bilderbuchs der 1990er Jahre aus unterschiedlichen Perspektiven, mit differenzierten Fragestellungen und Ansatzpunkten zeichnet jedoch ein so erstaunlich breites Spektrum ästhetischer Möglichkeiten der Bilderbuchillustration und ihrer wirkungsmächtigen Verknüpfungen mit anderen medialen, ästhetischen, pädagogischen, soziokulturellen und gesellschaftlichen Kontexten, dass hier nicht mit einer letzten Zusammenfassung aller bereits formulierten Zusammenfassungen auf eine beschränkende und redundante Weise abgeschlossen werden soll. Stattdessen bietet es sich an, an dieser Stelle die Möglichkeit zu nutzen, in einem problembezogenen Ausblick, der über den Rahmen dieser Arbeit deutlich hinausweist, die Aufmerksamkeit auf die zunehmend drängende Frage der Rezeption dieser neuen Bilderbuchkultur zu richten.

Die Bilderbuchästhetik stellt sich in den 1990er Jahren in einer Vielfalt dar, die, wie der kunsthistorische Überblick zeigt, keine andere Epoche der Bilderbuchliteraturgeschichte aufweisen kann. Die Durchlässigkeit von und die Vernetzung mit unterschiedlichen Einflussbereichen, insbesondere der Medien, der technischen Innovationen von Grafikprogrammen und Reproduktionstechniken sowie der sich verändernden Kinderkultur und Lebenswelt erreichen das Bilderbuch und schlagen sich in kreativen, umfassenden Entgrenzungsprozessen nieder. Trotzdem fließen Kinderkultur und kindliche Lebenswelt auch heute nicht direkt ins Bilderbuch ein, doch in innovativen Symbolisierungsformen narrativer Strukturen sind sie nun nicht nur in schmalen experimentellen Randbereichen des Bilderbuchmarktes deutlich wahrnehmbar.

Akzeptanz finden jetzt ganz unterschiedliche Bildsprachen: Non-lineare, fragmentarische Strukturen und das postmoderne Spiel mit Bildzeichen und deren Verschiebung, Medialität mit plakativer Grafik und sequentiellen Konzepten und eine neue Form der Materialität etwa der Collage oder Malerei verändern die Erzählweisen im Bilderbuch nachhaltig. Neue Themen, bzw. neue Bearbeitungen von Themen und Figurenentwürfe, die z.B. Genderkonstruktionen differenzierter darstellen, spiegeln stärker die Vielfalt der Formen des Zusammenlebens, die den kindlichen Alltag in den 1990er Jahren wesentlich mitstrukturiert.

Wegen ihrer Komplexität erfordert die Bilderbuchkultur der 1990er Jahre bis heute deshalb viel stärker neue Vermittlungsstrategien, die stärker dialogisch ausgerichtet sein müssen, um im Gespräch die Bruch- und Leerstellen von Text und Bild mit eigenen Erzählungen und Erfahrungen zu füllen, doch dazu ist natürlich die Vermittlung durch Erwachsene unumgänglich. Das Problem der Rezeption der gegenwärtigen Bilderbuchliteratur wird deutlicher, wenn man an die alten Forderungen der antiautoritären kinderliterarischen Reformbewegung der 1970er Jahre erinnert, die nicht nur die Abbildung von Realität in Bild und Text anmahnten, sondern auch die Autonomie des Kindes in der eigenständigen und selbstbestimmten Rezeption von Bilderbüchern unterstützten, wie sie z.B. durch die Wimmelbücher Ali Mitgutschs (*Rundherum in meiner Stadt*, 1968) möglich wurde.

Die literaturgeschichtliche, gesellschaftspolitische und soziokulturelle Entwicklung bedingt heute veränderte Kontexte, trotzdem bleiben in diesem Zusammenhang die Chancen und Risiken der komplexer werdenden Bildsprachen und Texte zu diskutieren. Einerseits bieten sie ein differenziertes Weltverständnis, indem sie Widersprüchliches, Bruchstückhaftes, Unerwartetes für Kinder zugänglich machen. Die seit Wolgast geführte Diskussion um die Angemessenheit erfährt eine neue Dimension, denn in dieser betont individuell ausgerichteten Form der Rezeption findet im Gespräch der Entwicklungsstand des einzelnen Kindes notwendigerweise stärker Berücksichtigung. Nicht zuletzt wird mit diesen neuen thematischen, konzeptionellen und ästhetischen Entgrenzungsprozessen der tradierte und schematisierte Kindheitsbegriff wirkungsvoll hinterfragt. Andererseits führen diese neuen Bilderbuchkonzepte auch zu einer neuen Abhängigkeit des Kindes von einer motivierten lese- und lebenskundigen VorleserIn. Dadurch laufen diese Bücher heute stärker Gefahr, Kinder aus bildungsfernen Milieus gar nicht erst zu erreichen, zumal

andere mediale Angebote auch schon für Kleinkinder erreichbar und zudem autonom zu rezipieren sind.

Auch die IllustratorInnenbefragung hat deutlich gemacht, dass dem Kind weiter ein hoher Stellenwert eingeräumt wird, doch schwanken die Vorstellungen vom Kind recht widersprüchlich zwischen dem idealisierten Wunschatressaten, dem durch die aktuellen Bedingungen des Aufwachsens vielfach gestressten Kind und dem aufgeweckten, autonomen Bilderbuchkind. Zu dieser Aufsplitterung des Adressaten kommt die Liberalisierung der Kategorie Alter hinzu, die dem Trend anderer ursprünglich für ältere Kinder konzipierten Medienangebote⁵⁸⁵ entspricht, die ebenfalls eine starke Verjüngung ihrer Rezipienten beobachten. Die für das Bilderbuch tradierte Adressatengruppe der Vorschulkinder hat sich also in mehrfacher Hinsicht durch Entgrenzungsprozesse relativiert. Trotz medialer und entpädagogisierender Einflüsse wird das Bilderbuch, nicht zuletzt durch die durch PISA ausgelöste Diskussion um frühkindliche Bildung, eben nicht aus den tradierten Bildungsansprüchen entlassen. Dabei stellen sich heute ganz andere Fragen, als etwa den Reformpädagogen der Wende zum 20. Jahrhundert. So rückt jetzt z.B. die Problematik von literacy und Migration zunehmend in den Vordergrund. Was sich einerseits als ermüdendes Hemmnis den Innovationen des Bilderbuchs seit Jahrhunderten immer wieder in den Weg gestellt hat, entpuppt sich andererseits auch, und gerade heute, als Garant für ein breites Interesse am Bilderbuch, dem ansonsten ein eher Platz in der Kinderecke der potenten Bildenden Künste und der Literatur beschieden ist.

Ingrid Paus-Hasebrincks Unterscheidung zwischen Elternmarken und Kindermarken in der Medienrezeption beschreibt im Grunde die Grenze zwischen einem (erwachsenen) Bildungsanspruch und einer Ferne des Bilderbuchs zur gegenwärtigen Kinderkultur. Für die zukünftige Sicherung der Bedeutung des Bilderbuchs scheint allerdings gerade das Gelingen dieses Spagats zentral. Dafür ist allerdings ein hohes Maß an Flexibilität des Mediums Bilderbuch im Medienverbund notwendig: „Will das Bilderbuch für die Zukunft der Kinder eine Lebens- und Lernhilfe sein, so muss es seinen bisherigen Standort verlassen. Es muss sich in die Realität heutiger Kinder einmischen und dazu Stellung beziehen. [...] Diese Einmischung verlangt allerdings

⁵⁸⁵ etwa die Fernsehserie Pokémon

nicht nur andere Themen und Geschichten, sondern auch grundlegende neue ästhetische Konzepte.“ (Thiele (1994), S. 68) Dabei bieten sich dem Medium Bilderbuch ganz eigene Chancen der Profilierung: „Das Bilderbuch sollte sich auch seiner grundlegenden Chancen und Stärken bewusst werden, die es gegenüber dem medialen Bild besitzt: Es ist haptisch erfahrbarer Gegenstand, der dem Kind eine eigene Zeit- und Blicksteuerung ermöglicht. Das ist im Zeitalter der beschleunigten Bilder nicht gering zu schätzen. Eine Buchseite, ein Bild können solange gelesen und betrachtet werden, bis Vorstellung und Fantasie erschöpfend erprobt worden sind.“ (Thiele (1994), S. 68)

Die viel beschriebenen Prozesse der medialen Vernetzung, der ästhetischen Durchlässigkeit und formalen Entgrenzung bieten so gesehen, neben den beschriebenen Risikent wichtige Chancen der Erneuerung. Gerade diese Phänomene, an denen sich vielfach die kontroversen Diskussionen entzünden, könnten zur zukünftigen Sicherung der Bedeutung des Bilderbuchs in der Kinderkultur beitragen.

Literaturverzeichnis

Abbildungen

- Abb. 1: Orbis sensualim pictus./Johann Amos Comenius. – Faksimile-Druck der Ausgabe Noribergae. Mit Nachwort von Hellmut Rosenfeld unter Beifügung eines vollständigen Faksimileabdrucks des Lucidarium-Probedrucks von 1657 – Osnabrück 1964
- Abb.2: Richter, Ludwig: Die Ammenuhr. - Leipzig 1848
- Abb.3: Hey, Wilhelm/Speckter, Otto (Illu.): Fünfzig Fabeln für Kinder. Nach der 1.Ausg. 1833. 16.-20. Taus. Braunschweig, 1920. Quelle: IBIT, digitalisierte historische Kinderbücher. Online-Katalog
- Abb.4: Blatt für Blatt. Eine zweite Sammlung acht farbiger Bilder nach Original-Zeichnungen von Oskar Pletsch. Lithographiert von Heinrich Stelzner. Mit Text - 2. Aufl. Eßlingen [u.a.] - 1870. Quelle: IBIT, digitalisierte historische Kinderbücher. Online-Katalog
- Abb.5: Schwab, Gustav/Flaxmann, John (Illu.): Die Irrfahrten des Odysseus. Orig. 1839. - Berlin (DDR) 1981
- Abb.6: Hey/Speckter: Fünfzig Fabeln (Frontispiz). Orig. 1833. - Braunschweig 1920
- Abb.7: Hoffmann, Heinrich: Der Struwwelpeter Orig. 1844. Nach der Urfassung gezeichnet und in Holz geschnitten von Fritz Kredell. - 53. Aufl. München 1993.
- Abb. 8 Busch, Wilhelm: Das Pusterohr. 1868. Quelle: <http://gutenberg.spiegel.de/wbusch/pusteror/pusteror.htm> 2006
- Abb.9: Urban, Joseph/Lefler, Heinrich: Marienkind. - Wien 1904
- Abb.10: Kokoschka, Oskar: Die Träumenden Knaben und der weiße Tiertöter. Orig. 1907. - Frankfurt a.M. 1996 (1907)
- Abb.11: Kreidolf, Ernst: Die Blumenmärchen. – Köln 1898
- Abb.12: El Lissitzky: Die suprematische Erzählung von zwei Quadraten. Orig.1922. - 2. Auflage Leipzig 1988
- Abb.13: Teschner, Richard: Tobias Immerschneller. Wien 1909
- Abb.14: Dix, Otto: Bilderbuch für Muggeli. – Ravensburg 1922
- Abb.15: Steinitz, Käthe/Schwitters, Kurt (Illu.): Die Märchen vom Paradies. Hannover 1924
- Abb.16: Was Peterchens Freunde erzählen. Märchen von Hermynia Zur Mühlen/George Grosz (Illu.). - Berlin 1921
- Abb.17: Bauer, Elvira: Arier und Jude. Aus: Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid! Ein Bilderbuch für Groß und klein. – Nürnberg 1936
- Abb.18 u. 19: Drahn, Hilke/Schulz, Curt (Illu.): Hurra, die Reichswehr! - Oldenburg 1934
- Abb.20: Caspari, Gertrud: Lustiges Kleinkinderbilderbuch. – 1910
- Abb.21: Holst, Adolf/ Caspari, Gertrud (Illu.): Von Himmel und Erde. Orig. 1917. In: Gertrud Caspari. Die Bibliographie der Bücher und anderer bildnerischer Arbeit von Wolfgang Neubert. Mit Beiträgen von Gertraud Müller. - Rudolstadt 1994, S.66
- Abb.22: Brockmann, Mogens Heinz: Eia Popeia. - München 1949
- Abb.23: Lohse-Richter, Käte: Kinder Land. Zwickau - 1950
- Abb.24, 25: Italiaander, Rolf/Janssen, Horst: Seid ihr alle da? Kasperle-Bilder von Horst Janssen mit Versen von Rolf Italiaander. Orig. 1948. Nachdruck mit Brief an den Verleger – Hamburg 1983
- Abb.26: Lionni. Leo: Das kleine Blau und das kleine Gelb. Orig.1959. - Hamburg 1973
- Abb.27: Reidel, Marlene: Kasimirs Weltreise. - München 1957
- Abb.28: Strittmatter, Erwin/Baltzer, Hans (Illu.): Das Pony Pedro. - Berlin 1956
- Abb.29: Prokofjew, Peter/Haacken, Frans (Illu.): Peter und der Wolf. Orig. 1958 – Weinheim, Basel 2003
- Abb.30: Rodrain, Fred/Klemke, Werner (Illu.): Hirsch Heinrich. - Berlin 1960
- Abb.31: Rodrain, Fred/Klemke, Werner (Illu.): Das Wolkenschaf. - Berlin 1958. In: Für Kinder gemalt. Buchillustratoren der DDR. Mit einem Vorwort von Horst Kunze. – Der Kinderbuchverlag Berlin – 1975
- Abb.32: Scheidl, Gerda Marie/Fromm, Lilo (Illu.): Mondgesicht (1960)
- Abb.33: Spohn, Jürgen: Der Spielbaum. - Gütersloh 1966
- Abb.34: Blecher, Wilfried: Kunterbunte Wunder. – Oldenburg, Hamburg 1966
- Abb.35: Spohn, Jürgen: Das Riesenross. Reime & Bilder. Gütersloh 1968
- Abb.36: Janosch: Böllerbam und der Vogel. – Köln 1968

- Abb.37: Sendak, Maurice: Wo die Wilden Kerle wohnen. (Amerik. Orig.: Where the wild Things are, 1963). Aus d. Amerik. von Claudia Schmölders. – Zürich 1967
- Abb. 38-42: Sendak, Maurice: Wo die Wilden Kerle wohnen. Aus d. Amerik. von Claudia Schmölders (Orig.: Where the Wild Things are, 1963). – Zürich 1967
- Abb.43 Ungerer, Tomi: Mr. Mellops baut ein Flugzeug. Aus d. Amerik. von Anna Cramer-Klett. (Amerik. Orig.: The Mellops Go Flying, 1957). – Zürich 1978
- Abb.44: Ungerer, Tomi: Die drei Räuber. – Zürich 1963
- Abb.45: Lavater, Warja: Le Petit Chaperon Rouge 1965
- Abb.46: Bruegel, d.Ä. Die niederländischen Sprichwörter, 1559. Quelle: Bildnachweis: http://de.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_der_%C3%84ltere, v. 25.05.07
- Abb.47: Mitgutsch, Ali: Rundherum in meiner Stadt. – Ravensburg 1968
- Abb.48: Grimm/Klemke, Werner (Illu.): Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 1965
- Abb.49: Klatt, Edith/Ensikat, Klaus: Lustige Märchen 1968
- Abb.49: Twain, Mark /Ensikat, Klaus (Illu.): Leben auf dem Mississippi. (Orig. 1969). Recklinghausen 1969
- Abb.51: Stempel, Hans/Ripkens, Martin /Edlemann, Heinz (Illu.): Andromedar SR1. - Köln 1970
- Abb.52 u. 53: Spohn, Jürgen: Der Papperlapappapparat. - Wien, München 1978
- Abb.54: Carle, Eric: Die kleine Maus sucht einen Freund. (Amerik. Orig.: Do You Want to Be My Friend). Aus d. Amerik. von Viktor Christen. – Oldenburg (1971), Hildesheim (1984)
- Abb. 55: Müller, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. - Aarau, Frankfurt a.M. 1973
- Abb.56: Stolze, Stefan: Mangelsburg. Aus dem Leben einer Stadt. – Weinheim 1974 [BilderBuch; Nr.11]
- Abb.57: Waechter, F.K.: Der Anti-Struwwelpeter oder listige Geschichten und knallige Bilder. - Darmstadt 1970
- Abb.58: Wengoborski, Brigitte: Fünf Finger sind eine Faust. (1970)
- Abb.59: Jugendbuchkollektiv: Die kleine Ratte kriegt es raus. Basis Verlag Berlin 1972
- Abb.60: Vorzeichnung von Sendak (1969) zu: In der Nachtküche
- Abb.61: Sendak, Maurice: In der Nachtküche. Aus d. Amerik. von Hans Manz (Orig. In The Night Kitchen, 1971). – Zürich 1971
- Abb.62: Ungerer, Tomi: Kein Kuss für Mutter. Aus. d. Amerikanischen v. Anna Cramer-Klett. (Orig: No Kiss for Mother, 1973) – Zürich 1974
- Abb.63: Ross, Tony: Rotkäppchen nacherzählt von Tony Ross. – Zug (Schweiz) 1978
- Abb.64: Janosch erzählt Grimm's Märchen. Vierundfünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute. Mit farbigen Bildern von Janosch selbst. Überarb. und erweiterte Ausgabe. (Orig. 1972) – Weinheim, Basel 1991
- Abb.65: Janosch: Oh, wie schön ist Panama. – Weinheim, Basel 1978
- Abb.66: Bletschacher, Richard/Ensikat, Klaus (Illu.): Tamerlan. Weinheim, Basel - (1973)
- Abb.67: Heiduczek, Werner/Würfel, Wolfgang (Illu.): Der kleine hässliche Vogel. Zwei Bilderbucherzählungen. Orig. 1973, Berlin). – Leipzig 2006
- Abb.68, 69, 70: Heidelberg: Prinz Alfred. Weinheim, Basel (1983)
- Abb.71: McAfee, Anne/Browne, Anthony (Illu.): Mein Papi, nur meiner! Oder Besucher, die zum Bleiben kamen. Aus d. Englischen v. Abraham Teuter (Orig. The Visitors who came to stay, 1984). -Frankfurt a.M. 1984
- Abb.72: Fontane, Theodor/Agthe, Arend (Illu.): Herr Von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. – München 1980, 1983
- Abb.73: Raddatz, Hilke: Die Punker von Bockenheim. – Weinheim, Basel 1984
- Abb.74, 75, 77: Browne, Anthony: Der Tunnel. (Orig. 'The Tunnel', 1989). Aus. d. Engl. von Peter Baumann. - Oldenburg 1989
- Abb.76: Thiele, Jens: Der Junge, der die Zeit anhielt. – Wuppertal 2006
- Abb.78: Wall, Jeff: The Drain, 1989.
- Abb.79: Grimm/Schroeder, Binette (Illu.): Der Froschkönig oder Der Eiserne Heinrich. – Gossau; Zürich 1989
- Abb.80: Grimm/Sauvant, Henriette (Illu.): Die sieben Raben. – Gossau Zürich, Hamburg 1995
- Abb.81: Wiesmüller, Dieter: Komm mit, Moritz! – Aarau; Frankfurt a.M.; Salzburg 1988
- Abb.82: Van Allsburg, Chris: Polarexpress. Aus d. Amerikan. v. Alissa und Martin Walser. (Orig. 1985)- Ravensburg 1987

- Abb.83, 84: Müller, Jörg/Steiner, Jörg (Illu.): Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. – Aarau, Frankfurt a.M. 1989
- Abb.85: Erlbruch, Wolf: Vom Maulwurf der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat. – Wuppertal 1989
- Abb.86, 87: Hacks, Peter/Ensikat, Klaus (Illu.): Kinderkurzweil. – Leipzig 1986, 2006
- Abb.88, 90: Hein, Christoph/Bofinger, Manfred (Illu.): Das Wildpferd unterm Kachelofen. – Leipzig 1984, 2006
- Abb.89, 91: Janosch: Oh, wie schön ist Panama. – Weinheim, Basel 1978
- Abb. 92: Zauleck, Franz: Mama, Papa und Marie. – Berlin-DDR 1986
- Abb.93: Zauleck, Franz: Vor Katzen hab ich keine Angst. – Berlin-DDR 1990
- Abb.94: Runge, Phillip Otto: Die Hülsenbeck'schen Kinder, 1805/06
- Abb.95: Sendak, Maurice: Als Papa fort war. Aus d. Amerikan. Sheldon Folgemann (Orig. Outside over there, 1981). – Zürich 1984
- Abb.96: Grimm/ Sauvant, Henriette (Illu.): Die sieben Raben. – Gossau, Zürich, Hamburg - 1995
- Abb.97: Hubbuch, Karl: Kinder, die unter Steinen aufwachsen, um 1934
- Abb.98: Picasso, Pablo: Knabe mit Languste, 1941
- Abb.99: Ensenberger, Elisabeth: Living in a perfect world, 1998
- Abb.100: Oppenheim, Meret: Le Déjeuner en Fourrure, 1936
- Abb.101: Hoberman, Nicky: Petal Pink, 1998
- Abb.102, 103: Storm, Theodor/Wenz-Viëtor, Else (Illu.): Der kleine Häwelmann. (Orig. 1926) – Oldenburg, 2004
- Abb.104, 105: Storm, Theodor/Zwerger, Lisbeth (Illu.): Der kleine Häwelmann. (Orig.1995) – Gossau Zürich, Hamburg 2001
- Abb.106: Storm, Theodor/Hänel, Wolfram/Mizdalski, Beate (Illu.): Der kleine Häwelmann. Eine Geschichte von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm. Mit Bildern von Beate Mizdalski. – Gossau Zürich, Hamburg 2002
- Abb.107, 108: Storm, Theodor/Sauvant, Henriette (Illu.): Der kleine Häwelmann. – Berlin 2006
- Abb.109, 110: Perrault, Charles/Battut, Eric (Illu.): Rotkäppchen. Aus d. Franz. V. Ulrich Friedrich Müller. – Zürich 1998
- Abb.111: Ludwig Emil Grimm: Rotkäppchen, 1825
Bildnachweis: http://www.fln.vcu.edu/grimm/rotkaeppchen_grimm.html, v. 25.05.07
- Abb.112: Ludwig Richter: Rotkäppchen, 1853.
Bildnachweis: http://www.fln.vcu.edu/grimm/rotkaeppchen_richter.html, v. 25.05.07
- Abb.113: Walter Crane: Rotkäppchen.
Bildnachweis: http://www.fln.vcu.edu/grimm/rotkaeppchen_crane.html, v. 25.05.07
- Abb.114, 115: Gustave Doré: Rotkäppchen, 1862.
Bildnachweis: <http://gutenberg.spiegel.de/perrault/maerchen/rotkaep.html>, v. 25.05.07
- Abb.116: L. Grimm: Die Märchenfrau, 1856. In Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. – Stuttgart 1984 [Bd.2]
- Abb.117, 118 Grimm/Sendak, Maurice (Illu.): Märchen der Brüder Grimm. Ausgewählt von Lore Segal und Maurice Sendak. Zürich 1974, 2000.
- Abb.119: Grimm/Heidelbach, Nikolaus (Illu.): Märchen der Brüder Grimm. – Weinheim, Basel 1995
- Abb.120: Grimm/Born, Adolf (Illu.): Rotkäppchen. In: Märchen. Jacob und Wilhelm Grimm. Vollständige Kleine Ausgabe. Mit Bildern von Adolf Born – München 2004
- Abb.121: Berner, Rotraut Susanne: Rotraut Susannes Märchenstunde. – Weinheim, Basel 1998
- Abb.122-126: Pommaux, Yvan: Detektiv John Chatterton. Aus d. Franz. von Anima Kröger. – Frankfurt a.M. 1994
- Abb.127: Habinger, Renate/Wolfsgruber, Linda: Es war einmal. – Bibliothek der Provinz, Freistadt 1999
- Abb.128: Grimm/ Alexander, Rilla (Illu.): Rotkäppchen. In: Die illustrierten Märchen der Brüder Grimm. – Berlin, London 2003
- Abb.129-132: Grimm/Janssen, Susanne (Illu.): Rotkäppchen. – München, Wien 2001
- Abb.133: Kehr, Karoline: Theos Traum. Eine gute Nachtgeschichte. – Hildesheim 1995
- Abb.134: Budde, Nadia: 1 2 3 Tier. – Wuppertal 1999

- Abb.135, 136: Kamm, Katja: Unsichtbar. Wuppertal – 2002
- Abb.137: Goethe, Johann Wolfgang von/Schössow, Peter: Meeres Stille und Glückliche Fahrt. – München, Wien 2004
- Abb.138: Lévy, Didier/Roussel, Matthieu: Angelman. Aus d. Französ. v. Edmund Jacoby. [Orig. 2003] – Hildesheim 2005
- Abb.139: Kaldhol, Marit/Øyen, Wenche (Illu.): Abschied von Rune. Aus d. Norweg. V. Angelika Kutsch. – München 1987
- Abb.140: Schössow, Peter: Gehört das so??? – München, Wien 2005
- Abb.141: De Mayer, Gregie/Vanmechelen, Koen (Illu.): Juul. Aus d. Niederl. v. Mirjam Pressler. (Orig.1996) – Weinheim 1997
- Abb.142-144: Sís, Peter: Madlenka. Aus dem Amerikan. Michael Gutzschhahn. [Orig.2000] – München, Wien 2001
- Abb.145-148: Banyai, Istvan: Zoom. – Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1995
- Abb.149, 150: Wiesmüller, Dieter: Augenblick. – Hamburg 2002
- Abb.151: Höglund, Anna: Feuerland ist viel zu heiß! (Orig. Resor jag aldrig gjort av, 1992). Aus d.Schwedischen von Angelika Kutsch. – Hamburg 1995
- Abb.152-155: Lemieux, Michèle: Gewitternacht. Weinheim und Basel 1996
- Abb.156-159: Couprie, Katy/Louchard, Antonin: Die ganze Welt. (Orig. Tout un monde, 1999, dt. 2001). – Hildesheim 2001
- Abb.160: Damm, Antje: Frag mich! 108 Fragen an Kinder, um miteinander ins Gespräch zu kommen. – Frankfurt a.M. 2002
- Abb.161, 162: Lewis, Patrick/ Innocenti, Roberto (Illu.): Das Hotel zur Sehnsucht. (Orig. The Last Resort, 2002). Aus d. Amerik. von Hans ten Doornkaat. – Düsseldorf 2002
- Abb.163, 164: Wiesner, David: Die drei Schweine. – Hamburg 2002
- Abb.165: Das Mausbuch. Die besten Lach- und Sachgeschichten der Sendung mit der Maus./Red. Linda Walz. – München 2000
- Abb.166: Pacovská, Květa: Mitternachtsspiel. - Gossau, Zürich, Hamburg, 1992, 2001
- Abb.167: CD-ROM Cover zu: Mitternachtsspiel, 1998
- Abb.168: Pokémon. Das Abenteuer beginnt./Deutsche Textfassung Karin Schramm. – Unterföhring 2000
- Abb.169, 170: Strauss, Gwen/ Browne, Anthony (Illu.): Der Nachtschimmer. Aus d. Engl. v. Peter Baumann. (Orig. 1991) – Oldenburg, 1992
- Abb.171: Sauermann, Marcus/Brix-Henker, Silke (Illu.): Nina und Sechziggrad. – Hamburg 1994
- Abb.172: Cole, Babette: Prinzessin Pfiffigunde. (Orig. Princess Smartypants, 1986). Aus d. Engl. von Ute Eichler. – Hamburg 1987
- Abb.173: Lenain, Thierry/Poulin, Stéphane (Illu.): Kleiner Zizi. (Orig. Petit Zizi). Aus d. Französ. von Michaela Kolodziejczok. – München 1999
- Abb.174: Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Mädchen? – Weinheim, Basel 1993
- Abb.175: Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Jungs? – Weinheim 1999
- Abb.176: Hughes, David: Macker. (Orig. Bully, 1993). Aus d. Engl. von Abraham Teuter. – Frankfurt a.M. 1993
- Abb.177: Sollie, André/Godon, Ingrid (Illu.): Warten auf Seemann. (Orig. Wachten op Matroos, 2000). Aus d. Niederländ. v. Mirjam Pressler. – Wuppertal 2001
- Abb.178: van de Vendel, Edward/Godon, Ingrid (Illu.): Anna Maria Sofia und der kleine Wim. (Orig. Anna Maria Soifa en de kleine Cor). Aus d. Niederländ. v. Rolf Erdorf. – Wuppertal 2004
- Abb.179: Nadja: Der Blaue Hund. . (Orig. Chien Bleu, 1989). Aus d Französischen. von Eva Zieburg. - Frankfurt a.M. 1994, 2004
- Abb.180: Manet: Frühstück im Freien. 1863 Bildnachweis:
<http://images.google.com/images?hl=de&q=Fr%C3%BChst%C3%BCck+im+Freien&gbv=2>, v.04.07.2007
- Abb.181: Krings, Antoon: Rosi am Strand. (Orig. Rosie à la plage, 1993) Aus dem Französisch. von Helmut Böllberger. – Frankfurt a.M. 1995
- Abb.182: Solotareff, Grégoire: Maximilian. (Orig. Mathieu, 1990). Aus d. Französisch. von Erika und Karl A. Klewer. - Frankfurt a.M. 1995
- Abb.183, 184, 185: Geelen, Harrie: Hermann das Kind und die Dinge. (Orig. Herman het kind end de dingen, 1993). Aus d. Niederländischen von Mirjam Pressler. – Köln 1993

- Abb.186: Dische, Irene/Enzensber, Hans Magnus/Sowa, Michael (Illu.): Esterhazy. Eine Hasengeschichte. – Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1993
- Abb.187: Müller, Birte: Herr Meier und Herr Müller. – Gossau, Zürich, Hamburg 2001
- Abb.188, 189: Gehrmann, Katja: Strandhunde. – Hamburg 2001
- Abb.190, 191: Muggenthaler, Eva: Der Schäfer Raul. Eine Schafgeschichte von Eva Muggenthaler. – Wuppertal 1997
- Abb.192: Goller, Anja/Brinx, Thomas/Plöger, Juliane (Illu.): Koch Eduard träumt. – Esslingen 1995
- Abb.193: Fried, Amelie/Gleich, Jacky (Illu.): Hat Opa einen Anzug an? – München, Wien 1997
- Abb.194: Wild, Margaret/Brooks, Ron (Illu.): Fuchs. (Orig. Fox, 2000). Aus d. austral. Englischen v. Zoran Dvenkar. Lettering: Dirk Rehm. – Hamburg 2003
- Abb.195: Pacovská, Květa: eins, fünf, viele. – Ravensburg 1990
- Abb.196: Andersen, Hans Christian/Pacovská, Květa (Illu.): Das Mädchen mit den Schwefelhölzern. – Aus d. Dänischen von Britta Coordes. – Zürich, Hong Kong 2005
- Abb.197: Meißner-Johannknecht, Doris/Ellermann, Heike (Illu.): Die Puppe Bella oder Bloß keine Schwester! – Oldenburg 1997
- Abb.198: Lembcke, Marjaleena/Ellermann, Heike (Illu.): Das Eisschloss. – Oldenburg 2001
- Abb.199, 200: Thiele, Jens: Jo im roten Kleid. – Wuppertal 2004
- Abb.201: Koch, Marianne/Janssen, Susanne (Illu.): Die Abenteuer der kleinen Wolke. – München, Wien 1996
- Abb.202: Janssen, Susanne: Madame Butterflys Klavierstunde. – München, Wien 1998
- Abb.203: Scieszka, Jon/Smith, Lane (Illu.): Kwatsch (Julius P.). (Orig. Baloney, Henry P., 2001). – Hamburg 2003
- Abb.204, 205: Gaiman, Neil/McKean, Dave (Illu.): Die Wölfe in den Wänden (Orig. The Wolves in the Walls, 2003). Aus d. Engl. v. Zoran Drvenkar. – Hamburg 2005
- Abb.206: Bauer, Jutta: Opas Engel. – Hamburg 2001
- Abb.207: Boie, Kirsten/Bauer, Jutta (Illu.): Juli tut Gutes. – Weinheim, Basel 1994
- Abb.208: Bauer, Jutta: Schreimutter. – Weinheim, Basel 2000
- Abb.209: Stamm, Peter/Bauer, Jutta (Illu.): Warum wir vor der Stadt wohnen. – Weinheim, Basel 2005
- Abb.210: Schubiger, Jürg/Hohler, Franz/Bauer, Jutta (Illu.): Aller Anfang. – Basel, Weinheim 2006
- Abb.211: Erlbruch, Wolf: Nachts. (Orig. s’Nachts). – Wuppertal 1999
- Abb.212: Belli, Giaconda/Erlbruch, Wolf (Illu.): Die Werkstatt der Schmetterlinge. (Orig. La historia de la creación de las mariposas). Aus d. Span. Von Anneliese Schwarzer. – Wuppertal 2004
- Abb.213, 214: Goethe, Johann Wolfgang von/Erlbruch, Wolf (Illu.): Das Hexen-Einmal-Eins. – München, Wien 1998
- Abb.215, 217, 218: Dayre, Valérie/Erlbruch, Wolf (Illu.): Die Menschenfresserin. Ein Märchen. (Orig. L’Ogresse en Pleurs). Aus d. Franz. von Gudrun Honke u. Max Christian Graeff. – Wuppertal 1996
- Abb.216: Grosz, George: Stützen der Gesellschaft. 1926. Bildnachweis:
<http://clubhausia.fsrvv.de/images/grosz.jpg>

Primärliteratur

- Andersen, Hans Christian/Pacovská, Květa (Illu.): Das Mädchen mit den Schwefelhölzern. Aus d. Dänischen v. Britta Coordes. – Zürich, Hong Kong 2005
- Banyai, Istvan: Zoom. – Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1995
- Bauer, Elvira: Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid! Ein Bilderbuch für Groß und Klein. Nürnberg - 1936
- Bauer, Jutta: Schreimutter. – Weinheim, Basel 2000
- Bauer, Jutta: Opas Engel. Hamburg – 2001
- Berner, Rotraut Susanne: Rotraut Susannes Märchenstunde. – Weinheim, Basel 1998
- Belli, Giaconda/Erlbruch, Wolf (Illu.): Die Werkstatt der Schmetterlinge. (Orig. La historia de la creación de las mariposas). Aus d. Span. Von Anneliese Schwarzer. – Wuppertal 2004

- Blecher, Wilfried: Kunterbunte Wunder. – Oldenburg, Hamburg 1966
- Bletschacher, Richard/Ensikat, Klaus (Illu.): Tamerlan., Orig. 973. - Weinheim 1973, 1995
[Gulliver Taschenbuch; Bd. 208]
- Bofinger, Manfred: Graf Tüpo, Lina Tschornaja und die anderen. – Leipzig 1991
- Boie, Kirsten/Bauer, Jutta (Illu.): Juli tut Gutes. – Weinheim, Basel 1994
- Brockmann, Mogens Heinz: Eia Popeia. - München 1949
- Browne, Anthony: Der Tunnel. (Orig. The Tunnel, 1989). Aus d. Englischen von Peter Baumann. – Oldenburg 1989
- Budde, Nadia: 1 2 3 Tier. – Wuppertal 1999
- Carle, Eric: Die kleine Maus sucht einen Freund. (Amerik. Orig.: Do You Want to Be My Friend). Aus dem Amerik. von Viktor Christen. – Oldenburg (1971), Hildesheim (1984)
- Caspari, Gertrud: Lustiges Kleinkinderbilderbuch. – 1910
- Cole, Babette: Prinzessin Pfiffigunde. (Orig. Princess Smartypants, 1986). Aus d. Engl. v. Ute Eichler. – Hamburg 1987
- Couprie, Katy/Louchard, Antonin: Die ganze Welt. (Orig. Tout un monde, 1999, dt. 2001). – Hildesheim 2001
- Damm, Antje: Frag mich! 108 Fragen an Kinder, um mit ihnen ins Gespräch zu kommen. – Frankfurt a.M. 2002
- Damm, Antje: Ist 7 viel? 44 Fragen für viele Antworten. – Frankfurt a.M. 2003
- Dayre, Valérie/ Erlbruch, Wolf (Illu.): Die Menschenfresserin. Ein Märchen. (Orig. L'Ogresse en Pleurs). Aus d. Franz. von Gudrun Honke u. Max Christian Graeff. – Wuppertal 1996
- Dix, Otto: Bilderbuch für Muggeli. Orig. 1922. - Ravensburg 1991
- Dische, Irene/Enzensber, Hans Magnus/Sowa, Michael (Illu.): Esterhazy. Eine Hasengeschichte. – Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1993
- Drahn, Hilke/Schulz, Curt (Illu.): Hurra, die Reichswehr! - Oldenburg 1934
- Ensikat, Klaus (Illu.). E. Lear. Die Geschichte von den vier kleinen Kindern, die rund um die Welt zogen. (1992). In: Jeder nach seiner Art. Kinderbuchillustrationen von Klaus Ensikat/ Carola Pohlmann (Hrsg.) – Staatsbibliothek zu Berlin – PK 1997 [Ausstellungskataloge; Neue Folge 21], S.31
- Erlbruch, Wolf: Vom Maulwurf der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat. - Wuppertal 1989
- Erlbruch, Wolf: Nachts. (Orig. s'Nachts). - Wuppertal 1999
- Valérie Dayre/Erlbruch, Wolf (Illu.): Die Menschenfresserin. Ein Märchen. (Aus dem Franz. von Gudrun Honke und Max Christian Graeff) – Wuppertal 1996
- Fontane, Theodor/ Agthe, Arend (Illu.): Herr Von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. – München 1980, 1983
- Fried, Amelie/Gleich, Jacky (Illu.): Hat Opa einen Anzug an? – München, Wien 1997
- Gaiman, Neil/McKean, Dave: Die Wölfe in den Wänden (Orig. The Wolves in the Walls, 2003). Aus d. Engl. v. Zoran Drvenkar. – Hamburg 2005
- Goller, Anja/Brinx, Thomas/Plöger, Juliane (Illu.): Koch Eduard träumt. – Esslingen 1995
- Geelen, Harrie: Hermann das Kind und die Dinge. (Orig. Herman het kind en de dingen, 1993). Aus d. Niederländischen von Mirjam Pressler. – Köln 1993
- Gehrmann, Katja: Strandhunde. – Hamburg 2001
- Goethe, Johann Wolfgang von/Erlbruch, Wolf (Illu.): Das Hexen-Einmal-Eins. –München, Wien 1998
- Goethe, Johann Wolfgang von/Schössow, Peter (Illu.): Meeres Stille und Glückliche Fahrt. – München, Wien 2004
- Goller, Anja/Brinx, Thomas/Plöger, Juliane (Illu.): Koch Eduard träumt. – Esslingen 1995
- Grimm/Alexander, Rilla (Illu.): Rotkäppchen. In: Die illustrierten Märchen der Brüder Grimm. – Berlin, London 2003
- Grimm/Born, Adolf (Illu.): Rotkäppchen. In: Märchen. Jacob und Wilhelm Grimm. Vollständige ‚Kleine Ausgabe‘. Mit Bildern von Adolf Born - 2004
- Grimm/Heidelberg, Nikolaus (Illu.): Märchen der Brüder Grimm. – Weinheim, Basel 1995
- Grimm/Janssen, Susanne: Rotkäppchen. – München, Wien 2001
- Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. – Stuttgart 1984 [Bd.1]
- Grimm/Klemke, Werner (Illu.): Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. – Weinheim, Basel 1965

- Grimm/Sauvant, Henriette (Illu.): Die sieben Raben. – Gossau, Zürich, Hamburg 1995
- Grimm/Sendak, Maurice (Illu.): Märchen der Brüder Grimm. Ausgewählt von Lore Segal und Maurice Sendak. – Zürich 1974, 2000.
- Grimm/Schroeder, Binette (Illu.): Der Froschkönig oder Der Eiserne Heinrich. – Gossau, Zürich 1989
- Goethe, Johann Wolfgang von/ Erlbruch, Wolf (Illu.): Das Hexen-Einmal-Eins. – München, Wien 1998
- Habinger, Renate/Wolfsgruber, Linda: Es war einmal. – Bibliothek der Provinz, Freistadt 1999
- Hacks, Peter/Ensikat, Klaus (Ill.): Kinderkurzweil. – Leipzig 1986, 2006
- Hamburger Erzieherunde in Zusammenarbeit mit Lieckfeld, Claus-Peter/Flucke, Manfred (Ill.): Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt. Eine Bildergeschichte in Reimen für Kinder und Erwachsene zum Kampf gegen Atomkraftwerke. [Erziehung im Dienste des Volkes] – Berlin 1977
- Heidelberg, Nikolaus: Prinz Alfred. – Weinheim, Basel 1983, 2002
- Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Mädchen? – Weinheim, Basel 1993
- Heidelberg, Nikolaus: Was machen die Jungs? – Weinheim 1999
- Heiduczek, Werner/Würfel, Wolfgang (Illu.): Der kleine hässliche Vogel. Zwei Bilderbucherzählungen. Orig. 1973, Berlin). – Leipzig 2006
- Hein, Christoph/Bofinger, Manfred (Illu.): Das Wildpferd unterm Kachelofen. – Leipzig 1984, 2006
- Hey, Wilhelm/Speckter, Otto (Illu.): Fünfzig Fabeln für Kinder. Nach der 1. Ausg. 1833. 16.-20. Taus. Braunschweig, 1920. Quelle: IBIT, digitalisierte historische Kinderbücher. Online-Katalog
- Höglund, Anna: Feuerland ist viel zu heiß! (Orig. Resor jag aldrig gjort av, 1992). Aus d. Schwedischen von Angelika Kutsch. – Hamburg 1995
- Hoffmann, Heinrich: Der Struwwelpeter Orig. 1844. Nach der Urfassung gezeichnet und in Holz geschnitten von Fritz Kredell. – 53. Aufl. München 1993.
- Holst, Adolf/ Caspari, Gertrud (Illu.): Von Himmel und Erde. Orig. 1917. In: Gertrud Caspari. Die Bibliographie der Bücher und anderer bildnerischer Arbeit von Wolfgang Neubert. Mit Beiträgen von Gertraud Müller. – Rudolstadt 1994, S.66
- Hughes, David: Macker. (Orig. Bully, 1993). Aus d. Engl. von Abraham Teuter. – Frankfurt a.M. 1993
- Italiaander, Rolf/Janssen, Horst (Illu.): Seid ihr alle da? Kasperle-Bilder von Horst Janssen mit Versen von Rolf Italiaander. Orig. 1948. Nachdruck mit Brief an den Verleger – Hamburg 1983
- Janosch: Böllerbam und der Vogel. – Köln 1968
- Janosch erzählt Grimm's Märchen. Vierundfünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute. Mit farbigen Bildern von Janosch selbst. Überarb. und erweiterte Ausgabe. (Orig. 1972) – Weinheim, Basel 1991
- Janosch: Oh, wie schön ist Panama. – Weinheim, Basel 1978
- Janssen, Susanne: Madame Butterflys Klavierstunde. – München, Wien 1998
- Jugendbuchkollektiv: Die kleine Ratte kriegt es raus. – Basis Verlag Berlin 1972
- Kaldhol, Marit/Øyen, Wenche (Illu.): Abschied von Rune. Aus d. Norweg. V. Angelika Kutsch. – München 1987
- Kamm, Katja: Unsichtbar. – Wuppertal – 2002
- Kehr, Karoline: Theos Traum. Eine gute Nachtgeschichte. – Hildesheim 1995
- Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Illu. v. Werner Klemke. (Orig. 1965). – Weinheim Basel 2000, 2003
- Koch, Marianne/Janssen, Susanne (Illu.): Die Abenteuer der kleinen Wolke. – München, Wien 1996
- Kokoschka, Oskar: Die Träumenden Knaben und der weiße Tiertöter. (Orig. 1907). – Frankfurt a. M. 1996
- Kreidolf, Ernst: Die Blumenmärchen. – Köln 1898
- Krings, Antoon: Rosi am Strand. (Orig. Rosie à la plage, 1993) Aus dem Französisch. von Helmut Böllberger. – Frankfurt a.M. 1995
- Lavater, Warja: Le Petit Chaperon Rouge 1965
- Lembcke, Marjaleena/Ellermann, Heike (Illu.): Das Eisschloss. – Oldenburg 2001
- Lemieux, Michèle: Gewitternacht. Weinheim und Basel 1996

- Lenain, Thierry/Poulin, Stéphane (Illu.): Kleiner Zizi. (Orig. Petit Zizi). Aus d. Französ. von Michaela Kolodziejczok. – München 1999
- Lévy, Didier/Roussel, Matthieu: Angelman. Aus d. Französ. v. Edmund Jacoby. [Orig. 2003] – Hildesheim 2005
- Lewis, Patrick/Innocenti, Roberto (Illu.): Das Hotel zur Sehnsucht. (Orig. The Last Resort, 2002). Aus d. Amerik. von Hans ten Doornkaat. – Düsseldorf 2002
- Lionni, Leo: Das kleine Blau und das kleine Gelb. Orig. 1959. – Hamburg 1973
- Lissitzky, El: Die suprematische Erzählung von zwei Quadraten. Orig. 1922. – 2. Auflage Leipzig 1988
- Lohse-Richter, Käte: Kinder Land. Zwickau - 1950
- Das Mausbuch. Die besten Lach- und Sachgeschichten der Sendung mit der Maus./Red. Linda Walz. – München 2000
- De Mayer, Gregie/Vanmechelen, Koen (Illu.): Juul. Aus d. Niederl. v. Mirjam Pressler. (Orig. 1996) – Weinheim 1997
- McAfee, Anne/Browne, Anthony (Illu.): Mein Papi, nur meiner! Oder Besucher, die zum Bleiben kamen. Aus d. Englischen von Abraham Teuter (Orig. The Visitors who came to stay, 1984). – Frankfurt 1984
- Meißner-Johannknecht, Doris/Ellermann, Heike (Illu.): Die Puppe Bella oder Bloß keine Schwester! – Oldenburg 1997
- Mitgutsch, Ali: Rundherum in meiner Stadt. – Ravensburg 1968
- Möbius, Frank: Mecki und die Rassenlehre. In: Sesam öffne Dich. Bilder vom Orient in der Kinder- und Jugendliteratur./ Fritsche, Michael/Schulze, Kathrin (Hrsg.). Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 32. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 2006. – BIS-Verlag Universität Oldenburg, 2006, S.53-66
- Müller, Birte: Herr Meier und Herr Müller. – Gossau, Zürich, Hamburg 2001
- Müller, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. – Aarau, Frankfurt a.M. 1973
- Müller, Jörg/Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. – Aarau, Frankfurt a.M. 1989
- Muggenthaler, Eva: Der Schäfer Raul. Eine Schafgeschichte von Eva Muggenthaler. – Wuppertal 1997
- Nadja: Blauer Hund. (Orig. Chien Bleu, 1989). Aus d. Französischen. von Eva Ziebur. – Frankfurt a.M. 1994
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. (Orig. 1802). In: Novalis: Gedichte. Romane./Staiger, Emil (Hrsg.). – Zürich 1968, S.154-295
- Orbis sensualim pictus./Johann Amos Comenius. – Faksimile-Druck der Ausgabe Noribergae. Mit Nachwort von Hellmut Rosenfeld unter Beifügung eines vollständigen Faksimileabdrucks des Lucidarium-Probedrucks von 1657 – Osnabrück 1964
- Pacovská, Květa: eins, fünf, viele. – Ravensburg 1990
- Pacovská, Květa: Mitternachtsspiel. – Gossau, Zürich, Hamburg, 1992, 2001
- Perrault, Charles/Battut, Eric (Illu.): Rotkäppchen. Aus d. Franz. von Ulrich Friedrich Müller. – Zürich 1998
- Pokémon. Das Abenteuer beginnt./Deutsche Textfassung Karin Schramm. – Unterföhring 2000
- Pommaux, Yvan: Detektiv John Chatterton. Aus d. Franz. von Anima Kröger. – Frankfurt a.M. 1994
- Prokofjew, Peter/Haack, Frans (Illu.): Peter und der Wolf. Nach der Originalausgabe 1958, Alfred Holz Verlag, Berlin. – Weinheim, Basel 2003
- Raddatz, Hilke: Die Punker von Bockenheim. – Weinheim, Basel 1984
- Reidel, Marlene: Kasimirs Weltreise. – München 1957
- Rodrain, Fred/Klemke, Werner (Illu.): Das Wolkenschaf. – Berlin 1958. In: Für Kinder gemalt. Buchillustratoren der DDR. Mit einem Vorwort von Horst Kunze. – Berlin, DDR 1975
- Rodrain, Fred/Klemke, Werner (Illu.): Hirsch Heinrich. – Berlin 1960
- Ross, Tony: Rotkäppchen nacherzählt von Tony Ross. – Zug (Schweiz) 1978
- Sauermann, Marcus/Brix-Henker, Silke (Illu.): Nina und Sechziggrad. – Hamburg 1994
- Scheidl, Gerda Marie/Frohm, Lilo (Illu.): Mondgesicht. – München 1960
- Schössow, Peter: Gehört das so?! – München, Wien 2005
- Schubiger, Jürg/Hohler, Franz/Bauer, Jutta (Illu.): Aller Anfang. – Basel, Weinheim 2006

- Schwab, Gustav; Flaxmann, John: Die Irrfahrten des Odysseus. (Orig.1839). - Berlin, DDR 1981
- Scieszka, Jon/Smith, Lane (Illu.): Kwatsch (Julius P.). (Orig. Baloney, Henry P., 2001). – Hamburg 2003
- Sendak, Maurice: Wo die Wilden Kerle wohnen. (Amerik. Orig.: Where the wild Things are, 1963). – Zürich 1967
- Sendak, Maurice: In der Nachtküche. Aus d. Amerik. von Hans Manz (Orig. In The Night Kitchen, 1971). – Zürich 1971
- Sendak, Maurice: Als Papa fort war. Aus d. Amerikan. Sheldon Folgemann (Orig. Outside over there, 1981). - Zürich 1984
- Sis, Peter: Madlenka. Aus dem Amerikan. von Michael Gutzschhahn. [Orig.2000] – München, Wien 2001
- Sollie, André/Godon, Ingrid (Illu.): Warten auf Seemann. (Orig. Wachten op Matroos, 2000). Aus d. Niederländ. von Mirjam Pressler. – Wuppertal 2001
- Solotareff, Grégoire: Maximilian. (Orig. Mathieu, 1990). Aus d. Französisch. von Erika u. Karl A. Klewer. - Frankfurt a.M. 1995
- Spang, Günter/Kohlsaas, Friedrich (Illu.): Herr Groß geht in die Stadt. - Stuttgart, 1973
- Spohn, Jürgen: Der Spielbaum. - Gütersloh 1966
- Spohn, Jürgen: Das Riesenross. Reime & Bilder. - Gütersloh 1968
- Spohn, Jürgen: Der Papperlapappapparat. - Wien, München 1978
- Stamm, Peter/Bauer, Jutta (Illu.): Warum wir vor der Stadt wohnen. – Weinheim, Basel 2005
- Steinitz, Käthe, Schwitters, Kurt: Die Märchen vom Paradies. - Hannover 1924
- Stempel, Hans/Ripkens, Martin /Edlemann, Heinz (Illu.): Andromedar SR1. - Köln 1970
- Stolze, Stefan: Mangelsburg. Aus dem Leben einer Stadt. – Weinheim 1974 [BilderBuch; Nr.11]
- Storm, Theodor/Hänel, Wolfram/Mizdalski, Beate (Illu.): Der kleine Häwelmann. Eine Geschichte von Wolfram Hänel frei nach Theodor Storm. Mit Bildern von Beate Mizdalski. – Gossau Zürich, Hamburg 2002
- Storm, Theodor/Sauvant, Henriette (Illu.): Der kleine Häwelmann. – Berlin 2006
- Storm, Theodor/Wenz-Viëtor, Else (Illu.): Der kleine Häwelmann. (Orig. 1926) – Oldenburg, 2004
- Storm, Theodor/Zwerger, Lisbeth (Illu.): Der kleine Häwelmann.(Orig. 1995) – Gossau, Zürich, Hamburg 2001
- Strauss, Gwen/ Browne, Anthony (Illu.): Der Nachtschimmer. Aus d. Engl. v. Peter Baumann. (Orig. 1991) – Oldenburg, 1992
- Strittmatter, Erwin/Baltzer, Hans (Illu.): Das Pony Pedro. - Berlin 1956
- Teschner, Richard: Tobias Immerschneller. Wien 1909
- Thiele, Jens: Jo im roten Kleid. – Wuppertal 2004
- Thiele, Jens: Der Junge, der die Zeit anhielt. – Wuppertal 2006
- Twain, Mark /Ensikat, Klaus (Illu.): Leben auf dem Mississippi (1969). Recklinghausen 1969
- Ungerer, Tomi: Mr. Mellops baut ein Flugzeug. (Amerik. Orig.: The Mellops Go Flying, 1957). – Zürich 1978
- Ungerer, Tomi: Die drei Räuber. – Zürich 1963
- Ungerer, Tomi: Kein Kuss für Mutter. – (Amerik. Orig. ‚No Kiss for Mother‘, 1973). – Zürich 1974
- Urban, Joseph/Lefler, Heinrich: Marienkind. - Wien 1904
- Van Allsburg, Chris: Polarexpress. Aus d. Amerikan. von Alissa und Martin Walser. (Orig. 1985)- Ravensburg 1987
- van de Vendel, Edward/Godon, Ingrid (Illu.): Anna Maria Sofia und der kleine Wim. (Orig. Anna Maria Soifa en de kleine Cor). Aus d. Niederländ. von Rolf Erdorf. – Wuppertal 2004
- Wächter, F.K.: Der Anti-Struwelpeter oder listige Geschichten und knallige Bilder. - Darmstadt 1970
- Was Peterchens Freunde erzählen. Märchen von Hermynia Zur Mühlen, George Grosz (Illu.). - Berlin 1921
- Wengoborski, Brigitte: Fünf Finger sind eine Faust. - 1970
- Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt! Eine Bildergeschichte in Reimen für Kinder und Erwachsene zum Kampf gegen Atomkraftwerke“ Hamburger Erzieherunde, Oberbaumverlag – Hamburg 1977

- Wiesmüller, Dieter: Komm mit, Moritz! – Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1988
 Wiesmüller, Dieter: Augenblick. – Hamburg 2002
 Wiesner, David: Die drei Schweine. – Hamburg 2002
 Wild, Margaret/Brooks, Ron (Illu.): Fuchs. (Orig. Fox, 2000). Aus d. austral. Englischen von Zoran Dvenkar. Lettering: Dirk Rehm. – Hamburg 2003
 Zauleck, Franz: Mama, Papa und Marie. – Berlin-DDR 1986
 Zauleck, Franz: Vor Katzen hab ich keine Angst. – Berlin-DDR 1990

Sekundärliteratur

- Ästhetik der Kinder. Interdisziplinäre Beiträge zur ästhetischen Erfahrung von Kindern./Neuß, Norbert (Hrsg.) – Frankfurt/Main 1999 [Beiträge zur Medienpädagogik; Bd.5]
 Aley, Peter: Das Bilderbuch im Dritten Reich. In: Das Bilderbuch, Geschichte und Entwicklung./Doderer Klaus/Müller H. (Hrsg.) – Weinheim und Basel 1973, S. 323-349
 Aufenanger, Stefan: Strukturanalytische Rezeptionsforschung – Familienwelt und Medienwelt von Kindern. In: Handbuch der Medienpädagogik. Theorieansätze – Traditionen – Praxisfelder – Forschungsperspektiven./Hiegemann, Susanne/Swoboda, Wolfgang, H. (Hrsg.) – Opladen 1994, S.403-412
 Bannasch, Bettina: Offensive Gegenentwürfe und subversive Durchquerungen. Perpsektiven der Geschlechterforschung auf das Bilderbuch der Gegenwart. In: Neue Impulse der Bilderbuchforschung./Jens Thiele (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Elisabeth Hohmeister. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15.September 2006. – Hohengehren 2007, S.107-128
 Bachmair, Ben: Handlungsleitende Themen: Schlüssel zur Bedeutung der bewegten Bilder für Kinder. In: Handbuch Medienerziehung im Kindergarten. Bd.1: Pädagogische Grundlagen./Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.) – Opladen 1994, S. 171-184
 Bachmair, Ben: Virtuelle Texte, Bedeutungskonstitution und mediale Vorgabe. In: Kinder und der Medienmarkt der 90er Jahre. Aktuelle Trends, Strategien und Perspektiven./Erlinger, Hans Dieter (Hrsg.) – Opladen 1997
 Baechem, Walter/Tabbert, Reinbert: Erlittene Gewalt. Zu den Bildern des Maurice Sendak. In: Merkur - München [Nr. 342, 1976]
 Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Aus .d. Englischen von Martin Suhr. (Orig. Modernity and Ambivalence (1991). – Frankfurt 1992
 Baumgärtner, Alfred Clemens: Das Bilderbuch. Geschichte – Formen – Rezeption. In: Bilderbücher im Blickpunkt verschiedener Wissenschaften und Fächer./Paetzold, Bettina/Erler, Luis (Hrsg.) – Bamberg; Nostheide 1990, S.4-22
 Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20.Jhd./Benezra, Neal/Viso, Olga M./Danto, Arthur C./Gaßner, Hubertus (Hrsg.) – Washington; München 2000
 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. – Frankfurt am Main 1977 [es; Bd.28]
 Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. – Stuttgart 1980 [dtv; Bd. 15010]
 Berger, John: Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Deutsch von Axel Schenck. Reinbek bei Hamburg 1974 [rororo; Bd. 16868]
 Das Bilderbuch, Geschichte und Entwicklung./Doderer, Klaus/Müller. H (Hrsg.) – Weinheim; Basel 1973
 Bilderbücher im Blickpunkt verschiedener Wissenschaften und Fächer./Paetzold, Bettina/Erler, Luis (Hrsg.) – Bamberg; Nostheide 1990
 Blach, Ute: Werbefuzzis Wunderwelt. In: Die Zeit Nr.32 v. 4. August 1989, S.40
 Blei-Hoch, Claudia: Für andere erzählen können – Zur Rezeption und Präsentation von Bilderbüchern im Kindergarten. In: Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis./Thiele, Jens; Steitz-Kallenbach, Jörg (Hrsg.). – Freiburg i.B. 2003, S.99-110
 Bockhorst, Hildegard: Zauberwort ‚Zielgruppe‘: KJL – für wen? Kinder und Jugendliche am Ende des 20. Jahrhunderts. In: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland./Raacke, Renate (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. – München 1999, S. 1-17

- Bode, Andreas: Das künstlerische Werk. In: Jeder nach seiner Art. Kinderbuchillustrationen von Klaus Ensikat/ Carola Pohlmann (Hrsg.) – Staatsbibliothek zu Berlin PK - 1997 [Ausstellungskataloge; Neue Folge 21], S.11-19
- Bode, Andreas/Müller Gertraud: Gertraud Caspari. Die Bibliografie der Bücher und anderer bildnerischer Arbeiten von Wolfgang Neubert. Mit Beiträgen v. Andreas Bode und Gertraud Müller. Rudolstadt 1994
- Bode, Andreas: Bilderbücher und Kinderbuchillustration. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ/DDR von 19945-1990./Steinlein, Rüdiger/Strobel, Heidi/Kramer, Thomas (Hrsg.). – Osnabrück 2006, S.829-902
- Bosse, Hannes/Tiede, Hans-Otto: Zur Bilderbucherzählung. In: Literatur für Kinder und Jugendliche in der DDR./Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Emmrich, Christian. – Berlin 1979, S.146-157
- Braun, Barbara: Vorläufer der literarischen Sozialisation in der frühen Kindheit – eine entwicklungspsychologische Fallstudie. – Frankfurt am Main 1995 [Europäische Hochschulschriften: Reihe 6, Psychologie; Bd. 511]
- Brunken, Otto: Einleitung. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur./begr. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Otto Brunken. – Stuttgart 1987 [Bd.2 Von 1570-1750], S.4ff
- Brunken, Otto: Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945. Ein Überblick. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur./Lange, Günter (Hrsg.).Bd. 1 Grundlagen, Gattungen. – Baltmannsweiler, 2000, S. 17-96
- Carle, Eric: Mein Weg. In: Christen, Viktor: Ein Künstler für Kinder: Eric Carle. Jubiläumsschrift aus Anlass des 60. Geburtstags von Eric Carle und des 20. Geburtstags seiner ‚Kleinen Raupe Nimmersatt‘./Christen, Viktor (Hrsg.) – Hildesheim 1989
- Charlton, Michael: Medienrezeption und Identitätsbildung: Kulturpsychologische und kultursoziologische Befunde zum Gebrauch von Massenmedien im Vorschulalter./Charlton, Michael/Neumann, Klaus in Zusammenarbeit mit Barbara Braun – Tübingen 1990
- Charlton, Michael: Zum Umgang kleiner Kinder mit Medien. In: Lesen im Medienzeitalter. Biografische und historische Aspekte literarischer Sozialisation./Rosebrock, Cornelia (Hrsg.) – Weinheim; München 1995, S.65-80
- Charlton, Michael/ Neumann-Braun, Klaus: Ontogenese der Fähigkeit zum Mediengebrauch. Entwicklungsstufen und Strukturmerkmale von Rezeptionssituationen. In: Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘. Tübingen 1998 [Script Oralía; Bd.113], S.193-205
- Conter, Claude, D.: Rebellion gegen die Rebellion. Gesellschaftsdiagnosen der popliteratur der 1990er Jahre zwischen Selbstmord und Ehe. In: Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur./Hrsg. v. Johannes Pankau. Eine Veröffentlichung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Rahmen der 30. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse. – Oldenburg, Bremen 2004, S. 49-67
- Croce, Benedetto: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck. In: Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno./Hauskeller Michael (Hrsg.) - München 1994 [dtv; Bd.30150], S. 381-393
- Dankert, Birgit: Die antiautoritäre Kinder- und Jugendliteratur. In: Jugendliteratur in einer veränderten Welt. 1. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. – Bad Heilbrunn 1975, S.68-84
- Deppner, Martin Roman: Zur Farbdramaturgie Douglas Sirks. Kunstrezeption im Spielfilm zwischen Farbautonomie und Farbbedeutung. In: Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung./Hoormann, Anne/Schawelka, Karl (Hrsg.). – Weimar 1998, S.302-325
- Deppner, Martin: Kunst als Simulation kindlicher Identitätsformung im Bilderbuch. In: Neue Impulse der Bilderbuchforschung./Jens Thiele (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Elisabeth Hohmeister. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15.September 2006. – Hohengehren 2007, S.70-88
- Deutscher Jugendliteraturpreis. 1956-1996. Eine Dokumentaion über 40 Jahre./Peetz, Heide/Liesenhoff, Dorothea (Hrsg.). – Arbeitskreis für Jugendliteratur, München 1996
- Dinges, Otilie: Kinderlegende und Holocaust. Wilhelm Grimms Brief an die ‚Liebe Mili‘ und Maurice Sendaks Visin von der bedrohten Kindheit. In: Neue Erzählformen im Bilderbuch.

- Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache./Thiele, Jens (Hrsg.). – Oldenburg 1991, S.131-163
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945./unter Mitarbeit von Doderer, Klaus/Körner, Christiane/Müller, Helmut/Ott, Katja. – Weinheim, Basel 1990
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Studentenbewegung, Germanistik und Kinderliteratur. Neue Positionen der Kritik nach 1968. In: Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast./Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). Weinheim, München, 1996, S. 211-233
- Doonan, Jane: Sharing Picture Books with Adolescent Students. A Training in Visual Literacy. In: Siehst Du das? Die Wahrnehmung von Bildern in Kinderbüchern – Visual Literacy/Schweizerisches Jugendbuch-Institut (Hrsg.) – Zürich 1997, S.53-73
- Doonan, Jane: Stimmen im Schulzimmer. Rezeptionsbezogene Analyse von Anthony Brownes ‚Stimmen im Park‘ (1998). In: Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. – Oldenburg 2000a, S.142-153
- Eggert, Hartmut/Garbe, Christine: Literarische Sozialisation. – Stuttgart; Weimar 1995 [Sammlung Metzler; Bd.287]
- Erlinger, Hans Dieter: Kinder und Bilderwelt. In: Kinder und der Medienmarkt der 90er Jahre. Aktuelle Trends, Strategien und Perspektiven./Erlinger, Hans Dieter (Hrsg.) – Opladen 1997, S. 101-117
- Erlinger, Hans Dieter: Kinder und ihr Symbolverständnis. Theorien. Geschichten. Bilder./Erlinger, Hans Dieter (Hrsg.) – München 2001
- Ewers, Hans-Heino: Die Emanzipation der Kinderliteratur. In: Zwischen Bullerbü und Schwenborn. Auf Spurensuche in 40 Jahren deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur./Arbeitskreis für Jugendliteratur (hrsg.) – München 1995, S.16-25
- Ewers, Hans-Heino: Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. In: Zeitschrift für Germanistik [1995a; Heft 2], S.257-278
- Ewers, Hans-Heino: Grenzverwischungen und Grenzüberschreitungen. In: JuLit 3/1997, S.4-19
- Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. – München 2000
- Fischer, Holger/Stenzel, Gudrun: Von suprematischen Erzählungen zum Widiwondelwald. Bilderbücher im Spiegel künstlerischer Strömungen der 20er Jahre. In: Künstler illustrieren Bilderbücher./Hoffmann, Detlef/Thiele, Jens (Hrsg.) – Bis Universität Oldenburg 1986, S. 86-97
- Fraenger, Wilhelm: Ernst Kreidolf. Ein Schweizer Maler und Dichter. – Zürich, 1917
- Gaßner, Hubertus: Zu schön, um wahr zu sein. Die Wiederentdeckung der Schönheit. In: Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20.Jhd./Benezra, Neal/Viso, Olga M./Danto, Arthur C./Gaßner, Hubertus (Hrsg.) – Washington; München 2000; S.228-240
- Geiss, Manfred: Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden./Doderer, Klaus (Hrsg.). Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang von Goethe Universität in Frankfurt/Main. Bibliografische Angaben unter Mitwirkung der Internationalen Jugendbibliothek in München. – Weinheim; Basel 1975; Bd. 3 S. 414 - 423
- Gelberg, Hans-Joachim: Gelegenheit, es mit Jürgen Spohn zu versuchen. Der Autor und seine Verlage. In: Jürgen Spohn. Drunter und Drüber./Thiele, Jens (Hrsg.) Mit Beiträgen von Lioba Betten, Reinhart Braun, Udo Christoffel, Hans-Joachim Gelberg u.a. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 20. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 1994. – Oldenburg 1994, S.103-116
- Giachi, Arianna: Die Ära nach 1945. In: Das Bilderbuch, Geschichte und Entwicklung./Doderer, Klaus/ Müller.H (Hrsg.) – Weinheim und Basel 1973, S.357-387
- Grünwald, Dietrich: Kongruenz von Wort und Bild. Rafik Schami und Peter Knorr: ‚Der Wunderkasten‘. In: Thiele, Jens: Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. – Oldenburg 1991, S.17-49
- Härtling, Peter: Reden und Essays zur Kinderliteratur./Hans-Joachim Gelberg (Hrsg.)- Weinheim, Basel, Berlin 2003

- Halbey, Hans Adolf: Das Bilderbuch im Jugendstil. In: Das Bilderbuch, Geschichte und Entwicklung./Doderer, Klaus/ Müller, H (Hrsg.) – Weinheim; Basel 1973, S.225.263
- Halbey, Hans Adolf: Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung. – Weinheim (1997)
- Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis./Thiele, Jens; Steitz-Kallenbach, Jörg (Hrsg.). – Freiburg i.B. 2003
- Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur./begr. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Otto Brunken. Stuttgart [Bd. 1 Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570. -1987; Bd.2 Von 1570 bis 1750. -1991; Bd.3 Von 1750-1800. -1982; Bd.4 Von 1800 bis 1850./Brunken, Otto (Hrsg.) -1998]
- Hann, Ulrich: Die Entwicklungsgeschichte des deutschsprachigen Bilderbuchs im 20. Jahrhundert. Eine Untersuchung der Konstitution der Welt im Bilderbuch und der Versuch ihrer kunst- und sozialgeschichtlichen Einordnung. (Diss) - Göttingen, 1977
- Hanxleben, Rüdiger von: Bilderbücher für das Vorschulalter. Eine Analyse der Erfahrungswelt der Hauptpersonen. Achenbach 1978
- Heaven. An Exhibition that will break your heart./Harten, Doreet Levitte/Cantz, Hartje (Hrsg.) – Düsseldorf, Liverpool 1999
- Heidenreich, Elke: Mein Struwwelpeter. In: Heinrich Hoffmann: Der Struwwelpeter. Mit einem Essay von Elke Heidenreich: Mein Struwwelpeter – Berlin 1995, S.29-61
- Hengst, Heinz: Wenn die Vorsprünge schrumpfen... Momentaufnahmen zeitgenössischer Kindheit. In: Experiment Bilderbuch. Tagungsband./Thiele, Jens (Hrsg.) – BIS Universität Oldenburg 1999, S.61-74
- Hengst, Heinz: Richtung Gegenwelt? Kinderkultur als gleichaltrigenorientierte Konsumkultur. In: Handbuch Medienerziehung im Kindergarten (Teil 1)/Hrsg. v. Deutschen Jugendinstitut – Opladen 1994, S.134-154
- Hickey, Dave: The Invisible Dragon. Four essays on beauty. – Los Angeles 1993
- Hirlinger-Fuchs, Franziska: Bilderbücher und ihre Wirklichkeiten – vom Struwwelpeter bis zur Menschenfresserin. Normen, Werte und Rollenbilder in deutschsprachigen Bilderbüchern von 1844-1996. - Heidelberg 2001
- Hoffmann, Detlef: Immer ein Stiefkind der großen Kunst. Malerei, Buchillustration und Kinderbuch im 19.Jhd. In: Künstler illustrieren Bilderbücher./Hoffmann, Detlef/Thiele, Jens (Hrsg.) – BIS Oldenburg 1986, S.17-34
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. Online:
http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found. V.25.06.07
- Hohmeister, Elisabeth: Les lettres sont faites! Bild-Wort-Spiele. In: Experiment Bilderbuch: Impulse zur künstlerischen Neubestimmung der Kinderbuchillustration./Thiele, Jens (Hrsg.) unter Mitarbeit von Mareile Oetken – BIS der Universität Oldenburg 1997, S.23-29
- Hohmeister, Elisabeth: Wie im Bilderbuch...? Inhalte und Tendenzen im Bilderbuch der 90er Jahre. In: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland./Raecke, Renate in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier (Hrsg.). [Arbeitskreis für Jugendliteratur] München 1999, S.170-178
- Hohmeister, Elisabeth: Augenreisen, zu sehen was man sieht...“ Gedankensplitter, gefunden in der Bibliothek, zusammengestellt von Elisabeth Hohmeister. In: Originalillustrationen aus dem Bestand des Bilderbuchmuseums Burg Wissem Troisdorf./Hohmeister, Hohmeister/Liesen, Pauline/Linsmann, Maria (Hrsg.) – Troisdorf 2001, S.8-16
- Hurrelmann, Bettina: Kinderwelten in einer sich verändernden Medienumwelt. Untersuchungen zum veränderten Seh- und Leseverhalten. In: Kinderwelten./Berg, C. (Hrsg.) – Frankfurt a.M. 1991, S.270-294
- Hurrelmann, Bettina: Leseförderung. Basisartikel. In: Praxis Deutsch [Heft 21/1994], S.17-26
- Hurrelmann, Bettina: Literatur der Poetisierung von Kindheit. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur./begr. von Brüggemann, Theodor in Zusammenarbeit mit Otto Brunken. Stuttgart [Bd.4 Von 1800 bis 1850./Brunken, Otto (Hrsg.) -1998], S.820-835
- Hurrelmann, Bettina/Becker, Susanne/Nickel-Baron, Irmgard: Lesekindheiten. Familie und Lesesozialisation im historischen Wandel./Unter Mitarbeit von Sabine Elias, Gabriela von Glasenapp, Özen Odag, Susanne Graf, Coriann Rossbach. – Weinheim, München 2006
- Jeder nach seiner Art. Kinderbuchillustrationen von Klaus Ensikat/ Carola Pohlmann (Hrsg.) – Staatsbibliothek zu Berlin PK – 1997 [Ausstellungskataloge; Neue Folge 21]

- Jürgen Spohn. Drunter und Drüber./Thiele, Jens (Hrsg.) Mit Beiträgen von Lioba Betten, Reinhart Braun, Udo Christoffel, Hans-Joachim Gelberg u.a. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 20. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 1994. – Oldenburg 1994
- Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulptur, Fotografie./Murken, Christa/Weschenfelder, Klaus/Schad, Brigitte. – Köln 2000
- Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945: ein Handbuch./Hopster, Norbert/Josting, Petra/Neuhaus, Joachim – Metzler [Bd.1 Bibliografischer Teil mit Registern. -2001]
- Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland./Raacke, Renate in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier (Hrsg.). [Arbeitskreis für Jugendliteratur] - München 1999
- Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20.Jhd./Ewers, Hans Heino/Lypp, Maria/Nassen, Ulrich (Hrsg.), in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung – Weinheim; München 1990 [Jugendliteratur – Theorie und Praxis]
- Kirchhoff, Ursula: Die Achtziger Jahre. In: Die Geschichte der Deutschen Kinder- und Jugendliteratur./Reiner Wild (Hrsg.), S.354-371
- Kleinspehn, Thomas: „...die waren sich gar nicht ähnlich“. Bilderbücher aus psychoanalytischer Sicht. Anthony Browne: „Der Tunnel“. In: Neue Erzählformen im Bilderbuch/Jens Thiele (Hrsg.) – Oldenburg 1991, S. 164-186
- Kliwer, Heinz-Jürgen: „Und so“. Zur Kinderlyrik Jürgen Spohns. In: Jürgen Spohn. Drunter und Drüber./Thiele, Jens (Hrsg.) Mit Beiträgen von Lioba Betten, Reinhart Braun, Udo Christoffel, Hans-Joachim Gelberg u.a. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 20. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 1994. – Oldenburg 1994, S.75-99
- Klinkow, Michael/Scheffer, Andrea von: Vom kleinen Häwermann zur Raupe Nimmersatt. Die Bilderbücher des Oldenburger Stalling Verlags 1922 bis 1982. Bibliografie und Katalog zur Ausstellung 31.11.2004-8.1.2005 Landesbibliothek Oldenburg. Oldenburg 2004
- Koerber, Susanne: Welche Rolle spielt das Bildersehen des Kindes aus Sicht der Entwicklungspsychologie? In: Neue Impulse der Bilderbuchforschung./Jens Thiele (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Elisabeth Hohmeister. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15.September 2006. – Hohengehren 2007, S.31-47
- Komar & Melamid: The Most Wanted – The Most Unwanted Painting. /Weiss, Evelyn (Hrsg.) – Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997
- Kreidt, Ulrich: Bilder in Kinder- und Jugendbüchern 1800-1850. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur./begr. von Brüggemann, Theodor in Zusammenarbeit mit Otto Brunken – Stuttgart 1991 [Bd.4: Von 1800 - 1850], S.116-166
- Kruse, Gabriele: Versuch, die Träumenden Knaben wie ein Bilderbuch zu sehen. In: Künstler illustrieren Bilderbücher./Hoffmann, Detlef/Thiele, Jens (Hrsg.) – Bis Universität Oldenburg 1986, S. 80-85
- Künemann, Horst: Das Bilderbuch. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden./Doderer, Klaus (Hrsg.). Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang von Goethe Universität in Frankfurt/Main. Bibliografische Angaben unter Mitwirkung der Internationalen Jugendbibliothek in München. – Weinheim; Basel 1975 [Bd.1], S.159-172
- Künemann, Horst: Das Bilderbuch. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch/Haas, Gerhard (Hrsg.) – Stuttgart 1984, S.153-176
- Künstler illustrieren Bilderbücher./Hoffmann, Detlef/Thiele, Jens (Hrsg.) – Bis Universität Oldenburg 1986
- Kuhnert, Heinz: Das Bilderbuch in der Kinderliteratur der DDR seit 1945. – Berlin (Ost) 1976
- Kuhnert, Heinz: Kinderliteratur der DDR: Was bleibt? In: Helden nach Plan? Kinder- und Jugendliteratur der DDR zwischen Wagnis und Zensur./Havekost, Hermann/Langenhahn, Sandra/Wicklein, Anne. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 19. Kinder- und Jugendliteraturmesse. - BIS Oldenburg 1993
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. (Bericht für den 16. Internation. Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949). In: Jacques Lacan: Schriften 1. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. – Freiburg 1973, S.61-70

- Lanes, Selma G.: *The Art of Maurice Sendak*. (Orig.1980). - New York 2003
- Lang, Lothar: *Von Hegenbarth zu Altenbourg. Buchillustration und Künstlerbuch in der DDR*. - Stuttgart 2000
- Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden./Doderer, Klaus (Hrsg.). Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang von Goethe Universität in Frankfurt/Main. Bibliografische Angaben unter Mitwirkung der Internationalen Jugendbibliothek in München. – Weinheim; Basel 1975
- Linsmann-Dege, Maria: Kein Kinderfreund im klassischen Sinne. Laudatio für Nikolaus Heidelbach. In: *JuLit* 4/00, S.13-17
- Livingstone, Marco: *Schöne neue Warenwelt*. In: *Pop Art* [anlässlich der Ausstellung *Die Pop-Art Show im Museum Ludwig Köln*]/Livingstone, Marco (Hrsg.) Mit Beiträgen von Dan Cameron... [Übers. Aus dem Engl. V. Magda Moses, Christiane Court] – London, Köln 1992
- Lypp, Maria: *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. – Frankfurt am Main 1984 [Jugend und Medien; Bd.9]
- Mattenklott, Gundel: *Kindheitsbilder im Wandel. Stationen, Wendepunkte und Moden in den ausgezeichneten Kinderbüchern*. In: *Momo trifft Marsmädchen. Fünfzig Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis*. - München 2005, S. 16-30
- Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 8. überarb. Auflage. – Weinheim; Basel 2003.
- media paradise: *Die multimediale Zukunft von Kindern und Jugendlichen*./Fabian, Rainer (Hrsg.) – BIS Universität Oldenburg 1996, S.25-41
- Medienkindheit - Markenkindheit. Untersuchungen zur multimedialen Verwertung von Markenzeichen für Kinder./Paus-Hasebrink, Ingrid/Neumann-Braun, Klaus/Hasebrink, Uwe/Aufenanger, Stefan – München 2004 [Schriftenreihe der LPR Hessen; Bd.18]
- Meine Sachen schwirren im Raum umher. Interview mit Wolf Erlbruch von Bruno Blume. *Eselsohr* 04/05, S.18/19
- Merkelbach, Valentin: *Tendenzen im Bilderbuch der Zwanziger Jahre*. In: *Das Bilderbuch, Geschichte und Entwicklung*./Doderer, Klaus/ Müller, H (Hrsg.) – Weinheim; Basel 1973, S. 273-314
- Murken, Christa: *Das Kind in der Kunst als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels*. In: *Kinder des 20. Jahrhunderts*. Köln 2000, S.8-28
- Die Natur der Schönheit. Zur Dynamik der schönen Form*./Cramer, Friedrich/Kaempfer, Wolfgang – Frankfurt a.M. , Leipzig 1992
- Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*./Jens Thiele (Hrsg.) – Oldenburg 1991
- Neue Impulse der Bilderbuchforschung*./Jens Thiele (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Elisabeth Hohmeister. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15.September 2006. – Hohengehren 2007
- Oetken, Mareile: *Texte lesen. Bilder sehen. Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern*./Oetken, Mareile (Hrsg.). – Oldenburg 2005 [Bd.3; Schriftenreihe der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg]
- Osberghaus, Monika: *Schau mal! 50 beste Bilderbücher*. – München, Wien 2006 [Reihe Hanser; Bd.62237]
- Paus-Hasebrink, Ingrid: *Wie ‚anachronistisch‘ ist das Bilderbuch in der Medienkommunikation*. In: *Neue Impulse der Bilderbuchforschung*./Jens Thiele (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Elisabeth Hohmeister. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15.September 2006. – Hohengehren 2007, S.89-106
- Pop Art* [anlässlich der Ausstellung *Die Pop-Art Show im Museum Ludwig Köln*]/Livingstone, Marco (Hrsg.) mit Beiträgen von Dan Cameron... [Übers. Aus dem Engl. V. Magda Moses, Christiane Court] – London, Köln 1992
- Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur*./Hrsg. v. Johannes Pankau. Eine Veröffentlichung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Rahmen der 30. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse. – Oldenburg, Bremen 2004

- Das proletarische Kinderbuch. Dokumente zur Geschichte der sozialistischen Kinder- und Jugendliteratur./Altner, Manfred (Hrsg.) – Dresden, 1988
- Raapke, Hans-Dietrich: Emanzipation und Antisemitismus bis 1933. In: Antisemitismus und Holocaust. Ihre Darstellung und Verarbeitung in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Mit Beiträgen von Werner Anders, Malte Dahrendorf, Maria Fölling-Albers...Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 14.Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 1988. - BIS-Verlag Oldenburg 1988, S.27-29
- Raecke, Renate: Meister der Fußleiste. Ein Gespräch mit Nikolaus Heidelberg. In: JuLit 2/97, S.21-33
- Raecke, Renate: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland in den 90er Jahren. Einführung. In: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland/Raecke, Renate (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier. Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. – München 1999
- Ram, Detlef: Antiautoritäre Kinder- und Jugendliteratur. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur in drei Bänden./Klaus Doderer (Hrsg.) - Weinheim, Basel 1975 [Bd.1], S.46-50
- Ramseger, Ingeborg: Das Bilderbuch. In: Kinder- und Jugendliteratur./Gorschenek, Margareta/Rucktäschel, Annamaria (Hrsg.) – München 1979 [UTB 742], S. 165-203
- Richter, Karin: Kinder- und Jugendliteratur der DDR. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur./Lange, Günter (Hrsg.).Bd. 1 Grundlagen, Gattungen. – Baltmannsweiler 2000, S. 137-157
- Richter, Karin: Entwicklungslinien in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR: Vorüberlegungen für eine neue literaturhistorische Betrachtung des kinderliterarischen Schaffens von 1945-1989. In: Zeitschrift für Germanistik [V-2/1995], S.290-316
- Richter, Karin: DDR-Kindheit – Wendekindheit. Der neue Alltag in ostdeutschen Kinder- und Jugendromanen. In: Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur./Daubert, Hannelore/Ewers, Hans Heino (Hrsg.) – Braunschweig 1995a, S.134-150
- Richter, Ludwig: Der Maler./Spitzer, Gerd/Bischoff, Ulrich (Hrsg.). München; Berlin 2003
- Rölleke, Heinz: Nachwort. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. – Stuttgart 1984 [Bd.1]
- Saalmann, Günter: Luchs 100. In: Die Zeit Nr.2 v. 6.1.1995
- Schedler, Melchior: Schlachtet die blauen Elefanten. Bemerkungen über das Kinderstück. – Weinheim, Basel 1973
- Schneede, Uwe: George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft. - Köln 1989
- Schlepegrell, Sybil: Der Deutsche Jugendliteraturpreis und seine Ausschreibungen. In: Deutscher Jugendliteraturpreis. Eine Dokumentation über 40 Jahre. /Peetz, Heide/Liesenhoff, Dorothea (Hrsg.) - Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., - München 1996, 2000 (unveränderte Aufl.)
- Spies, Werner: Picasso – Die Zeit nach Guernica. In: Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973. Ausstellung von Heiner Bastian und Werner Spieß./Katalogtext: Spies, Werner. Stuttgart 1993, S. 11-59
- Scharioth, Barbara: Bemalte Papierwelt. In: The Art of Květa Pacovská. – Gossau, Zürich Salzburg, Frankfurt 1992
- Schön, Erich: Das verlorene Lesen, biografisch und historisch. In: Beiträge Jugendliteratur und Medien 1/1993, S. 21-31
- Scholz, Gerold: Die Konstruktion des Kindes. Über Kinder und Kindheit. – Opladen 1994,
- Schwarcz, Joseph: The picture book comes of age. Looking at childhood through the art of illustration./Schwarcz, Joseph/Schwarcz, Chava – Chicago; London 1991
- Schwarz, Dieter: Warja Lavater. Katalog zur Ausstellung Kunstmuseum Winterthur. – Winterthur 1994
- Siehst Du das? Die Wahrnehmung von Bildern in Kinderbüchern – Visual Literacy/Schweizerisches Jugendbuch-Institut (Hrsg.) – Zürich 1997
- Stark, Roland: Ernst Kreidolf – der Malerpoet und sein Verleger. Frauenfeld 2005
- Steinz, Jörg/Weinmann, Andrea: Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur./Lange, Günter (Hrsg.).Bd. 1 Grundlagen, Gattungen. – Baltmannsweiler 2000, S. 97-136
- Tabbert, Reinbert: Maurice Sendak, Bilderbuchkünstler. - Bonn 1987

- Tabbert, Reinbert: Den Comics entwachsen. Hilke Raddatz: ‚Die Große Liebe von Bockenheim‘. In: Thiele (1991), S.76-96
- Tabbert, Reinbert: Bilderbücher als dramatische Kunst. Ein Beitrag zur Theorie eines traditionellen Mediums. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1998/99./Ewers, Hans Heino/Nassen, Ulrich Nassen/Richter, Karin/Steinlein, Rüdiger (Hrsg.) – Stuttgart; Weimar 1999, S.11-17
- Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur./Lange, Günter (Hrsg.) Baltmannsweiler 2000 [Bd.1 Grundlagen und Gattungen. Bd.2 Medien und Sachbuch]
- Ten Doornkaat, Hans: PR-TV-Exit: Vom Leben aus zweiter Hand und vom Fliehen auf eigene Faust. ‚Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten‘ von Jörg Müller und Jörg Steiner. In: Thiele (1991), S.50-75
- Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast./Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). Weinheim; München, 1996
- Thiele, Jens: Getrennt von Kind und Kunst. Zu den ungeschriebenen Gesetzen der gegenwärtigen Bilderbuchillustration. In: Künstler illustrieren Bilderbücher./Hoffmann, Detlef/Thiele, Jens (Hrsg.) – BIS Universität Oldenburg 1986, S.9-16
- Thiele, Jens: Bildideen diesseits und jenseits der magischen Grenze. Zur Dramaturgie von Maurice Sendaks „Als Papa fort war.“ In: Tabbert, Reinbert: Maurice Sendak, Bilderbuchkünstler. Bonn 1987, S. 79-91
- Thiele, Jens: Wurzelkinder und Honigpumpe. Zum Verhältnis von Kunstmoderne und Bilderbuch. In: Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20.Jhd./Ewers, Hans Heino/Lypp, Maria/Nassen, Ulrich (Hrsg.), in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung – Weinheim; München 1990 [Jugendliteratur – Theorie und Praxis], S.141-174
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch verlässt das Kinderzimmer. Ein Märchen mit Variationen. In: Das Börsenblatt 70/ 3.9.1991, S.2834-2842
- Thiele, Jens (Hg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. - Oldenburg 1991
- Thiele, Jens: Die schönen und die schrecklichen Bilder. Kinder zwischen Bilderbuch und Medienrealität. In: Zwischenräume. Jahrbuch für kunst- und kulturpädagogische Innovation./Selle, Gert/Thiele, Jens (Hrsg.) – Oldenburg 1994, S.62-71
- Thiele, Jens: Verlässt das Bild das Bilderbuch? Künstlerisch-mediale Entwicklungen der Kinderbuchillustration zwischen 1955 und 1995. In: Zwischen Bullerbü und Schewenborn. Auf Spurensuche in 40 Jahren deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur. Arbeitskreis für Jugendliteratur - München 1995; S.47-60
- Thiele, Jens: „Gebt mir ein Kleines, bitte!“ Die Menschenfresserin oder die Maßlosigkeit der Begierde. In: Süddeutsche Zeitung Nr.116/1996, S.32
- Thiele, Jens: Sehen lernen im Fluss der Bilder. Zur Wiederentdeckung des Einzelbildes. In: media paradise: Die multimediale Zukunft von Kindern und Jugendlichen./Fabian, Rainer (Hrsg.) – BIS Universität Oldenburg 1996a, S.25-41
- Thiele, Jens: Theoretische Positionen zum Bilderbuch der Nachkriegszeit und Gegenwart. In: Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast./Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). - Weinheim; München, 1996b, S. 263-284
- Thiele, Jens: Experiment Bilderbuch: Impulse zur künstlerischen Neubestimmung der Kinderbuchillustration./Thiele, Jens (Hrsg.) unter Mitarbeit von Mareile Oetken – Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1997
- Thiele, Jens: Zeichenhaft besetzte Bildräume. In: Vom kleinen Maulwurf und anderen Helden. Bilderbuchillustrationen von Wolf Erlbruch./Burg Wissem Museum der Stadt Troisdorf (Hrsg.) – Troisdorf 1999
- Thiele Jens: Das Bilderbuch. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur./Lange, Günter (Hrsg.) – Baltmannsweiler 2000 [Bd. 1. Grundlagen – Gattungen], S.228-245
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. – Oldenburg 2000a
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch entdeckt die Erwachsenen – und vergisst die Kinder? In: Eselsohr 8/2002a, S.19

- Thiele, Jens: Perspektivwechsel. Die Bilderbuchkultur der 60er und 70er Jahre. In: Frederick und seine Freunde. Die Sammlung Gertraud Middelhaue. Illustrationen aus 30 Verlegerjahren./Linsmann, Maria (Hrsg.). – Burg Wissem Bilderbuchmuseum Troisorf 2002, S. 15-17
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis./Steitz-Kallenbach, Jörg/Thiele, Jens (Hrsg.) – Oldenburg 2003, S. 70-98
- Thiele, Jens: Aspekte der bildnerischen Sozialisation. In: Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis./Jörg Steitz-Kallenbach/Thiele, Jens (Hrsg.) – Oldenburg 2003a, S. 37-52
- Thiele, Jens: Pop-Up and Pop-Down. Bildnerische Reflexionen der Populärkultur im Bilderbuch. In: Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur./Hrsg. v. Johannes Pankau. Eine Veröffentlichung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Rahmen der 30. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse. – Oldenburg, Bremen 2004, S. 177-186
- Thiele, Jens: Was macht das Bild mit dem Märchen? Kritische Blicke auf die Märchenillustration. In: Märchen. Märchenforschung, Märchendidaktik./Lange, Günter (Hrsg.) – Hohengehren 2004a, S.163-184
- Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno./Hauskeller, Michael (Hrsg.) - München 1994 [dtv; Bd.30150]
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1993 [RUB; 8681]
- Werkstatt-Bericht. Was einen Preisträger für Jugendbücher bewegt. In Buchhändler heute 11/1995, S.56
- Wieler, Petra: Vorlesen in der Familie. Fallstudien zur literarisch-kulturellen Sozialisation von Vierjährigen. – Weinheim; München 1997 [Lesesozialisation und Medien]
- Wiener Werkstätten. 1903-1932./Fahr-Becker, Gabriele/Taschen, Angelika (Hrsg.) – Köln 2003
- Wolgast, Heinrich: Über Bilderbuch und Illustration. In: Wolgast, Heinrich: Vom Kinderbuch. Gesammelte Aufsätze. - Leipzig, Berlin 1906, S. 120-140
- Zwischen Bullerbü und Schewenborn. Auf Spurensuche in 40 Jahren deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur./Raecke, Renate/Baumann, Ute – Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., München, 1995
- Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945-1960./Klaus Doderer (Hrsg.) unter Mitarbeit von Martin Hussong, Petra Jäschke, Winfried Kaminski, ildegard Schinderl-Frankel. – Weinheim, Basel 1988
- Zwischenräume. Jahrbuch für kunst- und kulturpädagogische Innovation./Selle, Gert/Thiele, Jens (Hrsg.) – Oldenburg 1994

Literaturhinweise

- Am Anfang war das Staunen. Wirklichkeitsentwürfe in der Kinder- und Jugendliteratur. /Härle, Gerhard/Weinkauff, Gina (Hrsg.) – Hohengehren 2005
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2003, S. 219-228
- Baacke, Dieter: Medienpädagogik. – Tübingen 1997 [Grundlagen der Medienkommunikation; 1]
- Fischer, Lothar: Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland. Berlin 1981
- Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. – Amsterdam, Dresden 1997
- Handbuch der Medienerziehung im Kindergarten. Teil 1: Pädagogische Grundlagen/Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.) – Opladen 1994
- Handbuch der Medienpädagogik. Theorieansätze, Traditionen, Praxisfelder, Forschungsperspektiven/Hiegemann, Susanne/Swoboda, Wolfgang, H. (Hrsg.) – Opladen 1994
- High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur. /Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam (Hrsg.). Aus d. Amerik. V. Bram Opstelten und Magda Moses - München 1990

- Kirchner, Konstanze: Kinder und Kunst der Gegenwart. Zur Erfahrung mit zeitgenössischer Kunst in der Grundschule. – Seelze 1999 [Edition Grundschule]
- Kunsttheorie im 20. Jhd: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews./Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.). Für die dt. Ausg. Erg. V. Sebastian Zeidler. [übers.: Jürgen Blasins] – [Bd.1. 1895-1941. Bd.2. 1940-1991] – Ostfildern, 1998
- Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 3. Korrigierte Auflage. – Weinheim 1995 [Bd.1; Methodologie]
- Lukesch, Helmut: Jugendmedienstudie: Verbreitung, Nutzung und ausgewählte Wirkung von Massenmedien bei Kindern und Jugendlichen; eine Multi-Medien-Untersuchung über Fernsehen, Video, Kino, Video- und Computerspiele sowie Printmedien. 2.Aufl. Regensburg 1990 [Medienforschung; Bd.1]
- Mattenklott, Gundel: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch. In: Mattenklott/Wardetzky: Metamorphosen des Märchens. – Hohengehren 2005, S100-118
- Saada-Robert, Madlon: The Child's Cognitive Representation of Picture-Text-Literature. A Constructivist Approach. In: Siehst Du das? Die Wahrnehmung von Bildern in Kinderbüchern – Visual Literacy/Schweizerisches Jugendbuch-Institut (Hrsg.) – Zürich 1997, S.107-124
- Richter, Hans: DADA . Kunst und Antikunst – Köln 1964
- Sinn und Sinnlichkeit. Körper und Geist im Bild. Neues Museum Weserburg – Bremen 2000
- Weiss, Evelyn: Das Projekt. In: Komar & Melamid: The Most Wanted – The Most Unwanted Painting./Weiss, Evelyn (Hrsg.) – Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997, S.7-11
- Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik. – Stuttgart 1996 [RUB; 9612]
- Welsch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. – Frankfurt a.M. 1996a [Suhrkamp-Taschenbuch-Wissenschaft; Bd.1238]
- Welsch, Wolfgang: Erweiterung der Ästhetik. Eine Replik. In: Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik./Recki, Birgit, Recki/Wiesing, Lambert (Hrsg.). – München 1997, S.39-67
- Wyss, Beat: Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien. - Köln 1997

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne den Einsatz unerlaubter Hilfsmittel verfasst habe. Ich versichere, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Des Weiteren erkläre ich, die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht zu haben.

Mareile Oetken

**Bilderbücher der 1990er Jahre.
Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption**

Anhang

Von der Fakultät III Sprach- und Kulturwissenschaften der Carl von
Ossietzky Universität Oldenburg zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie (Dr.phil.) genehmigte Dissertation von

Mareile Oetken
geb. am 26.04.1962 in Oldenburg

Referent: Prof. Dr. phil. Jens Thiele, Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg
Koreferent: Prof. Dr. Dipl.-Des. M.A. Martin Deppner,
Fachhochschule Bielefeld

Tag der Disputation: 11. Februar 2008

Inhaltsverzeichnis	Seite
Das Design der Befragung	5
Das Material	5
Formale Charakteristika des Materials	5
Die Fragen in der Reihenfolge des Fragebogens	5
Thematische Bündelung der Fragen	6
Die Codierung der TeilnehmerInnen	7
Vollständige Abschrift der Antworten des Fragebogens	
Thema A Arbeitstechniken und die Bedeutung der Neuen Medien	9
Thema B Erzählen in Bild und Text	
Frage B1 Narrative Möglichkeiten/Thematische Veränderungen	19
Frage B2 Entwicklungen, Tendenzen, Veränderungen	32
Thema C Die Bedeutung des Kindes für die Bilderbuchillustration	
Frage C1 Kindliche Leitbilder im künstlerischen Schaffen	41
Frage C2 Wahrnehmung von Kindern	51
Frage C3 Veränderte Kinderfigurendarstellungen	59
Thema D: Autobiographische Bezüge zwischen IllustratorIn u. Illustration	
Frage D1 Künstlerische Vorbilder	66
Frage D2 Wegweisende IllustratorInnen	76
Frage D3 Autobiographische Bezüge	84
Frage D4 Bilderbuchprojekte in Planung	95

Das Design der Befragung

Das Material

Dem Design der Befragung liegt ein schriftlicher Fragebogen zu Grunde. Dieser Fragebogen wurde an insgesamt 137 IllustrationsstudentInnen, BerufsanfängerInnen und bereits bekannte IllustratorInnen verschickt. Die Befragung war auf den Zeitraum von Oktober 2002 bis Dezember 2002 begrenzt. 57 Rücksendungen konnten ausgewertet werden¹. Die Fragebögen wurden für die Phase der Auswertung codiert, um die Anonymität zu wahren.

Formale Charakteristika des Materials

Auf diese vier Themenkomplexe mit insgesamt 10 schriftlich formulierten Fragen konnte in offenen, beliebig langen² und beliebig komplexen Antworten schriftlich reagiert werden.

Die Fragen in der Reihenfolge des Fragebogens

Die Befragung ist als empirische Erhebung angelegt. Die IllustratorInnen werden mit insgesamt zehn Fragen gebeten, ihr künstlerisches Schaffen im befragten Zeitraum der 1990er Jahre³ zu reflektieren. In dieser Reihenfolge lag der Fragebogen den IllustratorInnen zur Beantwortung vor.

- 1. Mit welchen Techniken arbeiten Sie bevorzugt? Sind die Neuen Medien für Ihre Illustrationsarbeit von Bedeutung?
- 2. Haben Sie künstlerische Vorbilder, die Sie in Ihrer Arbeitsweise beeindruckt, ggf. beeinflusst haben?

¹ Der Fragebogen von Wolf Erlbruch (57.) musste wegen eines Wasserschadens rekonstruiert werden, die Gedächtnisabschrift wurde von Wolf Erlbruch autorisiert.

² Der Fragebogen umfasste 5 Seiten, es war eine halbe Seite Platz pro Frage vorgesehen. Doch einige IllustratorInnen antworteten per email und steckten sich deshalb ihren eigenen Rahmen. Andere fügten Blätter hinzu, wenn ihnen der Platz nicht reichte.

³ 1990 – 2002 (Abschluss der Befragung)

- 3. Gibt es Bilderbuchprojekte, die Sie gerne verwirklichen würden (wenn Sie mögen: welche?), aber im Moment nicht können oder vielleicht nicht wollen? Warum nicht?
- 4. Haben sich in Ihren Augen die Möglichkeiten des Erzählens in Text, Bild oder Thema im Bilderbuch in den letzten zehn Jahren verändert? Wenn ja, warum?
- 5.a Welche IllustratorInnen / Bilderbücher der letzten zehn Jahre würden Sie für sich als wegweisend bezeichnen?
- 5.b Haben Sie allgemeine Entwicklungen, Tendenzen oder Veränderungen der Bilderbuchpublikationen in diesem Zeitraum beobachtet?
- 6. Welche Vorstellungen von Kindern leiten Sie bei Ihrer künstlerischen Arbeit?
- 7.a Hat sich in ihren Augen generell die Wahrnehmung von Kindern verändert?
- 7.b Beobachten Sie eine Veränderung der Darstellung von Kindern im Bilderbuch im Zeitraum der letzten zehn Jahre?
- 8. Welche Bilder, welche Bücher, welche Bilderbücher sind Ihnen noch aus ihrer eigenen Kindheit besonders präsent?

Thematische Bündelung der Fragen

Für die bessere Lesbarkeit der Auswertung bietet es sich an, die Fragen thematisch wie folgt zu bündeln:

A Arbeitstechniken und die Bedeutung der Neuen Medien

Mit welchen Techniken arbeiten Sie bevorzugt? Sind die Neuen Medien für Ihre Illustrationsarbeit von Bedeutung?

B Erzählen in Bild und Text

- B1 Haben sich in Ihren Augen die Möglichkeiten des Erzählens in Text, Bild oder Thema im Bilderbuch in den letzten zehn Jahren verändert? Wenn ja, warum?
- B2 Haben Sie allgemeine Entwicklungen, Tendenzen oder Veränderungen der Bilderbuchpublikationen in diesem Zeitraum beobachtet?

C Die Bedeutung des Kindes für die BilderbuchillustratorInnen

- C1 Welche Vorstellungen von Kindern leiten Sie bei Ihrer künstlerischen Arbeit?
- C2 Hat sich in ihren Augen generell die Wahrnehmung von Kindern verändert?
- C3 Beobachten Sie eine Veränderung der Darstellung von Kindern im Bilderbuch im Zeitraum der letzten zehn Jahre?

D Autobiographische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration

- D1 Haben Sie künstlerische Vorbilder, die Sie in Ihrer Arbeitsweise beeindruckt, ggf. beeinflusst haben?
- D2 Welche IllustratorInnen / Bilderbücher der letzten zehn Jahre würden Sie für sich als wegweisend bezeichnen?
- D3 Welche Bilder, welche Bücher, welche Bilderbücher sind Ihnen noch aus ihrer eigenen Kindheit besonders präsent?
- D4 Gibt es Bilderbuchprojekte, die Sie gerne verwirklichen würden (wenn Sie mögen: Welche?), aber im Moment nicht können oder vielleicht nicht wollen? Warum nicht?

Die Codierung der TeilnehmerInnen

Nach Eingang des Fragebogens wurden die IllustratorInnen durch eine numerische Erfassung anonymisiert, die ihren jeweiligen Antworten zugeordnet wurde. So wurden alle Antworten in beliebiger Reihenfolge den Fragen zugeordnet. Dadurch wurde eine vorzeitige Einschätzung der Beiträge ausgeschlossen. Die numerische Zuordnung ermöglicht es jedoch, bei Bedarf die einzelnen Antworten im Anschluss der Auswertung zuverlässig ihren Quellen zuzuordnen.

Folgende IllustratorInnen beteiligten sich an der Befragung. Die Nummern wurden nach Eingang der Zusendungen vergeben und dienen als Codes.

1. Verena Ballhaus
2. R. S. Berner
3. Jutta Bauer
4. Hannes Binder
5. Christiane Piper
6. Manfred Bofinger
7. Antje Damm
8. Quint Buchholz
9. Egbert Herfurth
10. Norman Junge
11. Ole Könnecke
12. Till Runkel/Prof. Bexte,
Bremen
13. Henriette Sauvart
14. Sabine Dittmer
15. Carsten Märtin
16. F.K.Waechter
17. Birte Müller
18. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
19. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
20. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
21. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
22. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
23. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
24. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
25. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
26. Student/Prof. Herrenberger,
Münster
27. Jörg Müller
28. E. Pitschmann-Meier
29. Inge Sauer
30. Juliane Plöger
31. Binette Schroeder
32. Stefan Fichtel
33. Jacky Gleich
34. Sabine Wiemers
35. Käthi Bhend
36. Gabi Hilgert
37. Marei Schweitzer
38. Renate Habinger
39. Felix Anton-Eckhardt
40. Student/Prof. Stoye, Hamburg
41. Student/Prof. Stoye, Hamburg
42. Student/Prof. Stoye, Hamburg
43. Student/Prof. Stoye, Hamburg
44. Student/Prof. Stoye, Hamburg
45. Student/Prof. Stoye, Hamburg
46. Atelier Amaldi
47. Atelier Amaldi
48. Atelier Amaldi
49. Atelier Amaldi
50. Atelier Amaldi
51. Miriam Wurster
52. Karoline Kehr
53. Susan Stoebe
54. Heike Ellermann
55. Hilke Heyduck-Huth
56. Michael Sowa
57. Wolf Erlbruch

Vollständige Abschrift der Antworten des Fragebogens

Thema A: Arbeitstechniken und die Bedeutung der Neuen Medien

Frage A1 u. A2 Mit welchen Techniken arbeiten Sie bevorzugt? Sind die Neuen Medien für Ihre Illustrationsarbeit von Bedeutung?

1. Eher ‚klassische‘ Techniken: Tusche, Feder, Pinsel, Stifte, gerne Monotypien. ‚Neue Medien‘ (gemeint sind Computertechniken, oder?) interessieren mich zwar, bin aber ihrer nicht mächtig.

2. Meine Techniken sind sehr unterschiedlich. Ich arbeite am liebsten konventionell auf Papier mit verschiedenen Farben wie:

Buntstift, Gouache, Tusche, Pastellkreiden.

Ich versuche, schon bei der Wahl der Technik auf den Charakter des Textes einzugehen. Daher gibt es bei mir auch einige graphische Techniken wie Linol- oder Gummischnitte, Collagen oder Original-Flachdruckgraphiken. Diese Techniken zwingen zu Reduzierung und Konzentration, was mir entgegen kommt. Mit den neuen Medien habe ich einige Versuche gemacht. Sie bieten technisch phantastische Möglichkeiten, sind aber nur interessant, wenn man diese Möglichkeiten auch wirklich erkennt und nutzt und nicht das Gleiche macht, wie sonst auch. Die wenigsten Künstler, die ich kenne, erfinden mit dem Computer auch eine neue Bildsprache.

3. Ich wechsele die Techniken gern: Aquarell, Buntstift, Gouache. Ich benutze Computer, aber nicht kreativ, nur zum bearbeiten.

4. Scraper Board. - Nicht von Bedeutung.

5. Techniken: a. Tuschezeichnungen, die ich mit Aquarell coloriere

b. Acrylmalerei

zu Frage 1.1: Neue Medien

Nein. Vorläufig nutze ich sie nur als Transportmittel.

Ich werde aber, sobald Zeit ist, mich mit Möglichkeiten des Trickfilm-Machens beschäftigen

6. Feder, Tusche, Aquarell, Buntstifte. – Nein

7. Anfangs habe ich aus Zeitschriften bedrucktes Papier ausgerissen und mit gezeichneten Elementen gemischt. Dann habe ich zunehmend gezeichnete Bilder ausgeschnitten und mit fotorealistisch dargestellten Elementen auf Papier aufgeklebt. Seit ca. 2 Jahren arbeite ich vermehrt am Computer (mit Photoshop) und scanne Zeichnungen ein, die ich dann am Computer „ausmale“, bearbeite und mit eingescannten Strukturen und Fotografien, also „realen Gegenständen“ mische. Was mir daran Spaß macht, ist die Tatsache, dass ich sehr experimentell arbeiten und viel ausprobieren kann. Es ist möglich, wieder einen Schritt „zurückzugehen“, oder mit Farben zu spielen. Außerdem kann ich sozusagen weiter „Collagen“ machen. Die Arbeit mit Daten hat noch andere Vor- und Nachteile. Als Nachteile empfinde ich es, kein Original mehr zu haben, und letztendlich erst beim Druck zu sehen, wie das Bild in seiner Farbigkeit geworden ist. Vorteile sind, das man sehr schnell verändern und probieren kann, und das man die Daten per E-mail zu den Verlagen schickt, was einfach Zeit und Kosten spart.

8. a) Bisher meistens: Gesprühte Tusche (mit Fixativzerstäuber) als Grundierung, darüber stark verdünnte Tusche oder Acrylfarbe, mit dünner Zeichenfeder aufgetragen. Z.Zt. Acryl auf Leinwand (aber noch nicht in Illustrationen angewendet).

b) Eher indirekt: Die Bildsprache, Bildwirkung der neuen Medien beeinflusst sicher meine Sehgewohnheiten und Sehmöglichkeiten (häufig nicht bewusst wahrgenommen). Zur Arbeit wichtig: Fotos = ‚altes neues Medium‘. Am Computer schreibe ich nur Texte und Rechnungen.

9. Mit klassischen und konservativen Techniken: Federzeichnung, col. Feder-/Buntstift-/Graphitzeichnung, Kugelschreiberzeichnung, Acrylstich, Holzstich, Kupferstich, Schabkarton, Spritztechnik, gelegentlich Airbrush (für Hintergründe). Die neuen Medien sind für meine Illustration ohne Bedeutung.

10. Mischtechnik/projektbedingt

11. Feder- oder Pinselzeichnung, coloriert mit Aquarell oder anderen flüssigen Farben, oder neuerdings Photoshop

12. Ich male mit simplen Finelinern, Bleistiften, Kugelschreibern, Buntstiften, seltener mit Acrylfarben oder Fettstiften, aber vor allem coloriere ich am Rechner. Das Experimentieren mit Farbe, das Spiel mit der Linie, der Form fällt mir am Rechner leichter. Das Medium steht jedoch bei mir bei meinen Entscheidungen im Hintergrund.

13. Mit Acryl- und Ölfarben.

Den Computer nutze ich in der Entwurfsphase und für die Bildvorlagen-Recherche. Außerdem für die Kommunikation mit Verlagen, Abstimmung von Entwürfen u.ä. über E-Mail.

14. Siebdruck - hier arbeitete ich, wie es sich anbietet, mit Materialien, die ich selber herstelle aus Malerei und Zeichnung, alles was sich kratzen, reiben oder sonst wie als Struktur auf den schwarzen Grund (die Siebdruckvorlage) bringen lässt und Fotos, Kopien von Materialien, Vergrößer- und Verkleinerungen und Verzerrungen von strukturiertem Material, gesetztem und geschriebenem Text, gescannten Material und deren Weiterverarbeitung mit Photoshop.

- aber auch Zeichnung, Acryl- Aquarellmalerei und dem von Dir benannten Mix aus verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen, wobei die Arbeitsgrundlage (Papier) ja auch schon ein spannender Anfang sein kann. Gerade drucke ich auf durchsichtigem Material, um die Durchsicht für Weiterentwicklungen im Foto zu nutzen - sehr spannend (und noch ganz geheim!).

15. Die ‚neuen Medien‘ haben keine Bedeutung für meine Arbeit, da ich keinen Computer besitze. Ich arbeite ganz traditionell mit Bleistift, Buntstiften, Zeichenfeder, Aquarell, Acryl und in geringem Umfang mit Collagetechniken.

16. Feder-, Pinselzeichnung, Aquarell. – Nein. [= Neue Medien ohne Bedeutung, Anm. M.O.].

17. Acrylfarbe auf Karton. Den Computer benutze ich für Seitenlayouts, Storyboards (einscannen und bearbeiten von Bleistiftzeichnungen). Manche Arbeiten (nicht für Kinder) stelle ich zum Teil am Computer her, nachdem ich Vorlagen scanne und dann bearbeite. Ansonsten brauche ich den Computer für

Korrespondenz mit Verlagen und Kollegen und schicke oft Entwürfe per E-Mail zur Ansicht an Verlage. Dafür ist er mir unentbehrlich geworden.

18. Im Moment arbeite ich mit Acryl. Es ist ein neues Medium für mich, ich versuche es zu erforschen und damit zu experimentieren. Ich habe schon mit Aquarell und Buntstiften gearbeitet, aber Acryl passt mir am Besten. Ich versuche, realistisch zu arbeiten.

19. Aquarell, aquarellisierte Federzeichnung, Bleistift, Designermarker (Copic, Pantone Trier). Bislang haben die Neuen Medien keine Rolle in meiner Arbeit gespielt.

20. - Vorzeichnung: Bleistift, Rapidograph, andere Fineliner
 - Colorierung: Computer, Photoshop, Illustrator, Quark

21. Ich mache gerade mein erstes Bilderbuch, habe also noch nicht so viel Erfahrung. Im Moment arbeite ich mit Bleistift, Buntstift und Aquarell. Der Computer kommt vor allem beim Layout zum Einsatz.

22. - Vorzeichnung mit Bleistift, Aquarell zur Colorierung; Akzentuierung mit Buntstift, Filzstift und Gouache
 - Strichzeichnungen mit Tusche und Feder
 - den Computer finde ich in der Vorzeichnungsphase sehr praktisch, z.B., um Dinge anders anzuordnen.

23. Aquarell, Acryl

24. Tusche-Marker, Aquarell, Buntstift u.a.
(zu Bedeutung der Neuen Medien) Ja, in der Weiterverarbeitung

25. Ich arbeite gerne mit Aquarell. Bei Einzelillustrationen verwende ich auch Photoshop zur Kolorierung der eingescannten Tuschezeichnung, meist, wenn das Bild im Internet verwendet wird. Meist orientiere ich mich dabei an der Cel-Koloration von Animationsfilmen.

26. Aquarell/Tusche, Acryl, Kohle

27. Die Grundtechnik meiner Illustrationen ist die Acrylmalerei. Zum Abtönen kommt ab und zu lasierend Aquarell dazu. Details sind in meinen jüngeren Arbeiten oftmals auf übertragenen Fotokopien aufgebaut. Diese wiederum sind von im Computer bearbeiteten Fotos oder Zeichnungen gezogen. Die Vorzeichnungen überarbeite ich seit einiger Zeit meistens am Computer.

28. Kollage, Acryl, Tusche, Bleistift, Mischtechnik. Alles, was erlaubt ist, um Neues zu entdecken.

29. Aquarell, Collage (dreidimensionale Papiertheaterbühnen), Zeichnung (Feder, Pinsel, Bleistift, feine Filzstifte). Für die Buchplanung und – Gestaltung und Text–Bild–Planung lasse ich die Bilder einscannen und mehrere Fassungen ausdrucken.

30. In meiner Illustrationsarbeit verwende ich die Technik der Décollage mit Plakatwandabrissen, die mir als evokativer Grund dienen. Mit einer Mischtechnik aus wasserlöslichen Kreiden, Pigment, Binder, Bleistift visualisiere und entwickle ich die Bilder weiter. Das Medium Computer hat für die Entstehung der Bilder keine Bedeutung. Als schnelles Transportmittel benutze ich ihn gern. Filmische Dynamik für den Handlungsablauf ist selbstverständlich. (Wobei Film kein Neues Medium ist.)

31. zu den bevorzugten Techniken:

Bis vor einigen Jahren arbeitete ich fast ausschließlich auf einem wunderbaren Papier, einem Zeichenkarton: Schoellers-Hammer, 4G 2fach. Ich weichte das Papier ein, rieb mit einem Tuch die Farbe in das feuchte Papier, bemalte es nach dem Trocknen, schabte mit dem Skalpell Lichter heraus – das Papier ließ alles mit sich machen, er war unverwundlich. Aber eines Tages verlor das Papier alle seine magischen Qualitäten – der Hersteller meinte lapidar, so sei es umweltfreundlicher. Ich denke jedoch, dass diese Art von Zeichenkarton heute einfach nicht mehr gebraucht wird, und dass die Papierindustrie darauf reagiert hat. Grafiker arbeiten fast ausschließlich mit dem Computer, bis auf einige wenige Dinosaurier wie mich. Seit meinem letzten Buch ‚Laura‘ habe ich meine Technik umgestellt, ich zeichne jetzt mit Pastell und Aquarellkreiden- und Stiften auf Fotokarton und vermale sie auch teilweise. Die Arbeitsweise ist schneller und sehr viel freier, sie entspricht mir heute sehr viel mehr als die alte, sehr zeitraubende Technik auf Zeichenkarton.

Zu der Bedeutung der Neuen Medien für die Illustrationsarbeit:

Ich illustriere nicht mit dem Computer, aber der Nord-Süd-Verlag gab mir die Möglichkeit, bei der Herstellung meines Werkkataloges und von ‚Laura‘ intensiv am Computer mitzuarbeiten, d.h., ich saß am Computer, gemeinsam mit einem sehr fähigen Fachmann, der alle meine Änderungswünsche und sonstigen Korrekturen umsetzte. Teils habe ich auch selbst einfache Korrekturen vorgenommen. Das hat sehr viel Spaß gemacht und sehr viel gebracht.

Das Illustrieren am Computer kommt für mich jedoch nicht in Frage. Die Computerillustration ist mir zu unterkühlt, zu perfekt und glatt. Es fehlt die Unmittelbarkeit, die nur die Hand direkt aufs Papier übertragen kann. Mit anderen Worten, für mich persönlich ist und bleibt der Computer ein fantastisches Hilfsmittel – mehr nicht.

32. Ich arbeite hauptsächlich mit Acryl, wenn es um Kinderbuchillustration geht. Neue Medien sind nur insofern von Belang, als sie vorwiegend beim Layout und der Vervielfältigung zum Einsatz kommen.

33. a) vielen (vgl. meine Bücher der letzten Jahre)
 b) nein.

34. Meine bevorzugte Technik ist die Mischtechnik bestehend aus: Designers Gouachen, Bleistift oder Tusche, Pastell- und Ölkreiden, Buntstifte, Collage-Elemente. Ich besitze keinen Computer, überlege aber immer öfter, einen anzuschaffen, um vielleicht (neben rein technischen Vorteilen, wie, nicht immer alles kopieren zu müssen), die Textbearbeitung übernehmen zu können. Ich entdecke gerade den Reiz von Typographie in der Illustration.

35. Alle Techniken haben ihre Vor- und Nachteile. Bei Schwarz-Weiß-Büchern habe ich mit: Tusche-Federzeichnungen, Kugelschreiber und Tuschepinsel Bücher gemacht. Bei Bilderbüchern: Aquarell-Buntstift, Mischtechnik. Das Buch in Arbeit wird in Original-Offset entstehen. Die ‚Filme‘ werden von Hand gezeichnet und direkt auf die Offsetplatte belichtet (es gibt kein farbiges Original, nur Entwürfe). Von Neuen Medien verstehe ich absolut nichts. Das ‚Original‘ Buch ist sogar eine Uralt-Technik.

36. Bis vor einem Jahr arbeitete ich ausschließlich mit Acryl auf Papier oder Leinwand, teils auch in Collagetechnik. Durch den Kauf eines Computers verlagerte sich mein Arbeitsplatz jedoch schwerpunktmäßig auf denselben. Das Malen und Zeichnen findet zwar immer noch auf dem Papier statt, aber nachdem die einzelnen Bildelemente eingescannt sind, findet der Zusammenbau einer Collage am Rechner statt. Der Vorteil für mich dabei ist eindeutig: Ich kann mehrere kompositionelle Varianten abspeichern, sie gegenüberstellen, kann in Ruhe abwägen, welche Lösung ich am Besten finde, und... kann ohne Sorge vor einem Luftzug mein Fenster zum Lüften öffnen!

37. Ich habe keine bevorzugte Technik. Ich horche in die Geschichte hinein und wähle dann eine Technik, von der ich meine, dass sie ihr am ehesten entspricht. Meine Diplomarbeit ist durchweg nur mit einem blauen Kugelschreiber gezeichnet, weil es ein Notizbuch ist. Ein Augenzeuge hat das Geschehen (der Verlust eines sagenhaften Buffets auf hoher See) aufgezeichnet, und da hätte er leicht einen Kugelschreiber zur Hand haben können! Als Beweis dafür, dass die Geschichte wahr ist, hat diese Zeuge ein Foto ins Buch gesteckt. Ich habe das Buffet aus Pappmaché 1:1 gebaut, weiß angemalt und mit Farbfilm fotografiert. Nun sieht es aus wie ein altes Sepiafoto. Davor habe ich eine tragische Ballade mit Radierungen illustriert. Ich wollte dem kleinen kunstvollen Text Bilder hinzufügen, die ebenfalls kostbar sind. Um jedoch nicht alles in Nostalgie zu ersticken, habe ich Fotoelemente in die Bilder eingebaut und die Bilder alle, auch technisch, sehr unterschiedlich gemacht. Vom Text sind sie oft weit entfernt, oder aber sie fügen etwas hinzu, was im Text nicht enthalten ist, oder sie brechen den Text etwas, oder sie führen alles wieder ins Humorvolle zurück.

Neue Medien – meinen Sie damit Computer? Ich habe sehr viel Vergnügen mit meinen Händen zu arbeiten, und all diese Druck- und Zeichentechniken sind mir eine sinnliche Freude. Aber sollte für eine Geschichte einmal der Computer das beste Mittel sein, so ist er mir herzlich willkommen als Arbeitsgerät. Bei den Radierungen war er mir schon einmal eine große Hilfe für eine Arbeitsstufe! Manchmal wünschte ich, ich hätte eine bevorzugte Arbeitsweise, ein Schema F, das mir die Angst vorm weißen Papier nehmen könnte, aber so bleibt meine Arbeit vielleicht interessant, auch für mich.

38. Techniken: Aquarell, Gouache; Drucktechniken: Holz- und Linolschnitt, Kartonschnitt, Monotypien etc.; Buntstifte, Tuschestifte

39.? Mit Acryl und Tusche. Von Bedeutung in dem Sinne, dass sie bei Layout und Nachbearbeitung sehr häufig zum Einsatz kommen. Für die reine Illustration sind sie bei mir noch nicht zum Einsatz gekommen.

40. Kugelschreiber, auch Illustrator-Flash [PC-Programm, Anm.]

41. Tusche und Feder, Wasserfarbe, Aquarell. Kolorieren am Computer

42. Alle Medien, bevorzugt Acryl auf Papier zurzeit. Neue Medien, Computer, Fotos, Film sind auch von Bedeutung als Materiallieferant, für Verfremdung und vieles mehr u.a. Animation mit flash.

43. Acrylfarben auf Papier, Feder/Sepia auf Papier.

Computer setze ich vor allem bei Layout / Typographienachbearbeitungen ein, dort ist kaum noch darauf zu verzichten.

44. a) Bleistift, Buntstifte

b) weniger

45. Bleistift und Tinte, sowie Photoshop

46. Ich benutze beim Malen hauptsächlich Acryl-Farben, beim Zeichnen (schwarz-weiß) schwarzen Buntstift, Tusche, Liner.

Die Neuen Medien sind für meine Arbeit nicht von Bedeutung.

47. Acrylmalerei, Radiergummistempel und Federzeichnung.

Die Neuen Medien nutze ich momentan nur zu Schriftgestaltung / Layoutzwecken. Ich würde gerne mehr am Computer ausprobieren, aber bin zu ungeduldig, um die Techniken zu erlernen.

48. Acrylmalerei, Collage, Bleistiftzeichnung.

Den Computer benutze ich v.a. für Grafikdesignarbeiten wie Typographie oder, um evt. im Photoshop Collagen nachzubessern, da also, wo ich per Hand nicht mehr

weiterkomme. Ich kann mir aber durchaus vorstellen, in Zukunft mehr illustrativ am Computer zu arbeiten.

49. Acryl, Aquarell.

Die Neuen Medien nutze ich zum Überarbeiten (gelegentlich), für Typo und Grafik, und um Illustrationen fürs Netz bereitzustellen, bzw. zu versenden.

50. Acrylmalerei, Bleistift, Computer

51. Linolschnitt, teilweise farbig hinterlegt, Pinselzeichnung und Aquarell. Neue Medien haben kaum Bedeutung für meine Buch-Illustrationen (eher schon bei Werbeaufträgen)

52. Überwiegend arbeite ich ganz konventionell auf Papier mit Pinsel und Acrylfarben. Meine Bilderbücher entstehen in meiner ‚Modell-Technik‘, d.h., ich baue dreidimensionale Kulissen (aus Pappe, Styropor, Gips, Modelliermasse (usw.)), fotografiere die Räume mit einer Spiegelreflexkamera und male mit Acryl in die Fotos Figuren.

Ein Computer und eine Digitalkamera könnten lediglich den Arbeitsschritt des Fotografierens erleichtern und vielleicht kostengünstiger machen. Räume könnte man auch am Computer gestalten, aber sicherlich hätten sie eine ganz andere Wirkung. Außerdem macht mir das handwerkliche Bauen, das dreidimensionale Gestalten sehr viel Spaß, und das Ergebnis: ein Objekt zum Anfassen, ein Unikat.

53. Für meine Arbeit brauche ich nur den Kopierer, da ich die Zeichnungen vergrößern, verkleinern und auf Folie kopieren möchte. Die Folie hintermale ich mit Acrylfarben oder hinterlege sie mit Papier. So bleibt die Linie noch sichtbar. Aus den Folienteilen und Papierflächen mache ich Collagen. Den Computer brauche ich nicht.

54. Die ersten Bilderbücher sind ausschließlich mit Temperafarben gemalt. Im Laufe meiner Illustrationstätigkeit setzte ich zusätzliche Akzente mit Kreiden und Graphit. In dem Bilderbuch ‚Die Puppe Bella‘ experimentierte ich erstmalig mit collagierten Fotos, die in die malerisch angelegten Bilder als Versatzstücke eingefügt wurden. Im darauf folgenden Bilderbuch ‚Das Eisschloss‘ bekamen die

großformatigen Fotos bzw. Farbkopien einen eigenständigen Charakter als Bildhintergrund, der dann mit unterschiedlichen Collagepapieren überklebt wurde. Ein weiteres Bilderbuch mit übermalten bzw. überzeichneten Fotos ist in Arbeit. Es ist für mich denkbar, einen Teil meiner Illustrationsarbeit (z.B. Verändern oder Einfügen von einzelnen Bildelementen) am PC-Bildschirm mit Hilfe eines Scanners vorzunehmen. Versuche in diese Richtung habe ich bisher noch nicht unternommen, weil die notwendige Zeit für eine Erlernung bzw. Einweisung in diese Techniken noch nicht verfügbar war. Die Gestaltung von Illustrationen komplett am PC hingegen wäre für mich nicht vorstellbar, da ich auf die ‚handwerkliche Arbeit‘ am Schreibtisch (übermalen, Überzeichnen, Überkleben...) nicht verzichten möchte.

55. Je nach Thema: Aquarell (Tempera, Plaka), oder Ölkreide oder Mischtechnik. Der PC ist mir sehr wichtig für die Textgestaltung und die Herstellung von Dummies. Besonders interessant ist es, mit Hilfe des Computers verschiedene Layoutmöglichkeiten auszuprobieren.

56. Mit Acryl auf Papier, seltener auf Hartfaserpappe oder Leinwand. Hab keinen PC.

57. Zeichnen (Kreide, Buntstifte), Kleben, Ausschneiden, Drucken, Malen (Ölfarbe)

Keineswegs nur Collage (bedruckte Papiere) und Stempel, auch Ölfarbe direkt aufs Papier aufgetragen. Das Material ist wichtig, sinnlich-haptische Bearbeitung.

Die Neuen Medien sind insofern von Bedeutung, als das Wolf Erlbruch sie konsequent ausklammert, denn nur was begriffen, betastet werden kann, ist für sein Kunstverständnis aussagekräftig. Direkte Hand-Kopf-Beziehung.

Thema B Erzählen in Bild und Text

B1 Narrative Möglichkeiten/Thematische Veränderungen

Frage B1 Haben sich in Ihren Augen die Möglichkeiten des Erzählens in Text, Bild oder Thema im Bilderbuch in den letzten zehn Jahren verändert? Wenn ja, warum?

1. Ich denke schon, dass Bilder zunehmend darauf bestehen, als BILDER wahrgenommen zu werden, mit eigener Sprache und Dynamik. Dass Form und Inhalt mehr Bewegung aufeinander zu und voneinander weg geraten.

2. Die Möglichkeiten des Erzählens waren sicher immer die gleichen. Die Frage ist, ob die Verlage Lust haben, das Risiko einzugehen, Bücher zu verlegen, die sich evt. nicht so gut verkaufen. Ich glaube nicht, dass die Verlage heutzutage mutiger sind als früher, was Themen und ihre Darstellungen betrifft. Vieles wird heutzutage als ‚Avantgarde‘ betrachtet, nur weil es ein bisschen schräg und witzig daherkommt. Man betrachte dagegen einmal die Kinderbücher der zwanziger und der frühen dreißiger Jahre, die z.T. wirklich aufregend waren. Ein großes Problem sehe ich darin, dass in den Verlagen und in den Zeitungen (hier meine ich die Kritiker-Szene) keine Bild- und Kunst-Experten sitzen, die etwas von Bildern verstehen.

3. ohne Antwort

4. Ja. Durch Einflüsse des Comic.

5. Ja. Das betrifft vor allem den Schritt vom Bild zur Reproduktion.

Nehmen Sie als Beispiel die Collage, die einige Verlage schon deshalb ablehnen, weil sie die Hersteller unökonomisch stark beansprucht.

Das collagierte Bild kann jetzt von den Technikerfahrenen IllustratorInnen selbst reprofähig so abgeliefert werden, dass die z.B. Ränder, an denen die Bildschichten zusammentreffen und andere Montage-Spuren nicht mehr sichtbar sind.

Elisabeth Holzhausen erzählte davon, dass sie die entstehenden Schatten selbst bearbeitet bzw. retuschiert. Früher wären hier komplizierte Anweisungen für die

Herstellung nötig gewesen, die immer deren knappe Zeit mit einkalkulieren mussten und damit viele Kompromisse machen. Mit diesem „Kurzschließen“ ist sowohl der Künstlerin als auch der Herstellung als auch dem Verlag geholfen.

(Karoline Kehr, kann hierzu bestimmt auch einiges erzählen). Auch Korrekturen können nun gleich am Bildschirm gemacht werden, das spart u.U. viel Zeit. Gleichzeitig ergeben sich bei der vielleicht zunächst gezielten Bildbearbeitung (u.U. auch zufällig) neue ästhetische Erfahrungen; die Kopierbarkeit bzw. technische Möglichkeit des Rückgängigmachens lässt größere Experimentierfreudigkeit zu.

6. Ich glaube, nicht wesentlich. Einige Tabus sind aufgehoben, durch ‚mutige‘ Veröffentlichungen, z.B. der Tod, Fremdenhass, Umweltschutz. Die Behandlung spröder Themen sind in der Regel nicht gerade ‚marktfreundlich‘.

7. Die erweiterten Möglichkeiten durch Computer hab ich ja schon angesprochen. Neue Themen sind sicherlich verstärkt die neuen Familienstrukturen, die Patchworkfamilie und die veränderten Lebensweisen von Menschen...

Ich denke, dass sich auch weiterhin durch Pisa nun einiges in der Thematik von Bilderbüchern verändern wird.

8. Was neu hinzukommt zu Themen, ist letztlich immer nur eine Variation der wenigen großen Themen von Geschichten. Ich glaube, die Möglichkeiten sind eher kleiner geworden, mit wenigen Ausnahmen. Grund: Die kommerziell begründete Ängstlichkeit vieler Verlage.

9. Nicht sehr, aber die ‚Impulse‘ der Zeit fließen bewusst oder unbewusst in die Bilder ein. Mittel des Films, die Geschwindigkeit der Videos (technisch).

10. Warum nicht scheint unsinnig. Z.B. habe ich lyrische Texte in Bild und Dramaturgie theaternmäßig in Szene gesetzt

11. Die Möglichkeiten des Erzählens waren vor zehn Jahren die gleichen wie heute. Vor zwanzig Jahren wahrscheinlich auch. Das Problem war und ist nur, einen Verlag zu finden. Das ist für mich heute leicht, aber ob das nun eher etwas über die Verlagslandschaft oder meine Arbeit aussagt, weiß ich nicht.

12. Wenn ich die Kulturgeschichte der letzten zehn Jahre zusammenfasse, komme ich zu einem äußerst schwammigen, unzureichenden Ergebnis. Also gut, um wenigsten etwas handfester zu werden, würde ich sagen, dass sich doch eine Fülle weiterer verschiedenartiger Lebensformen entwickelt haben, wenn man sein Blickfeld auch nur mal kleinwenig vom ‚mainstream‘ abweicht. Die Emanzipation der Frau, des Kindes, des Mannes, geistig-körperlich Behinderter und vielen Minderheiten hat sich in den letzten zehn Jahren gestärkt. Die Akzeptanz ist größer geworden und damit ist auch auf der Kehrseite die ‚Schockwelle‘ gesunken. Vor zehn, zwanzig Jahren (wenn ich das als sechszwanzigjähriger überhaupt beurteilen darf) war soweit ich weiß die Rebellion die Prämisse. Der inflationäre Gebrauch führte zur Gegenbewegung, die heute noch weitreichend anhält. Humor ist dabei die eigentliche Mangelware. Das erklärt den Erfolg der Simpsons. Mir gefallen vor allem die drögen Geschichten aus dem Alltag, fernab der Helden. Zwei amerikanische Underground-Comicautoren will ich hier nennen: Daniel Clowes und Chris Ware. Sind sie der typische Erzählstil unserer Zeit?

13. Bilderbücher sind offener und moderner geworden. Auch die Gestaltung lehnt sich mehr als früher an das aktuelle Designgeschehen an, ist anspruchsvoller geworden, was mich sehr freut. Manchmal ist zuviel ‚Modisches‘ dabei, aber das gehört wohl dazu.

Sicher hat die Entwicklung der Computer neue Möglichkeiten aufgetan, nicht nur im Kinderbuch sondern in allen Lebensbereichen.

Die Inhalte sind aber gleich geblieben, es geht immer noch um das ‚Großwerden‘, Freundschaft, Angst-Bewältigung, Abenteuer etc.

14. Die Auswahl der Bilderbücher, die neue Wege gehen, scheint mir doch recht begrenzt zu sein. Das sage ich vor allem aus der Perspektive der Studentin, die bei ihren Kommilitoninnen viele spannende Projekte sieht, die fast alle in der Schublade verschwinden oder zum Teil in der Zusammenarbeit mit Verlegern so bearbeitet werden, dass Freiheit und Einmaligkeit leiden. Das ist wirklich sehr traurig, weil ich denke, dass nur durch viele Ausdrucksmöglichkeiten viele Sichtweisen entstehen können und die Vorlieben der Kinder bilden sich von alleine und das sollten sie möglichst auch aus einer großen Vielfalt. Da ich sieben Jahre als Erzieherin gearbeitet habe und unser morgendliches Ritual vorlesen und

ansehen von Bilderbüchern war, weiß, ich wovon ich spreche. Eines der Kinder liebte die *Mellops* und ich musste die vier vorhandenen Bücher hintereinander mehrfach vorlesen.

Dennoch kenne ich viele außergewöhnliche Projekte, die verlegt worden sind, weil ich mich sehr dafür interessiere. Einmal sind es außergewöhnliche künstlerische Arten wie bei Karo Kehr, Jens Rasmus, Eva Muggentaler, Heike Ellermann, dann sind es besondere Geschichten: verdrehter Alltag, neue Welten.

15. Hierzu fällt mir nichts ein. Sorry!

16. Ich arbeite so sehr an meinen eigenen Möglichkeiten, dass mir die allgemeinen nicht wichtig sind.

17. Es gibt ein paar neue dreidimensionale Bücher, die zum Teil gar nicht gemalt, sondern nur fotografiert sind. Der Deutsche Markt an sich wagt sich in einzelnen Projekten an sehr experimentelle und malerische Bücher heran, nach dem Vorbild Frankreichs. Das alles sind jedoch Ausnahmen. Im Allgemeinen wird sehr wenig gewagt, da alle Verlage zu viele Neuerscheinungen auf den Markt bringen, die sich gegen alle anderen Neuerscheinungen behaupten müssen. So können alle nur wenig verkaufen und man ist angewiesen auf Bestseller. Um das zu erreichen, wird der Geschmack eingeebnet und auf ‚Nummer Sicher‘, nämlich möglichst ‚niedlich‘ und ‚kindgerecht‘ gesetzt.

18. Durch den Computer.

19. ohne Antwort

20. durch Computertechniken als Gestaltungsmittel

21. Ich glaube ja: Hat wahrscheinlich auch viel mit der Globalisierung zu tun; Einflüsse der verschiedensten Stile aus aller Welt; Orientierung der Illustratoren an der Kunst und Annäherung an sie.

22. Ich verfolge das noch nicht so lange, habe aber das Gefühl, dass es neben den immer noch reichlich vertretenen altbackenen Heiler-Welt-Büchern inzwischen auch Platz für frechere, weniger politisch korrekte und skurrile Bücher gibt.

23. Viele Veränderungen: experimenteller, sowohl in der Bild- als auch Erzählsprache → mit dem Computer sind neue Möglichkeiten dazu gekommen.

24. -Ja, nichtlineare Erzählformen.

- mehr Offenheit für nicht-konventionelle Themen, neue grafische Lösungen.

- Einfluss modernen Grafik-Designs + der AV-Medien (audiovisuelle Medien, Anm.)

25. Schwere Frage: Ich kenne mich eher mit Comics aus. Die japanischen Mangas sind sicher neu auf dem Markt, haben in Japan aber schon lange Tradition. ‚Unkonventionell‘ ist hier die epische Erzählweise und die Themenvielfalt – jeder findet etwas für sich Interessantes. Angenehm ‚filmisch‘ erzählt.

26. Ja, weil heute alles möglich ist, es keine Tabuthemen mehr gibt.

27. Vielleicht sind einige Tabus weggefallen (Sex etc.) und ließen neue Freiheiten zu, wenn sie nicht durch neue ersetzt worden wären, die beinahe einschränkender wirken.

28. Um diese Frage zu beantworten, habe ich zu wenig Informationen, oder bin nicht lange genug dabei, um vergleichen zu können. Wir leben aber in einer Zeit der ‚Vielseitigkeit‘, was vieles zulässt und viele Nischen offenbart. Verlage sind bereit, auch Risiken einzugehen. Trotzdem verkaufen sich wohl nur die niedlichen Hasen / Bärenbücher immer noch am Besten?

29- Man vergisst leicht, wie experimentell Bilderbücher immer waren (abgesehen von der großen Masse). Im Moment haben wir viel mehr ‚Retro-Design‘ als viele merken, weil sie die 50er und 60er Jahre nicht mehr kennen. Die Neuen Medien spielen möglicherweise eine Rolle (bei jungen Illustratoren), aber das wirkt sich ästhetisch nicht besonders aus.

30. So, wie die Mode sich verändert, wie Modestile mit leichten Veränderungen, Erweiterungen immer wiederkehren, so sehe ich die Wellenbewegungen auch auf dem Bilderbuchmarkt, in der Illustration. Sicher, hat es die ein oder andere Schwerpunktverschiebung und Entwicklung gegeben thematische Beispiele: Trennungsgeschichten, Rollenverhalten, Umwelt. Doch mit Blick auf die Illustrationsgeschichte, den mir bekannten Buchproduktionen gibt es keine wirklichen bildnerischen Neuerungen. Der ein oder andere Stil hat mehr Raum bekommen, wie z.B. Comicelemente im Bilderbuch, malerische Ausdrucksformen.

31. Es hat sich sicherlich eine ganze Menge verändert. Immer mehr werden die klassischen Rahmen des Text-Bild-Thema-Schemas im Bilderbuch erweitert, verändert, gesprengt.

a. Immer öfter wagen sich Verleger an Tabu-Themen wie Armut, Scheidung, Drogen, Kindesmissbrauch, Krankheit, Tod. Warum? Gute Frage, denn Bestseller sind diese wichtigen Bücher eher selten. Aber der Bedarf ist doch da, vor allem an Schulen, könnte ich mir vorstellen. Und gute Verlage sehen es erfreulicherweise als ihre Aufgabe, sich auch mit diesen Themen zu befassen.

b. Im gestalterischen Bereich gewinnen comic-artige Elemente immer mehr an Bedeutung. Warum? Früher wurde alles, was mit Comic zu tun hatte, pädagogisch negativ gewertet. Das hat sich im Laufe der Jahre grundlegend geändert. Heute sind wir durch die Werbung überall von Comic-Artigem umgeben – man hat sich mittlerweile daran gewöhnt. Comics sind für Erwachsene kein Schocker mehr und Kinder lieben Comics grundsätzlich. Man hat sich mittlerweile so daran gewöhnt, so dass man es kaum noch wahrnimmt, dass hinter manchen Zeichnungen ganz klar die Tradition des Comics steht.

c. Das Bilderbuch ganz ohne weiße Seiten wird immer häufiger – die Illustrationen überziehen die gesamten bedruckten Seiten, inklusive Vor- und Nachsatz. Warum? Früher gab's die klassischen 32 Seiten plus Vorsatz. Dann fingen die Verlage an zu sparen und eines ihrer ersten Opfer war das Vorsatzpapier. Ganz ohne sah das Buch sehr ärmlich aus. Seit es üblich geworden ist, die 32 Seiten inklusive Vorsatz anzulegen und diese Vorsatzseiten reich zu gestalten, ist das Bilderbuch geradezu prächtig geworden, manchmal fast zu

prächtig und bunt. Das Auge findet keinen Ruhepunkt mehr. Mir fehlt außerdem das haptische Vergnügen beim Öffnen, wenn die Finger über das meist etwas stärkere und rauere Vorsatzpapier streichen, das die Innenseiten umschließt wie ein Bühnenvorhang.

d. Das Zoomen gewinnt in der Illustration mehr und mehr an Bedeutung. Wie eine Kamera wählt der Illustrator seinen Bildausschnitt, was manchmal zu verwirrend faszinierenden Ergebnissen führt. Warum? Das hat sicherlich etwas mit unseren veränderten Sehgewohnheiten zu tun. Im Comic war das Zoomen immer schon ein wichtiges Gestaltungselement. Fernsehen und Werbung verwenden denselben Trick. Der Computer kann's auch. Schon Kinder haben ihren eigenen Fotoapparat, jeder knipst und filmt drauf los, was das Zeug hält: das Sehen in Bildausschnitten ist selbstverständlich geworden

e. Farbgestaltung und Zeichnung in der Illustration haben sich stark verändert. Es ist eine Art von formaler Auflösung entstanden. Warum? Ich denke, dass die Tendenz zur formalen Auflösung einhergeht mit der Auflösung vieler gesellschaftlicher und kultureller Werte. Ein anderer Grund für die formale Auflösung der Zeichnung liegt wohl darin, dass der Zeichenunterricht an den Kunstschulen immer schlechter wird und die jungen Illustratoren gezwungen sind, sich immer mehr ums Zeichnen herumzumogeln, - das geschieht teils mit großer Raffinesse und mit viel Bluff – aber wenn man genau hinschaut, dann merkt man's eben doch. (Es geht mir hier nicht um die ‚perfekte‘ Zeichnung, zu viel Können ist manchmal auch nicht gut!)

f. Es gibt immer weniger Bilderbücher, in denen man gerne und lange verweilt, die einen verzaubern. Es gibt brillante, faszinierende, originelle, witzige Bilderbücher, jedoch nur die wenigsten können ‚verzaubern‘. Aber gerade darauf kommt es an! Es ist für mich das Wichtigste bei einem Bilderbuch. Vor allem, weil die Kinder diese Art von Gegenwelt heute dringender brauchen denn je – in diesen Zeiten, wo die Familie nur noch selten Geborgenheit und Wärme gibt. Warum findet man dieses ‚Verzaubern‘ nur noch so selten? Ganz abgesehen davon drängen die meisten Verlage zur Eile (meiner Gott Lob nicht, und ich danke es ihm täglich – jeder andere Verlag hätte mich längst zum Teufel geschickt!), sie wollen aktuelle Themen lustig verpackt – und die passende, flotte Maltechnik dazu.

32. Ja, sie sind vielfältiger geworden. Die Bilderbuchwelt hat sich erschreckend verniedlicht, bzw. verkitscht. Die Bilder werden immer noch einfacher, flächiger und bunter. Unterhaltungs-Mainstream ohne jegliche individuelle Atmosphäre. Die Charaktere haben sich auf die Formel Punkt, Punkt, Komma, Strich reduziert und transportieren nur mehr inhaltlich seichte Kost. Wenn das Extremste auf dem deutschen Kinderbuchmarkt durch Bücher von Erlbruch (mit dessen Bildern ein Neueinsteiger wahrscheinlich gar keine Chancen hätte) markiert wird, spricht das Bände. Ebenso sieht man den Büchern immer mehr ihren kürzeren Entwicklungsprozess an. Alles wird schnellstmöglich auf die billigste Art und Weise, vor allem auch inhaltlich, ohne jeglichen tiefergehenden erzieherischen Anspruch reproduziert.

33. a) ja

b) das ergibt bestimmt Ihre Analyse. Oder meinten sie, WIE haben sie sich verändert?

34. Mein Blick auf die Entwicklung ist sehr begrenzt, da ich den Großteil des Marktes nicht ausreichend intensiv beobachte. Mir fallen die Bücher auf, deren Bilder mir gefallen. So kann meine Beurteilung nur subjektiv ausfallen. Mein Eindruck ist, dass es heute mehr mutige und eigenwillige Bücher gibt, als noch vor zehn Jahren. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass Verlage wie Hanser oder Peter Hammer es schaffen, sich mit einem ungewöhnlichen (schwer verkäuflichen) Programm nach wie vor zu behaupten.

Die Käufer (Tanten, Onkel, Omas, Opas) sind heute möglicherweise im Kopf jünger geblieben und offener. Jedenfalls fällt mir auf, dass Verlage, die ein Programm fahren, das sehr marktorientiert ist, seit ein paar Jahren begonnen haben, sich Renommierprojekte zu leisten. Also Bücher produzieren, die eigentlich nicht zu dem Verlag passen, aber anspruchsvoller und sperriger sind. Letztlich kann ich aber nicht wirklich erklären, warum diese Entwicklung stattgefunden hat.

35. Die Sehgewohnheiten haben sich sehr geändert und die technischen Möglichkeiten auch (Computer). Die Art des Erzählens bleibt sich aber verblüffend ähnlich. Modische Bild-Mittel täuschen oft darüber hinweg, dass die Erzählmuster erstaunlich konservativ sind.

Bücher mit neuer Erzählweise und ästhetischem Ansatz Maira Kalman: Die Max-Bücher (*Max in Holliwood, Oh, la, la, Max in Love* usw.)

36. Wie ich es unter Punkt 3 schon andeutete, bin ich sehr wohl der Ansicht, dass sich die Möglichkeiten des Erzählens in den letzten (zehn) Jahren verändert haben. Bei Bilderbuchtexten würde ich meinen, wird dies daran deutlich, dass immer häufiger Abstand von Verniedlichungsformen wie ‚chen‘ genommen wird (mal ganz platt ausgedrückt). Es sei denn, es handelt sich um ‚Ironie‘. Ja, und selbst so etwas, wie das Verständnis von Ironie wird Kindern zugestanden.

In Bildsprache und Themenwahl findet meiner Meinung nach ebenfalls eine Öffnung statt. Nicht zuletzt ist dies sicherlich auch ein Einfluss der Neuen Medien. Kinder werden heutzutage mit Themen und Bildern konfrontiert, die sicherlich für diese Altersstufe vor zehn Jahren noch nicht einsehbar waren. Ob Negativ-Einfluss oder Positiv, Kinder haben heute definitiv andere Sehgewohnheiten als vor zehn Jahren. Und eben parallel zu dieser Entwicklung haben sich auch die Möglichkeiten im Bereich Bilderbuch geändert.

37. Diese Frage finde ich schwer zu beantworten, da ich erst 29 Jahre alt bin und mich seit nur etwa 10 Jahren für Illustration wirklich interessiere. Ich würde wohl sagen, dass heutzutage mehr möglich ist, aber dann fällt mir ‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘ ein, welches ich als Kind geliebt habe, und das ist ja grafisch sehr frei. Und inhaltlich (gerade was starke Mädchen im Kinderbuch angeht) hat ja Pippi Langstrumpf schon alle Grenzen gesprengt, und Pippi ist ja mittlerweile schon eine ältere Dame! Obwohl, vielleicht hat der Nonsens eine größere Wichtigkeit bekommen. Ernst Jandl taucht vermehrt auf, und die Bücher von Nadia Budde machen auch einfach nur Spaß!

38. Ja, schon, auch das Kinderbuch kann sich dem veränderten Zeitbegriff nicht entziehen und auch nicht der Veränderung der Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten.

Von den Themen her sind meiner Meinung nach die pädagogischen und die Bücher mit Informationen auch für Jüngere stärker vertreten.

39. Zu wenig Erfahrung, um da etwas zu sagen. Ich habe allerdings das Gefühl, dass eine gewisse Grundstruktur die einigen Kinderbüchern innewohnt, sich sehr

ähnelt (wahrscheinlich, weil es sehr viele schon gibt und die Leute in ähnlicher Weise nach etwas Neuem suchen.).

40. Nicht wirklich.

41. Das tun sie wohl immer, aber so genau habe ich die Neuerscheinungen nicht studiert, um das genau zu beantworten. Was mir auffällt, ist die ? [unlesbar, Anm. M.O.] An so vielen ‚niedlichen, vorsichtigen‘ Kinderbüchern.

42. weniger dogmatisch, aber der Markt übt einen ungeheuren Druck aus.

43. Ja, natürlich entwickelt sich der Markt weiter, passt sich der Ästhetik der Umwelt an (Comic, Computergraphik etc.). Nur glaube ich, hängt der KiBu-Markt derzeit immer ein paar Jahre hinterher, anders als z.B. Zeitschriften, vielleicht, weil Verlage, Eltern, Buchhändler ‚moderner‘ Ästhetiken immer etwas suspekt gegenüber stehen.

44. In Deutschland leider noch viel zu wenig. Grundsätzlich sind Verleger sehr ängstlich, was neue Bildideen und ‚alternative‘, auch anspruchsvolle Ausführungen betrifft.

45. Keine Ahnung.

46. Ich kann dazu nur sagen: Mir fällt auf, dass durch die Computertechnik viele flächig-plakativen Bücher erscheinen, die keine klassische Geschichte erzählen, sondern eher mit Worten und Formen herumspielen; ernste, schwere Bilderbuchstoffe sind, glaube ich, gerade nicht so sehr angesagt.

47. Kann ich nicht beurteilen.

48. Ich beobachte erst seit einigen Jahren den Bilderbuchmarkt intensiv, aber ich habe das Gefühl, dass es mehr freche und ungewöhnliche Bücher gibt wie z.B. ‚Die ganze Welt‘ mit unzähligen unterschiedlichen Techniken. Und, da ich auch sehr malerisch arbeite, habe ich mich gefreut zu sehen, dass es in Deutschland eine stärkere Entwicklung zum malerischen Bilderbuch gibt. Schön, dass dies passiert –

aber Frankreich ist uns da Meilen voraus, hinsichtlich Frechheit, Innovativem, Malerischem.

Evt. gibt es jetzt auch mehr Bücher, die mit wenig Text auskommen, etwas, was ich bei Büchern sehr liebe – wenn kurzer Text + Bild sich prima ergänzen und eine dritte Ebene erzeugen.

49. Das Erzählen ist multimedialer geworden. Elemente von CD-Rom kann man mittlerweile auch in Bilderbüchern wieder finden.

50. Wenige Veränderungen, außer bei einigen kleineren Verlagen. Ansonsten sind eher konservative grafische Darstellungen und Erzählformen gefragt. Grund: mangelnder Mut bei den Verlagen, in wirtschaftlich schlechteren Situationen wird eher nach ‚gewohnten‘ Bildern verlangt, da bei diesen das Risiko vermeintlich nicht so hoch ist.

51. Ja, die technischen Möglichkeiten sind da, um z.B. Pop-Up oder Fühlbücher zu machen. Formal wird mehr ausprobiert (vielleicht manchmal auf Kosten des Inhalts), der Markt will immer Neues. Die Sehgewohnheiten sind durch die Medien beeinflusst, Bilderbücher durch Film und Comic.

52. Im Bilderbuch stelle ich für mich keine Veränderungen fest, was die Möglichkeiten des Erzählens betrifft. Meine Bilderbuchverlage schränken mich jetzt genauso wenig ein, wie vor 9 Jahren (1993), als mein erstes Bilderbuch entstand. Diese gewisse Freiheit kann ich jedoch nur im Bilderbuch genießen. Im Kinder- und Jugendbuchbereich fühle ich mich häufiger strenger Marktgesetze unterworfen, was die Covergestaltung betrifft. Mein persönlicher Eindruck ist, dass viele Verlage gern mal etwas weiter gehen würden, aber in den letzten Jahren stärker unter dem Druck der Vertreter / Buchhändler stehen, oder es sich einfach nicht leisten können, vom Massengeschmack abzuweichen.

53. Seit ca. 10 Jahren beschäftige ich mich mit Bilderbüchern. Die letzten Jahre habe ich die Entwicklung nur am Rande verfolgt. Mit meinen Kindern gehe ich öfters in die Bücherei. Dort werden auch ‚schwierige‘ Themen (z.B. Tod, Trennung und Krieg) angeboten und sind auch gefragt. Ich glaube, der Käufer bzw. der Leser ist in der Themenauswahl insgesamt offener geworden. Eltern und

Erzieher freuen sich, dass es Bilderbücher gibt, die ihren Kindern verschiedene Problematiken vermitteln. Ich glaube, dass das Medium Bilderbuch bei Kindern viel nachhaltiger wirkt als Worte. Aus eigener Erfahrung mit Freunden und Bekannten weiß ich, dass der größte Teil den netten, aquarellistischen Stil dem frechen, unangepassten vorzieht. Neue Themen ja, aber nicht zu ausgefallen in der Umsetzung.

54. Meiner Ansicht nach haben sich die Möglichkeiten des Erzählens in allen drei Bereichen entscheidend verändert (Experimente in Erzählstilen / Gedichtformen / Sprachspielen etc.; Ausweitung der bildnerischen Techniken in div. Experimenten des Zeichenstils, mit Farbe und Collage-Materialien, des Abstraktionsgrades; Bruch von Tabus in gesellschaftlichen Themen) – entsprechend der zunehmenden Vielfalt auf allen gesellschaftlichen Gebieten haben diese erweiterten Möglichkeiten auch in Bilderbüchern ihren Niederschlag gefunden. Durch die Existenz dieser künstlerisch-anspruchsvollen bzw. problemorientierten Bilderbücher wäre die Chance gegeben, Kinder an neue Möglichkeiten des Sehens und Verstehens heranzuführen. Dieses Potential wird jedoch nur von einer geringen Käufer- und Interessentenschicht wahrgenommen. Pädagogische Institutionen hätten aber eine breite Auswahl an Bilderbüchern verfügbar, die sich für emanzipatorische Zwecke nutzen ließen.

55. Ja. Der Stil ist plakativer geworden, knalliger, die Haltung frecher, provokativer. Ein Zwang zum Witzigen, Spaßigen erkennbar.

56. Ich kann das nicht beurteilen, insbesondere nicht, ob es einen Wandel gerade in den letzten 10 Jahren gegeben hat. Mit Sicherheit sind die Printmedien unter Druck geraten. Besonders Bilderbücher müssen sich gegen eine übermächtige Bilderflut (Fernsehen, Animationsfilm im Kino, PC-Spiele, Comics usw.) behaupten.

Das alles kann nicht ohne Einfluss auf die Buchillustration sein. Ich denke, dass von dort auch fruchtbare Impulse ausgehen – auf jeden Fall zwingt es zur Qualität. Zur gleichen Zeit – jedenfalls habe ich das Gefühl – gibt es so was wie eine Renaissance des gutgemachten Kinderbuchs, besonders was die Illustration anbelangt und das nicht nur von klassischen Kinderbuchverlagen.

57. Die zahlreichen, schnellen visuellen Reize, die auf Kinder heute einströmen, drohen, die sinnliche Wahrnehmung zuzuschütten. Es gilt, dagegen die Langsamkeit des Entdeckens, die Merkwürdigkeiten und Widersprüche des Alltags, die Besonderheiten des Materials aufzuspüren und zu pflegen.

B2 Entwicklungen, Tendenzen, Veränderungen

Frage B2 Haben Sie allgemeine Entwicklungen, Tendenzen oder Veränderungen der Bilderbuchpublikationen in diesem Zeitraum beobachtet?

1. Comic-Sprache, Pictogramme, mehr formale Subjektivität, rascher wechselnde Perspektiven, stärkere Ausreizung vom Materialcharakter, von Farbe, Zeichnung, Schrift, mehr ‚filmisches‘ Geschehen, mehr Zeichenhaftigkeit (daneben noch immer kistenweise stereotype, klischeehafte Bilder nebst dazu passenden Verniedlichungen) – ist das neu? Im Bilderbuch wohl schon... Fällt mir nur schwer, andere bildnerische Gattungen vom Bilderbuch isoliert zu sehen.

2. Mir fällt auf, dass heutzutage wenig gezeichnet und dafür viel gemalt wird. Dazu habe ich eine eher kritische Einstellung, da ich der Meinung bin, dass die Illustrationskunst, die für Bücher gemacht wird, von vornherein auch den Druck in einer hohen Auflage berücksichtigen sollte. Das heißt, dass eine fast dreidimensionale Arbeit wie zum Beispiel ein Öl- oder ein Acrylbild im Original eine völlig andere Anmutung hat, als nachher im Druck. Das empfinde ich als äußerst problematisch. Oft ‚versumpfen‘ die Bilder in sich selber.

3. Ich habe es beobachtet, aber keine Theorien daraus abgeleitet.

4. Vom ‚Grafischen‘ zum ‚Malerischen‘.

5. Als stilbildend für die 90iger Jahre würde ich vor allem die Stoye-Schule bezeichnen; ich finde, dass der Hamburger FH-Lehrer Rüdiger Stoye einen sehr prägnanten Einfluss auf den Stil seiner StudentInnen hat, den man fast immer sofort ausmachen kann.

Charakteristisch ist eine lyrisch-märchenhafte Erzählweise, die fast an den Stil aus slawischen Ländern (und vielleicht Italien) erinnert. Die Illustrationen wirken mehr der freien Malerei verpflichtet, als z.B. dem Cartoon, und gehen mit der Farbe ebenso frei um (die grünen und rosa Himmel) wie auch mit Perspektive und Physik.

Vorher gab sich die Illustration zurückhaltender, etwa zart-aquarellierte Zeichnungen mit cartoonigem Strich (wie z.B. Jutta Bauer das macht und viele IllustratorInnen in England) bzw. auch ernstere Bilder wie die von Lisbeth Zwerger.

Gegenwärtig sehr stilbildend ist sicher auch die Technik Wolf Erlbruchs, der als praktizierender Illustrator berühmt geworden ist und regelrecht imitiert wird; soweit ich weiß, vor allem von KollegInnen, die gar nicht bei ihm studiert haben.

Für die letzten 10 Jahre, vor allem für die letzten 5 Jahre kann ich nicht so gut einen neuen Stil erkennen. Insgesamt empfinde ich die deutsche Illustration als wesentlich konservativer und weniger experimentierfreudig als z.B. die Franzosen und die Niederländer. Allerdings glaube ich, dass das mehr mit der Ängstlichkeit der Verlage zu tun hat als mit den Ideen der IllustratorInnen. Sehr speziell finde ich in Deutschland z.Z. am ehesten den Stil von Nadia Budde.

6. Nein, siehe die anderen Antworten! Denn neue Autoren und Illustratoren haben natürlich stets neue Stimmungen, Ideen und Vorschläge eingebracht, auch formale.

7. Insgesamt finde ich es bedauerlich, dass durch die momentan schlechte Marktlage wieder zunehmend auf die Verkaufbarkeit von Bilderbüchern geachtet wird, was zur Folge hat, dass die innovativen, experimentellen, gewagten Bilderbuchprojekte es immer schwieriger haben, überhaupt publiziert zu werden. Glücklicherweise gibt es einige Verlage, die den Mut haben auch neue Wege zu beschreiten.

Und man sieht an einigen Neuerscheinungen auch, dass die Arbeit mit dem Computer noch viele, (sicherlich noch nicht ausgeschöpfte) Möglichkeiten bietet, die nun so nach und nach von Illustratoren „ausprobiert“ werden. Das finde ich gut. Durch die neue Technik konnte ich z.B. für mein Buch „Frag mich!“ (mit 224 Seiten) die gezeichneten und gemalten Bilder, Collagen und Fotos einscannen, nachbearbeiten und verändern. Ich konnte so viel experimenteller arbeiten, Ausschnitte verändern und Varianten ausprobieren, um mich dann für ein Bild zu entscheiden.

8. Ich beobachte die Bilderbuchpublikationen nicht allzu genau. Was mir am meisten auffällt, ist, dass es immer mehr Bilderbücher mit hässlichen, verzerrten, teilweise monströs überzeichneten Kindern, bzw. Figuren allgemein gibt.

9. Die Bücher werden leider immer kurzlebiger (Bestseller-Denken). Bücher als schnell verderbliche Ware.

10. Neue Generation an ZeichnerInnen. Entwicklungen und Tendenzen lassen sich nur im Einzelfall konkret beschreiben.

11. Nö.

12. Die Druckqualität hat sich verbessert. Vielleicht durch eine Rückbesinnung auf längst untergegangen geglaubte Verfahren oder durch neue Drucktechnik. Wenn, wie hierzulande, Zeit knapp ist, leidet oft die Idee der Geschichte. Aber wenn ich mich jetzt weiter über allgemeine Tendenzen auslasse, werde ich willkürlich und rede wissenschaftlich unbrauchbares Zeugs.

13. Das Design hat sich mehr verändert als die Inhalte.

14. Der Markt hat sich [nicht (?), Anm. MO] verändert, aber etwas Vielfalt ist in meinen Augen dazu gekommen. Die nominierten Bücher zum Beispiel, sind in meinen Augen mit ein paar anderen Bilderbüchern noch eine zu geringe Menge um in der Erzählkultur aufzufallen und vor allem auch Fuß zu fassen und Anerkennung zu bekommen. Sie bleiben die berüchtigten Ausnahmen - sprich unverkäuflich. Die Traute, neuen Formen von Text, Bild und Thema Raum zu geben, sind, scheint es marketingtechnische Kraftakte und damit allein wird in meinen Augen der Sinn und die Qualität dieser Bücher und Ideen total verzerrt. Einfache und schlichte Geschichten erzählen, Spaß haben, krautig sein - wäre schön. Da die Vergänglichkeit der neuen Bilderbücher auf dem Markt aber so hoch ist, kann sich eine Kultur neuer Erzählweisen glaube ich nur schwerlich ausbilden.

15. Ich habe den Eindruck, dass gesellschaftspolitische und soziale Themen kaum noch eine Rolle spielen. Ansonsten erscheint mir nach wie vor (fast) alles möglich.

16. s. Antwort zu Frage 7b

17. s. Antwort zu Frage 4. Einzelne Tendenzen zu malerischen oder experimentellen Büchern, insgesamt wenig.

18. Der Computer spielt eine sehr große Rolle in der Bilderbuch, bzw. Comicentwicklung. Der Markt ist auch viel größer geworden und offener für Experimente.

19. bei Comics: Der zunehmende Einfluss des Manga auf den Comicmarkt in den letzten Jahren.

20. Dazu habe ich in den letzten Jahren zu wenige Kinderbücher gelesen.

21. Nein.

22. siehe Frage 4

23. siehe Frage 4

24. Anf. 90er Cartoonstil, Engl. Einfluss

Mitte 90er Malerischer Stil, Frz. Einfluss

Ende 90er Realistische Dominanz

Anf. 2000er Grafische Lösungen, ‚Layout‘-Stil wie Carrer

25. nicht beobachtet

26. Internet, Projekte zur Förderung junger BilderbuchillustratorInnen

27. Wenn ich Ihre Frage richtig verstehe, so sprechen Sie die Möglichkeiten des Buchmarktes an. Da finde ich, dass es einen starken Trend von nachdenklichen Büchern weg zu niedlichen und/oder raffiniert - ästhetischen Büchern gibt, sozusagen politisch korrekt geworden. Keine ‚Familienbücher‘, die den Einbezug von Erwachsenen erfordern, sondern Bücher, die Kinder alleine konsumieren

können. Aber die Möglichkeiten sind deswegen nicht eingeschränkter, wenn man bereit ist, Bücher, die kaum gekauft, aber für Rezensenten einiges Futter liefern, zu malen, sofern man dafür einen Verleger findet.

28. – Erlbruch hat, glaube ich, mit seiner Art vor allem (mit, Anm.) 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 (auch Mittels Computer)

- schön ist, zu beobachten, dass viele freche, skurrile Bücher anzutreffen sind.
- Durch neue Möglichkeiten, mittels Computer, haben sich neue Wege geöffnet. Kombinationen von Fotografie, Malerei und / oder zeichnerischen Elementen sieht man häufig.

29. Es wird mehr gemalt (statt gezeichnet) = das gab's aber in den 60ern auch schon. Und es wird mehr collagiert, z.T. am Rechner.

30. Eine starke Hinwendung zu ‚netten‘, verkäuflichen Bilderbuchpublikationen, bis hin zu süßesten, Zahnschmerzverursachenden Illustrationsstilen und Texten.

31. Ich denke, dass hier auch viele meiner Antworten auf Frage 4 hingehören! Vielleicht kann man als Tendenz noch hinzufügen, dass die Collage in den letzten Jahren international verstärkt Anerkennung findet – was in Deutschland auf den Einfluss von Wolf Erlbruch zurückzuführen ist.

Aber auch Fam Ekman aus Norwegen, eine Künstlerin, die ich sehr hoch schätze, arbeitet seit langer Zeit fast ausschließlich mit der Collagetechnik. In den USA hat Hendrik Drescher ein sehr originelles Bilderbuch in Collage-Technik gemacht: *Runaway Opposites*. Die Collage-Technik ist sehr wirkungsvoll, überraschende Möglichkeiten verblüffen und verführen Nichtkünstler gerne zum Bluffen.

32. siehe Frage 4. P.S.: Die Möglichkeiten haben sich dramatisch für Illustratoren verschlechtert. Dumpingentgelte für arbeitsintensive und aufwendige Bücher,

schlechte Zahlungsmoral der Verlage und geringere Möglichkeiten für Neueinsteiger kennzeichnen diese Entwicklung.

33. nein. Kommentar Briefende: Als Gegenthese zu Ihrer Hypothese (s.a. Anschreiben zur Befragung, Anm.) könnte ich sagen: falls es die neuen Konzepte gegeben hat, so lautet die Folgerung für die Gegenwart: sie gehen gerade wieder ein. Bei den Verlagen angesagt ist rückwärts gewandte Tradition.

34. Rein äußerlich haben die Publikationen von heute vielleicht eine größere Stil- und Technikvielfalt. Wobei es gewisse Modeerscheinungen gibt. Collage-Elemente sind z.B. seit Jahren anhaltender Trend. Aquarellbücher dagegen eher rückläufig.

Bei den Inhalten bin ich mir nicht sicher, ob die, auf den ersten Blick sinnfreien und fröhlichen Geschichten zahlenmäßig zugenommen haben. Vielleicht ist der Tenor der Geschichten nicht mehr ganz so pädagogisch und Zeigefinger-orientiert wie noch vor zehn Jahren. Meiner Meinung nach hat innerhalb der Bilder eine Entwicklung stattgefunden hin zu ungewöhnlichen und schrägen Blickwinkeln, Perspektiven, An- und Ausschnitten.

35. Ziemlich neu sind Bücher, die vollkommen von A-Z am Computer entstehen. Mal abgesehen von der Mainstream-Produktion, sieht man heute wieder eine Vielfalt von Techniken und Stilen. Einige wenige Verlage ‚trauen‘ sich, Neues zu wagen. Ohne literarische Qualität der Geschichte, überzeugende Bilddramaturgie, geht aber gar nichts. Tolle Bilder gibt es viele. Ein rundum überzeugendes BUCH zu machen, ist gar nicht so einfach.

36. Ja, irgendwie schon, aber neben den bereits beschriebenen habe ich momentan Definitionsschwierigkeiten.

37. Nein, ich kann dazu nicht wirklich etwas sagen.

38. Ja, es gibt jetzt ein ‚künstlerisch-wertvolles‘ ‚Bilder‘-Buch, bei dem dann die Buchhändler immer sagen: Ah, das ist wahrscheinlich für Erwachsene. Und die Erzählweise in Info- ‚Bilder‘-Büchern hat sich auf nicht-lineares Erzählen

ausgeweitet, also das, was man häppchenweise aufnehmen kann. Die Anthologien sind ähnlich aufgebaut, aber bei weitem nicht so konsequent in ihrer Umsetzung.

39. Leider nicht

40. Kann ich nicht wirklich beurteilen, aber es scheint, als ob vieles Collagenartiger wird. Verschiedene Stile in einem Bild. Vereinfachung in Richtung Scherenschnitt – verschiedene Materialien (auch Fotos) fast ‚kinderartig zusammengeklebt‘.

41. siehe Frage 4.

42. ohne Antwort

43. Ja, ich glaube (weiß es aber nicht so genau), dass das Angebot vielfältiger geworden ist. Es gibt sehr niedliche, kitschige Bücher neben ungewöhnlichen, ‚konservative‘ (z.B. Ensikat) neben ‚moderner‘ Ästhetik, cartoonhaft-witzige Sachen. Aber ich glaube, dass die meisten ungewöhnlichen Sachen nur von renommierten Illustratoren / Autoren verlegt werden.

44. Leider überwiegen die negativen Entwicklungen. Gerade im Kinderbuchbereich sind äußerst helle Farben, wenig Kontraste, sehr kindliche (u, nicht zu sagen kitschige) Darstellungen erwünscht (ganz im Gegensatz zu vielen Studenten unserer Schule, die andere Intentionen haben).

45. Nein.

46. siehe Frage 4

47. Da ich immer eher die Bücher angeschaut habe, die mir gefallen haben, kann ich wenig zu allgemeinen Tendenzen sagen.

48. siehe Frage 4

49. Trend zu mehr Billigproduktionen

50. Eher weniger, insgesamt oft sehr konservativ (siehe Frage 4).

51. Themen wie Tod, Scheidung der Eltern tauchen auf. Assoziativ-verspielte Bücher, wie 1, 2, 3 Tier, Bildmaterial-Bücher (z.B. Gemälde-Ausschnitte oder Bernd Bextes Bücher)

52. Ich habe den Eindruck, dass es unter den Verlagen einige gibt, die sich zunehmend mutige, innovative, künstlerische oder experimentell Bilderbücher trauen. Doch es gibt leider nicht viele solcher Verlage. Die meisten fahren nach wie vor auf der sicheren Schiene. Eine allgemeine Entwicklung sehe ich jedoch in der Malerei. Ich glaube, es gibt immer mehr malerische, mit kräftigen Farben gestaltete Bilderbücher, als noch vor 10 Jahren, wo die Illustrationen meiner Meinung nach noch blasser waren und Konturen die Formen zeichneten.

53. Kann ich nicht beantworten.

54. Die Tendenzen der Illustrationsstile im Bilderbuch der letzten zehn Jahre gehen sehr stark in Richtung Zeichnung / Karikatur (Jutta Bauer, F.K.Waechter...) oder sie sind im Bereich des Realismus zu finden (Müller, Heidelberg). Wolf Erlbruch liegt mit seinen Collage-Experimenten zwischen Karikatur / Collage / abstrahierten Formen. Was die eher malerischen Stile und Experimente betrifft, hat sich meiner Ansicht nach in den letzten zehn Jahren nicht viel an Entwicklung getan. Abstrakte Formen, wie sie z.B. Kveta Pacovska wagt, sind in ihrer Spiel- und Experimentierfreude unerreicht.

55. Mir scheint, dass trotz des Hangs zum Experimentellen die Vielfalt zurückgeht und eine starke Beschleunigung ist zu beobachten: Kurzlebigkeit der Bücher. Das allgemeine Niveau sackt ab.

56. Neben der Fülle von Zumutungen, die es bestimmt weiterhin geben wird, doch auffallend schön und gut gemachte Bücher. Oft junge Zeichner und Zeichnerinnen mit sehr eigenen Bildwelten und großer künstlerischer Qualität.

Zusatzfrage: Ihre Bilder sind sehr malerisch, sind die Begriffe ‚Illustrator‘ und ‚Maler‘ nicht fließend bei Ihnen? Wie trennen Sie diese Bereiche?

Antwort: Ganz einfach. Natürlich illustriere ich auch mit meinen, also eher malerischen Mitteln. Aber der Unterschied ist, dass es bei der Malerei immer nur um das eine Bild geht, egal ob da eine Geschichte erzählt wird oder nur nach einer Form gesucht wird. Es steht für sich und nicht im Kontext mit einer (von außen herangetragenen) Geschichte, der ich mich in gewisser Weise unterzuordnen habe. Anders gesagt: Malerei ist meins und Illustration ist das, was andere von mir wollen. Ist natürlich nicht ganz logisch, ich weiß.

57. Obwohl Wolf Erlbruch den Markt nicht mit aufmerksamem Interesse beobachtet, vermutet er, dass Veränderungen schon seit einem längeren Zeitraum (mehr als 10 Jahre) zu konstatieren sind.

O-Ton: Man wird ästhetisch mutiger, nähert sich gar Tendenzen der neuen freien Kunst an, man greift heißere Eisen, sprich dinglichere kindliche Fragestellungen auf (Tod, Verlust, Alter, Religion, Rassismus usw.) an. Nicht unbedingt in dieser Reihenfolge...

Andererseits beobachte ich ein zunehmendes Konkurrenzverhalten der Büchermacher gegenüber den Neuen Medien. Immer mehr Bildwelten aus diesen finden auch Eingang ins Kinder (Bilder-)buch. Computerbilder z.B. auch das Seitenlayout erscheint oft stark beeinflusst von Internetseiten (noch nicht so häufig in Deutschland, aber schon sehr in Frankreich, Spanien, Italien).

Thema C: Die Bedeutung des Kindes für die Bilderbuchillustration

C1 Kindliche Leitbilder im künstlerischen Schaffen

Frage C1 Welche Vorstellungen von Kindern leiten Sie bei Ihrer künstlerischen Arbeit?

1. Ganz altmodisch die Erinnerung an die eigene Kindheit: Denn das Leben mit meinen Kindern hat diese Erinnerungen eher aufgefrischt und erweitert und ergänzt als verwischt oder umgedeutet. Erinnerungen an das ständige Arrangieren von Mini-Kosmen im Alltag als Kind, das ist meine Hauptvorstellung.
2. Ich habe keine Vorstellungen von Kindern. Ich habe eine Geschichte, einen Text und der macht etwas mit mir. Mehr ist da nicht zu sagen.
3. Kinder als komplexe, differenzierte, lebendige Wesen mit Ecken und Kanten genau wie Erwachsene.
4. Ich selbst als Kind.
5. Kinder als sehr komplex Wahrnehmende und Fühlende. Nicht sehr anders als Erwachsene aber weniger festgelegt in ihren Stil-Vorlieben.
Kinder, die sich in der Welt zurechtfinden müssen und darin gestärkt werden sollten, ihren eigenen Wahrnehmungen zu trauen und diese in ihrer Widersprüchlichkeit zu integrieren.
Ich glaube, Kinder haben ein Bedürfnis danach, sich in einem Bild wieder finden zu können, möglichst in ihren verschiedenartigsten Aspekten (daher würde ich nicht für einen Typ Bilderbuch plädieren, sondern für Vielfalt).
6. Kinder sind sehr unterschiedliche Wesen, wie jeder weiß. Man kann es nicht allen recht machen, zumal die Eltern die Bücher kaufen. Mir allein müssen meine Arbeiten zuerst einmal zusagen. Dann muss ich den Verlag überzeugen. Danach haben beide die Hoffnung, dass das Buch viele Freunde findet.

7. Da ich zwei Töchter habe, weiß ich, dass Kinder oft zu den knallbunten, kitschigen Spielsachen und auch Büchern greifen. Ich bin der Meinung, dass man Kinder mit ungewohnten, anregenden Bildern und Geschichten konfrontieren sollte. Man sollte ihnen auch eine Vielzahl von visuellen Erlebnissen anbieten, das kann der Wald sein, ein gutes Bilderbuch, oder der Gang durchs Museum.

Für mich ist der Begriff „kindgerecht“ nicht nachvollziehbar und kein Qualitätsmerkmal. Wertvoll finde ich, durch ein Buch anzuregen, und das kann durch unterschiedlichste Mittel geschehen. Ich überlege mir nie bei meiner Arbeit, ob das, was ich mache, Kindern gefällt, das ist nicht mein Anliegen.

8. Kinder brauchen einerseits, gerade heute, Sicherheit, Geborgenheit, Vertrauen, andererseits alle möglichen Räume für Reisen ihrer Gedanken, für ihre Träume, Ängste usw., d.h. für Abenteuer im Kopf.

Und: Ich beuge mich nicht herab beim Erzählen. Ich habe großen Respekt vor der Vielfalt der kindlichen Gedankenwelt und vor den Möglichkeiten der kindlichen Seele.

9. Eigentlich keine, evt. Kinder sind offen, sie sollten nicht durch billigen Jux zugeschüttet werden, eine kleine moralische Botschaft über Werte oder Achtung vor dem Leben (Albert Schweitzer) darf angeboten werden, Kinder sind ernst zu nehmen.

10. Ich vergesse die Kinder, schrieb einmal Karl Valentin: Ich bin ein ungewesenes Kind.

11. Hab ich nie drüber nachgedacht. Wahrscheinlich die gleichen Vorstellungen wie von Erwachsenen, ich sehe da keinen Unterschied. Ich bemühe mich allerdings so zu schreiben, dass Kinder folgen können.

12. Es sind Kinder, die immer brav mit dem Onkelchen spielen. Vielleicht wollte ich mich früher als Kind nie als Kind sehen. Jedenfalls habe ich mich früher immer eher mit alten Seeräubern und Ganoven identifiziert, als mit den *Kindern von Büllerbü.*

13. Die Erinnerung an meine eigenen Perspektiven/Sichtweisen als Kind.

14. Dass Kinder eigentlich unvoreingenommen sind und sich eine Meinung bilden können. Dass sie wie schon erwähnt sehr interessiert sind an den Dingen, die in ihrem Leben passieren und sie nach Erklärungen suchen. Das sie relativ schnell auch Vorurteile haben macht nichts. Ich möchte sie gerne herausfordern zu sehen und zu sprechen und auch zu widersprechen. Mein künstlerischer Ausdruck ist eine kleine Andeutung, die sich entfalten kann, wenn sie gesehen wird, die Worte, die ich wähle, können weiter gesprochen werden, die Geschichten weitererzählt.

15. Die Vorstellung von Klein-Carsten.

16. Der Hauptquell für meine Arbeit am Kinderbuch ist das Kind in mir.

17. Ich halte Kinder für vollwertige Menschen mit einer großen Auffassungsgabe. Ich glaube, man kann mit Kindern in einer ganz normalen (also nicht verniedlichten und verkindlichten) Weise kommunizieren. Ich lasse mich also von Themen leiten, die mich auch heute interessieren und die mich als Kind interessiert und elektrisiert haben. Ich glaube, Kinder können Malerei genauso auffassen, wie andere Darstellungsweisen. Ich mache Kindern gerne Freude, Kinder freuen sich über Lustiges, über Nonsens, sie interessieren sich aber auch für Geheimnisvolles, Dunkles und ihnen Unbekanntes. Ich glaube, die Eltern und Großeltern suchen die Bücher für Kinder aus!

18. Kinder werden durch Geschichten (vor allem Bilder/Illustration) beeinflusst, bzw. geleitet. Als Illustrator hat man meiner Meinung nach eine große Verantwortung.

19. gar keine.

20. Für Kinder ist die Phantasie noch viel real wirkender als für Erwachsene. Der Unterschied zwischen Phantasie und Realität existiert für Kinder manchmal noch nicht. Deshalb sind sie auch die besten Leser, die man sich wünschen kann: sie hinterfragen Absonderheiten in den Geschichten nicht, sondern glauben sie einfach. In ihren Köpfen werden die Geschichten lebendiger als im Kopf eines erwachsenen Lesers.

21. Kinder merken, wenn etwas ehrlich und echt ist oder wenn etwas nur künstlich und aufgesetzt ist.

22. In erster Linie denke ich beim Büchermachen an mich und mein eigenes Vergnügen. Ansonsten habe ich Kinder nie als Ziel - 'Gruppe' vor Augen, sondern eher so ein sensibles, nettes Idealkind.

23. Kinder als ‚mündiger‘, gleichberechtigter Partner. Nicht ‚von-oben-herab‘ erzählen!

24. Dass ich als Erwachsener ihnen etwas erzähle und sie Spaß haben=Neugier, Interesse, Humor

25. Kinder sind nicht dumm. Sie mögen eine eigene Welt um sich herum aufbauen, aber die Erwachsenen wissen gar nicht, was sie da verpassen.

26. ohne Antwort

27. Das einzige Kind, das meine Arbeit beeinflusst, ist der kleine Jörg Müller, resp., was von dessen Existenz noch in meiner Erinnerung ist.

28. Ihre Art zu spielen, ihr Blickwinkel auf die Welt, ihre Ängste, ihre Faszination an allen unerklärlichen Dingen. Ihre Naivität, ihre Verletzlichkeit, ihre Begeisterungsfähigkeit, ihre Fröhlichkeit, ihre Liebe zum Detail, ihre Vorstellungen von Gut und Böse.

29. Dass Kinder intelligenter, fantasievoller, unvoreingenommener sind als Erwachsene und besser hingucken.

30. In meinen Workshops erlebe ich Kinder immer wieder als sehr offene Betrachter und Beobachter. Sie erzählen sich die Dinge, die sie sehen, machen sich gegenseitig auf Augenblicke aufmerksam. Diese Erfahrungen bestärken mich in meiner eigenen bildnerischen Arbeit. Auf der Suche nach dem eigenen, inneren Kind war ich lange der Meinung: „das gibt es in der viel zitierten Art in mir nicht.“

Bis ich in einem Interview die Fragen nach meinen früheren Bildwelten gestellt bekam, auf die ich ohne Nachdenken antworten sollte. Heraus kam eine spontan erinnerte Bildwelt, die meinen Bildern von heute sehr ähnlich ist. Es war und ist nicht eine niedliche, anekdotische Welt, weder in Bild noch Wort. Vielmehr ist es eine assoziative, von Ausschnitten und Momentaufnahmen, von Satz- und Wortfragmenten inspirierte.

31. Im Jahre 1988 hatte man mich gebeten, zu genau diesem Thema anlässlich eines Kinderbuch-Kongresses in Japan einen Vortrag zu halten. Der Titel meines Vortrags lautete: „Welche Vorstellungen vom Kind prägen die eigene Arbeit.“ (Wenn es Sie interessiert, kann ich Ihnen gerne den Vortrag zuschicken). Meiner Ansicht nach kann man die Illustratoren im Großen und Ganzen in zwei Sorten aufteilen:

In die Sorte mit und die Sorte ohne Kinder. In die Illustratoren, die durch die eigenen Kinder oder durch die Freunde der Kinder angeregt werden und in jene, die vor allem das Kind zum Vorbild haben, das sie selbst einmal waren. (Nicht umsonst hat man bei vielen Illustratoren das Gefühl. Dass sie sich selbst porträtieren).

Ich illustriere seit ca. 1968 Kinderbilderbücher, aber erst 1989 habe ich ein Kind zur Hauptperson in einem Buch gemacht – und es hat zehn Jahre gebraucht – einige arbeitsame und viele tatenlose Jahre der Frustration – bis ‚Laura‘ endlich im Jahre 1999 erscheinen konnte. Es gab eine echte kleine Laura als Vorbild. Sie war fünf Jahre als, als ich ihr begegnete. Ich war vollkommen bezaubert von diesem Kind, das etwas schwerelos Leichtes und Zartes hatte – und zugleich war sie sehr bestimmt und klar und sprach mit erstaunlich tiefer und sehr entschiedener Stimme. Meine ‚Laura‘ hat von dieser authentischen Laura die Schwerelosigkeit, das Zarte. Vom Wesen her hat sie die charaktervolle Stärke und die Bestimmtheit. Das Gesicht aber ist ein anderes. Mir liegt es nicht, fotografische Ähnlichkeiten herzustellen.

32. Kindern fehlt noch die Entfremdung von der Imagination. Sie leben noch unmittelbar, was sie denken, ein positiver Mangel an Abstraktionsfähigkeit. Ein Kind sieht eine gezeichnete Figur und in dem Moment, indem es diese Figur denkt, wird sie spürbar real. Eine direkte Identifikation mit dem Gesehenen. Diese Direktheit sollte so lange wie möglich in einigen Bereichen gefördert werden.

Kinder haben das Bedürfnis, ihre Umwelt zu erforschen, ein natürlicher Drang, der gestillt werden will, und den man fördern muss. In dem man diesen Drang fördert, gibt man den Kindern erstens das Gefühl, respektiert zu werden, man motiviert sie allerdings auch gleichzeitig, weiter lernen zu wollen. Einfachheit in Geschichte und Figur stehen einer klugen und aufgeweckten Entwicklung allerdings entgegen. Kinder brauchen vor allem in Büchern die Herausforderung, ihr Intelligenzpotential voll zu entfalten. Die Aufmerksamkeit wird durch Phantastisches geweckt, das auf dem deutschen Buchmarkt mittlerweile Mangelware ist. Zu dieser Entwicklung hat sicherlich auch die veränderte Eltern- und Grosseltern - Landschaft beigetragen.

33. meine

34. Ehrlich gesagt, denke ich darüber nicht viel nach. Ich weiß, dass Kinder gerne kleine Details in Bildern entdecken. Diese Vorliebe bediene ich gerne. Ansonsten lasse ich mich von meinem Bauch lenken.

35. Keine

36. In erster Linie leitet mich die Erinnerung an meine eigene Kindheit. Ich bewege mich bei der Arbeit in meiner eigenen kindlichen Gefühlswelt, also sprich: Was hat mich gegruselt, was hat mich aufgeregt, was hat mich gefreut (oder schaden-gefreut), was hat mich gerührt usw. Und ansonsten kann ich nur die Augen und Ohren aufsperrn bei den Kindern, die mir im Alltag über den Weg laufen.

37. Ich habe mir bisher den Luxus erlaubt, keine Zielgruppe konkret vor Augen zu haben. Allerdings habe ich immer mich und meine Vorlieben als Kind vor Augen. Ich war zwar schrecklich brav, aber ich wusste mich immer sehr gut selbst zu beschäftigen. Ich war im besten Sinne wählerisch und anspruchsvoll und hatte klare Vorstellungen und meinen eigenen Geschmack. Kommerzielle und kitschige Bücher hätten mir nicht gefallen.

Ich kenne leider nicht viele Kinder, in meiner Familie und im Freundeskreis werden nun die ersten Babys geboren. Ich unterrichte gerade an französischen Grundschulen Deutsch, um meine Zielgruppe besser kennen zu lernen. Aber ich glaube auch nicht, dass es ‚das Kind‘ an sich gibt. Kinder sind Menschen, und

Menschen sind alle verschieden. Ich zum Beispiel war viel ernsthafter als meine Klassenkameraden und war deshalb viel allein. Deshalb finde ich das Wichtigste, den Respekt vor den Kindern. Nur, wenn ich mit meiner Arbeit authentisch bin, mache ich sie gut. Kinder von vorne herein zu unterfordern, indem man ihnen Einheitsbrei serviert, heißt, sie nicht ernst zu nehmen. Wenn ich ein Buch mache, von dem ich vermute, dass es vielen Kindern gefallen wird, aber selbst nicht überzeugt bin, dann bin ich sicher, dass die Kinder den Betrug riechen. Das wäre eine Gemeinheit. Kinder sind eigenständige Wesen am Anfang ihres Lebens, und Eindrücke hinterlassen eine wichtige Spur und deshalb haben wir mit unserer Arbeit eine große Verantwortung. Da muss man einfach ehrlich sein und sein Herzblut in die Arbeit legen. Kinder haben ein großes Recht, auf hohem Niveau unterhalten zu werden und ihre Kindheit mit einem Maximum an Lebensfreude zu verbringen. Sie verdienen es auch nicht, permanent (und schon gar nicht von oben herab!) belehrt zu werden.

38. Weiß nicht, sicher meine und dann vor allem die ich kennen lerne im Lauf der Zeit, und natürlich die Kinder der Familie.

39. Dass Kinder viel entdecken wollen und sich über skurrile und lustige Dinge mehr freuen, als über niedlichen Krams. Da darf dann auch mal so etwas wie ‚Sterben‘ vorkommen (kam bei meinen Büchern allerdings auch noch nicht vor).

40. Wie sie in verschiedene Bildwelten einbezogen werden können. Aber auch gerne erschreckt werden, etwas mysteriös finden. Oder auch über Fäkalhumor lachen können.

41. ohne Antwort

42. ein freier Mensch, melancholisch, erwachsen werdendes Kind, Werte aus der Kindheit auswiegend gegenüber den Werten des Erwachsenseins.

43. Kinder sind viel intelligenter und nehmen mehr wahr, als manche Verleger glauben (keine Vereinfachung notwendig). Und Kinder wollen unterhalten werden, dass ganze Bild sollte einen visuellen Rahmen bieten für Entdeckungen. Ich glaube auch, dass man den ‚Erfolg‘ eines Kinderbuches nicht so präzise an bestimmten

Kriterien festlegen kann. Einzelne Kinder mögen ganz andere Figuren als andere. Kindchenschema, Vereinfachung und leuchtende Farben funktionieren nicht bei allen Menschen.

44. Ich denke, dass man die Kinder nicht immer so separat betrachten sollte. Illustrationen für Kinder müssten (sollten) nicht zwangsläufig übertrieben kindlich sein.

45. Kleine neugierige Rotzgören, die aber auch witzig und frech sein können.

46. Kann ich nicht sagen. Ich denke mehr an das, was mir Spaß macht, und als zweites denke ich darüber nach, ob das Kindern auf irgendeine Weise auch etwas bringt.

47. Bei meinen eigenen Geschichten kommen Themen vor, die mich entweder als Kind beschäftigt haben, oder noch immer beschäftigen. Ich gehe davon aus, dass Kinder neugierig sind, etwas über die Welt erfahren möchten ohne belehrt zu werden; sich über Auseinandersetzung mit anderen Gedanken machen, dass sie Spaß an frechen Ideen haben.

48. Kinder haben ihre eigenen logischen Erklärungen für die Dinge und zum Glück viel Phantasie. Kinder gucken sich Bücher oft mit sehr großer Aufmerksamkeit und Geduld an. Und kritisch. Kinder sind spannend, da sie jedes für sich ein eigener starker Charakter sind, ich sehe unterwegs viele Kinder, und finde es zurück im Atelier sehr schade, dass beim Produzieren von Bildern dann doch immer nur die gleichen Typen aus der Feder, bzw. dem Pinsel kommen.

49. Muss immer erst bei jedem Projekt Zielgruppenforschung betreiben.

50. Kinder als kleine Persönlichkeiten, die mit ungewöhnlichen grafischen Darstellungen oft weniger Schwierigkeiten haben als ihre Eltern.

51. Erinnerungen an meine eigene Kindheit, welche Bilder haben mich damals beeindruckt. Außerdem sehe ich, was mein Kind gerne ansieht, wie es auf Geschichten reagiert und ich erlebe, wie wichtig es ist, dass das Buch auch die

Eltern begeistert, da sie, solange das Kind nicht selber lesen kann (und will), die Übermittler sind.

52. Während meiner künstlerischen Arbeit denke ich so gut wie gar nicht an Kinder. Ich lasse mich von dem leiten, was mir jetzt gefällt, was mir vielleicht in meiner Kindheit gefallen hätte, oder (in den Bildern / Geschichten) gefehlt hat. Wenn ich dann doch bewusst an die Zielgruppe denke, habe ich folgende Vorstellung: Kinder sind neugierig, wollen Neues entdecken. Sie möchten nicht unterfordert werden, wollen Neues geboten bekommen und nicht immer nur das, was sie sowieso schon kennen. Ich bin davon überzeugt, dass fast alle Themen für Bilderbücher funktionieren. Wichtig ist nur, das Ganze für Kinder glaubhaft zu machen, es so zu verpacken, dass in ihnen etwas berührt wird, das ihnen vertraut ist.

53. Seit ich eigene Kinder habe, bin ich anspruchsvoller geworden. Mein erstes Bilderbuch habe ich rein aus dem Bauch heraus gemacht, ohne mich dabei um Kinder zu kümmern. Ich finde es besonders geglückt, wenn Bücher Kindern und Erwachsenen Spaß machen. Bevor ich heute ein Bilderbuch illustriere, ist mir die Botschaft an die Kinder wichtig. Ich mag keine belehrenden Texte. Ich finde schön, wenn ein Bilderbuch dem Kind weiterhilft, ihm Mut macht, es evt. anregt, eine eigene Lösung zu finden. Trotzdem soll es auch nur witzige Bücher, die Spaß machen, geben dürfen. Da ich meine Geschichten nicht selber schreibe, ist es immer eine Überraschung, was ich bekomme.

54. Die Vorstellung, dass Kindern eine generell anspruchsvollere Bildsprache zuzumuten ist, als vielfach angenommen und tradiert wird – d.h., dass bei den Themen als auch bei deren bildnerischer Umsetzung zwar die Verständlichkeit und der Entwicklungsstand von Kindern im Blick zu behalten ist, eine Illustration aber nicht so genannten kindgemäßen Gestaltungsmustern (bunt, verständlich, klar...) folgen muss. Wenn in Farbigkeit und Abstraktionsgrad eine atmosphärische Umsetzung des Themas verstärkt wird, kann ein Bilderbuchinhalt sehr viel nachhaltiger wirken.

55. Ich möchte Kinder als Partner ernst nehmen. Ich möchte nicht mit ihnen konkurrieren (an Naivität und Originalität sind sie mir allemal überlegen). Und ich

möchte ihnen bekömmliche, ästhetische Nahrung bieten, die sie später auch als Erwachsene noch überzeugt.

56. Kinder, die gerne gucken und sich auch von der Stimmung und Atmosphäre eines Bildes berühren lassen.

57. Kinder sind für Wolf Erlbruch mündige Betrachter, denn sie leben in derselben Welt wie Erwachsene, sehen das Gleiche wie sie und müssen sich wie die Erwachsenen ihren eigenen Standpunkt der Betrachtung suchen. Deshalb benötigen Kinder laut Wolf Erlbruch keine niedlichen Illustrationen, vielmehr brauchen sie Bilder, die offen genug gestaltet sind, um ihrer Phantasie Platz zu lassen, Material, das ihre Sinne weckt.

C2 Wahrnehmung von Kindern

Frage C2 Hat sich in ihren Augen generell die Wahrnehmung von Kindern verändert?

1. Vielleicht mehr prozess- als produktorientiert. Stärker in Bewegung...
2. Wenn ich die Frage richtig verstehe – also, ob Kinder die Welt heute anders wahrnehmen als früher, so weiß ich das einfach nicht. Ich denke mir aber, dass Kinder heute überhaupt keinerlei Ruhe mehr haben. Keine Ruhe vor Erwachsenen, weil sie ständig beaufsichtigt werden, keine Ruhe vor Lärm, keine Ruhe vor anderen Reizen, keine Langeweile. Langeweile halte ich für eine sehr wichtige Sache, die die Kreativität fördert. Das hat sich sicher verändert – und daher denke ich, dass das autonome Lesen und Betrachten von Bildern in einer intimen Atmosphäre eine große Bedeutung für ein Kind haben kann.
3. ja
4. Weiß ich nicht. Seit je merken Kinder, ob etwas ‚richtig‘ ist. Der Fantasie-Raum hat sich wohl nicht verändert.
5. Ja, durch das Überangebot an visuellen Reizen gegenüber einem Mangel an direkten bzw. taktilen, motorischen, sozialen etc. Erfahrungen.
Die Möglichkeiten virtueller Erlebnisse gehen ins Unermessliche während die physische Umwelt sich immer abweisender zeigt. Bäume zum Klettern sind fast so wenig verfügbar wie Kuhfladen und deren trockene Wärme unter nackten Füßen. Zeitgenössische Kinder haben viel Erfahrung mit schnell wechselnden Bildern, den verschiedensten ästhetischen Sprachen und wirken unerschrocken im Umgang mit technischen Medien.
6. Nein. –Die neuen Medien ‚verkleistern‘ nicht nur das Sehen, sondern befördern es auch durchaus. Ein Illustrator muss dies berücksichtigen. Das war immer so.

7. Durch die „neuen Medien“ sind Kinder mit visuellen Reizen überflutet. Wenn ich meiner Tochter zu Kindergeburtstagen ein Buch als Mitbringsel mitgebe, sind die beschenkten Kinder oft enttäuscht.

Die Faszination von bewegten Bildern ist bei Kindern sehr groß, und ich denke, viele Kinder müssten wieder lernen, sich Zeit zu nehmen, sich auf ein Bild zu konzentrieren, zu entdecken, und zu erforschen. (Deshalb finde ich es wichtig, bei Kindern den Zugang zu Computer und Fernseher absolut zu beschränken, den zu Büchern immer und jederzeit zu ermöglichen!)

8. Ja. Ich glaube, unsere Gesellschaft verliert immer mehr den Blick für das, was Kinder brauchen, was Kindern gut tut. Es scheint mir wirklich ein fundamentaler Verlust eines eigentlich menschlichen Grundgefühls zu sein.

9. Ja. s. Pisa-Studie

Konzentrationsmangel, Zapper - Mentalität, Egoismus.

10. Diese Frage kann ich nicht beantworten.

11. Weiß ich nicht.

12. Nach meiner Erfahrung ist das Streben der Kinder nach dem Erwachsensein (also endlich mal für voll genommen zu werden) nach wie vor geblieben. Verändert haben sich die Erwachsenen, die viel stärker dazu neigen, die Jugendlichen zu imitieren / persiflieren. Erwachsene Autoren, erwachsene Konsumenten haben die Teletubbies hervorgerufen. Ich habe meine Zweifel, ob die Bedürfnisse der Kinder dieser Altersgruppe damit bedient sind oder ob ihnen nicht vielleicht doch eher etwas wie die ‚Drei???‘ zusagt. Aber letztendlich beobachtet man das an den Kindern und stellt vielleicht wieder mal fest, dass die Forschung die Kinder manipuliert hat.

13. Diese Frage kann ich nicht beantworten, das weiß ich nicht.

14. Ich glaube, dass Kinder heute sehr stark eingegrenzt werden, in der Entwicklung ihrer Sichtweisen. Sie leben heute doch in sehr klar abgezirkelten Zeiträumen (Tagesabläufe) und werden in ihren Möglichkeiten nachzudenken

eingeschränkt, weil die Zeiträume um zu denken und zu träumen oder auszuruhen sehr stark den Aktivitätsräumen gewichen sind. Ich glaube es ist sehr wichtig zu träumen und sich etwas vorzustellen. Kinder können das ja eigentlich sehr gut, wie ihr Spiel uns immer wieder zeigt - Zeit und Raum sind dafür aber notwendig.

15. Davon gehe ich sicher aus. Die visuelle Wahrnehmung ist schneller geworden, die Konzentrationsfähigkeit nimmt ab.

16. Sie spielt deshalb [=Hauptquell für meine Arbeit am Kinderbuch ist das Kind in mir, Verweis auf Antw. Zu Frage 6] keine gravierende Rolle mehr. Die Konzentrationsfähigkeit, das Sich - versenken ins Spiel leidet ganz sicher durchs Fernsehen.

17. Ja, sie sind durch das Fernsehen sehr trainiert auf eine schnelle Abfolge von Bildern und Eindrücken.

18. Kinder sind heutzutage viel wachsender und wählender.

19. Kinder beschäftigen sich mehr mit Computer- oder Konsolenspielen. Sie scheinen wesentlich marken- oder modeorientierter zu sein. Ihre Wahrnehmung scheint schneller geworden zu sein.

20. Sie ist durch die große und immer faszinierendere Welt der Unterhaltungsmedien (TV, Computer- und Konsolenspiele) derart übersättigt, dass Bücher und Bilderbücher leider immer mehr wegfallen.

21. Glaube nicht.

22. Kann ich nicht beurteilen.

23. Ich denke, durch die Medienvielfalt werden Kinder schneller erwachsen (?!?)...leider

24. Ja, durch Bildschirmmedien = oberflächlichere + schnellere Wahrnehmungsfähigkeit.

25. nicht bemerkt.

26. Verändert auf jeden Fall, da sich die Gesellschaft verändert hat und Kinder mit einer Welt von Computern und Gentechnologie zu Recht kommen müssen.

27. Ich glaube, dass Kinder dank all den Comics, TV und Fotos perspektivisch sehr gewagte Bilder und die unwahrscheinlichsten Ansichten, resp. Anspielungen erkennen gelernt haben.

28. Das glaube ich nicht. Nur die Menge an Einflüssen hat sich verändert. Und die Möglichkeiten, die wir ihnen bieten, oder aufzwingen, oder eben auch nicht. Sie nehmen wahr, was wir ihnen zeigen.

29. - Die Wahrnehmung Erwachsener von Kindern? Nicht sehr, man nimmt sie (in Deutschland) immer noch nicht sehr ernst.

- Die Wahrnehmung von Kindern? Natürlich, durch die ‚Bilderflut‘ sind sie gewohnt, viel mehr und viel komplexere Bildstrukturen viel schneller zu dechiffrieren. Vielleicht gucken sie nicht mehr so genau auf einzelne Bilder (zumindest nicht, wenn man sie ihnen nicht nahe bringt).

30. Nein.

31. Ist das nicht schon eine Binsenwahrheit? Computer und Computerspiele, das Fernsehen – es ist erwiesen, dass die Kinder durch die Bewegungslosigkeit vor diesen Apparaturen heute in der Entwicklung ihrer geistigen und vor allem auch ihrer körperlichen Beweglichkeit und Lebendigkeit auf beängstigende Weise eingeschränkt sind. Und das, obwohl sie, wenn’s um den Computer geht, unglaublich flink in ihrer Wahrnehmung sind. Alles kleine, brillante Fachleute. Sie verlernen durch die Einseitigkeit dieser Beschäftigung das Spielen, das Umgehen mit der Fantasie, das Träumen.

32. Die Ausgliederung der Kinder aus der Familie (Kindertagesstätten, Ganztagschulen) und die Individualisierung der Gesellschaft haben unser Bild von Kindern maßgeblich verändert. Obwohl diese immer mehr zur Selbständigkeit gezwungen sind, wird an allen Enden und Ecken versucht, sie vor den angeblichen

Gefahren dieser Selbständigkeit zu behüten. Ein paradoxes Phänomen. Der Versuch zu beschützen, hindert sie allzu oft davor, sich auf die kommende Problematik genügend vorzubereiten. Eine Thematik, die allerdings deutlich den Rahmen dieser Umfrage sprengt.

33. in den letzten zehn Jahren? Ja.

34. Da ich selber keine Kinder habe und der Kontakt zu jungen Menschen sich auf Nichten und Neffen und Kindern von Freunden beschränkt, kann ich das nicht wirklich beurteilen. Die heutigen Kinder sind enormen Reizen ausgesetzt, ich habe aber den Eindruck, dass sie damit hervorragend umgehen können, solange die Eltern entsprechend lenken. Die Kinder, die ich kenne, finde ich alle ausnahmslos toll. Offen, interessiert und aufnahmefähig. Trotz Konsum, Fernsehen und Videospielen immer noch kreativ und spielerisch. Die Wahrnehmung betreffend bedeutet das möglicherweise, dass Kinder heute schneller und mehr aufnehmen und verarbeiten können als früher.

35. Wahrscheinlich wird die Geduld, Bilder zu lesen, durch das ‚optische Getöse‘ abnehmen. Aber Bilder zu lesen, musste man immer schon lernen.

36. Wie in Punkt 4 schon angesprochen, hat sich die Wahrnehmung von Kindern nicht nur verändert, ich würde sogar meinen, dass sie sich verlagert hat. Denn die Themenschwerpunkte haben sich verändert. Ihr Alltag ist nicht mehr so wie früher, nur schneller, schneller, dank des Medienzeitalters!

Nein! Ich denke, dass sich das soziale Umfeld zum ‚Kind-Sein‘ rigoros verändert hat. Kinder werden heutzutage allzu oft mit Erwachsenen-Problemen konfrontiert. Durch diese Zusatzbelastung bleibt es daher nicht aus, dass Kinder hypersensibilisiert sind, und dass sich das wiederum auf ihre allgemeine Wahrnehmung auswirkt, liegt wohl auf der Hand.

37. Vielleicht irre ich mich und sehe das ganz falsch, aber mich beschleicht zuweilen das ungute Gefühl, dass die Kindheit als sorgenfreie Zeit des Spielens und der Muße und des Austobens, wie idealerweise in Bullerbü, ausstirbt. Oft kommt es mir so vor, kleine Erwachsene zu sehen. Mädchen sind gekleidet wie Frauen, oft sogar aufreizend, Kinder werden in ihrer Freizeit zu vielen Kursen

geschleppt und auf ihre Zukunft als Erfolgsmensch und Karrieremensch getrimmt, Probleme werden ihnen erzählt und auf die Schultern gelegt, als wären sie Erwachsene und keine noch ganz zarten Gemüter.

38. ja

39. Oh ja. Die Augen sind viereckiger geworden und sie lernen Worte wie ‚mission completed‘ oder ‚enemy is killed‘ schneller als Worte wie Mama und Papa, gerade deswegen darf in den Kinderbüchern gerne auch mal etwas Schlimmeres geschehen, als dass Schnuffi einen Dorn in der Pfote hat.

40. Nur durch Medien leicht verändert.

41. Schon, aber das grundsätzliche Bedürfnis nach guten Geschichten ist bei Kindern nach wie vor das Gleiche. Neben technischen Erfindungen reihen sich andere Neuerungen (TV/Film) in den Erfahrungsschatz der Kinder. Dies sollte man beim Erzählen berücksichtigen. Aber gute Geschichten bleiben gute Geschichten.

42. ohne Antwort

43. Seit der Antiautoritäts-Bewegung hat sich das Bild von Kindern schon verändert. Man traut Kindern mehr zu, hat aber auch erkannt, dass sie Grenzen brauchen. Ich glaube, dass Verleger erkannt haben, dass die Eltern, Großeltern wichtiger beim Verkauf sind, als die Kinder, und dass deshalb im Verlagswesen man noch sehr vorsichtig verlegt.

44. Ich würde sagen ja, jedenfalls ab einem gewissen Alter, jedoch nicht so stark, dass es gravierend wäre. Eine gewisse sich verändernde Umwelt sowie ihre Einflüsse sind hierfür der Grund.

45. Weiß nicht. Ich denke nicht so besonders.

46. Ich hab' nicht so viel mit Kindern zu tun, aber ich glaube generell hat sich da nicht viel geändert, sie werden eben mehr überhäuft von Eindrücken.

47. Ich vermute schon. Die Umwelt verändert sich (z.B. Werbung – das Fernsehen).

48. Kann ich nichts zu sagen.

49. Kinder werden immer früher an den Computer gewöhnt, das verändert im positiven wie negativen Sinne die Wahrnehmung.

50. Mehr geprägt von den Medien, Fernsehen, auch Computer, Computerspiele.

51. Sicher ist die Wahrnehmung heute durch Reizüberflutung und die Medien anders. Aber der direkte Vergleich fehlt (mir).

52. Ich bin mir nicht sicher, aber ich glaube, dass sich die Wahrnehmung von Kindern zwangsläufig verändert, so, wie sich auch die Bilder, die Medien und alles um uns herum ständig verändert.

53. Kinder sind vielen Reizen ausgesetzt und ablenkbarer geworden. Ich finde es schwierig, die Wahrnehmung der Kinder vor zehn Jahren mit der Wahrnehmung der Kinder von heute zu vergleichen. Vor zehn Jahren habe ich mich mit allem Anderen, nur nicht damit beschäftigt. Ich weiß, dass viele Kinder heute unter Wahrnehmungsstörungen leiden. In Wieweit sich das auf die Wahrnehmung im Bilderbuch auswirkt, kann ich nicht sagen. Ich habe keinen Vergleich, denn Bilderbücher lese ich nur mit meinen eigenen Kindern. Aus meiner Sicht wird insgesamt zu wenig vorgelesen, bzw. gelesen.

54. Die Wahrnehmung von Kindern hat sich vom theoretischen Anspruch her sicher geändert. Die Tendenz in den erziehenden Institutionen geht doch wohl in

die Richtung, Kinder als eigenständige Persönlichkeiten ernst zu nehmen. In der Praxis des Alltags von Familie, Schule und Konsumwelt haben es die meisten Kinder heutzutage trotzdem nicht leichter: sie werden verplant, zur Leistung hin orientiert und zu Konsumenten herangezogen.

55. Nein, im Grunde nicht. Kinder sind aber schneller geworden, gehetzter. Die Zahl der nervösen, überreizten Kinder scheint mir zuzunehmen. Ich sehe aber auch (und höre von) mehr und mehr überdurchschnittlich und speziell Begabten, die für die Schule ein Problem sind und für die Schule ein Problem ist.

56. Hat sie bestimmt, siehe Frage 4. Dazu kommen natürlich auch noch die visuellen Bombardements der Werbung. Nur, wie sich das auswirkt könnte ich auch nur spekulieren, vermutlich ist die Reizschwelle sehr erhöht.

57. Ja, denn immer mehr Kinder sind nicht mehr in der Lage, ihre Phantasie an ihrem natürlichen Umfeld zu entzünden. Die Erlebnisfähigkeit im realen Raum nimmt leider ab. Überhaupt wird der reale Raum immer mehr zu einem mit Ängsten besetzten Gebiet, auf Unvorhersehbares können Kinder immer häufiger nicht mehr adäquat reagieren. Die wirkliche Kommunikation unter Kindern und Erwachsenen schwindet. Dadurch leidet der so wichtige Austausch darüber, auf wie unterschiedliche, individuelle Weise man über das, was das Leben ist, denken kann (Toleranzverhalten, Rudelverhalten, Verlust des Sozialgefühls, Entpolitisierung). Die digitalisierte Welt erscheint beherrschbarer und dient vielfach als Substitut der realen Fenster/Bildschirm

C3 Veränderte Kinderfigurendarstellung

Frage C3 Beobachten Sie eine Veränderung der Darstellung von Kindern im Bilderbuch im Zeitraum der letzten zehn Jahre?

1. Eher schon seit den 60er Jahren.
 2. Nein, dazu sind die Bücher in ihrer Gesamtheit doch zu unterschiedlich. Vielleicht sind sie nicht mehr so niedlich wie früher (aber das betrifft wohl die Veränderung der letzten 40 Jahre).
 3. Nein, höchstens über einen längeren Zeitraum (letzten 50 Jahre).
 4. Sie sind selbstbewusster.
 5. Die Varianz wird immer größer. Neben den permanent glücklichen Lächlern gibt es vermehrt auch das ernste und ängstliche Kind (z.B. die Charaktere von Eva Muggenthaler) und das aggressive Kind (z.B. „Macker“ u.a.), das nicht Fallbeispiel moralischer Läuterung ist wie in den 50ern oder die Erwachsenen provozieren soll wie in den 70ern, sondern ist, wie es ist, anscheinend nicht im Hinblick auf ein Erziehungsziel oder einen Erwachsenen. Der Trend, dass AutorIn bzw. IllustratorIn eher mit dem Kind identifiziert scheinen, als mit der Erziehung, besteht vielleicht schon seit den 60ern. Die zunehmende Zurückhaltung aber in Bezug auf Antworten kommt mir relativ neu vor. Auch das einzelgängerische-Kind, das nicht als glücklicheres Sozialwesen endet, erscheint mir neu.
- Insgesamt wirkt die Kinderwelt immer getrennter von der Erwachsenen-Welt zu sein. Die Kinderwelt ist eine sehr magische Welt, in der Tiere sprechen und Schuhe fliegen, während der Erwachsenen-Alltag bestenfalls eine unverbundene Kulisse darstellt für die Phantasiewelt der Kinder (bzw. der AutorInnen und IllustratorInnen).
- Auch Freundschaften zwischen Kindern empfinde ich weniger als Thema, eher ein Kind und ein Phantasiewesen (wie übrigens auch in meinen eigenen beiden Büchern *Kreuz und quer* und *Josefine, der Bär und Peer*).

6. Nein. Ich denke, die Palette der Darstellungsmöglichkeiten gab es immer. Manches ist anspruchsvoller geworden, manches plüschiger.

7. Themen im Bilderbuch haben sich sicher verändert durch die Vielzahl von unterschiedlichsten Familienstrukturen. Was die Darstellung von Kindern betrifft, bin ich mir nicht sicher. Na ja, diese selbstbewussten, trotzig blickenden Kinder, mit in die Hüften gestemmen Armen, sind schon sehr häufig zu sehen.

Ansonsten glaube ich nicht unbedingt, dass sich die Darstellung von Kindern deutlich in eine bestimmte Richtung bewegt hat, eher die Inhalte der Geschichten.

Vielleicht wagen Illustratoren zunehmend hässliche Kinder zu zeigen, das hat Heidelberg (zum Glück) aber auch schon vor 10 Jahren getan.

8. s. Frage 5b.

9. Etwas. Weg vom Schönen, hin zum Provozierenden, Hässlichem.

Aktuelle Mode – Markendenken.

10. Ja. Auf der einen Seite eine Verkitschung, die es aber schon immer gab, auf der anderen Seite Darstellung von Kindern, böse, bis erfrischend brutal.

11. Nein.

12. Mir fällt noch nicht einmal ein Beispiel ein.

13. Eigentlich nicht.

14. Es werden immer mehr Figuren entwickelt, die ein bisschen spacig aussehen. Wunderwesen. Kinder, im herkömmlichen Bilderbuch sind oft sehr steif dargestellt, wenn sie "der Natur" nachempfunden sind. Es fehlt ihnen auch oft an persönlichem Ausdruck. Die Wunderwesen sind schlicht andersartig, im besten Sinne Wesen aus einer persönlichen illustrierten Welt. Auffallend sind große Köpfe und kleiner Unterbau dünne Arme und Beine - vielleicht eine Zukunftsvision vom Kind?

15. Kinder sind zunehmend autonom und z.T. ‚elternlos‘.

16. Ich nehme davon zu wenig wahr, um mir ein Urteil erlauben zu können.
17. Ist mir eigentlich nicht aufgefallen.
18. Pippi Langstrumpf war damals eine Innovation. Heute werden Kinder sehr selbstbewusst und modebewusst dargestellt.
19. Habe ich mich nicht mit beschäftigt.
20. (?) ohne weiter Antwort
21. Vielleicht sind sie etwas frecher/emanzipierter geworden.
22. Meinem Gefühl nach sind die Kinder selbstbewusster, aufgeweckter und frecher geworden.
23. Das Bild der Kinder hat sich stark geändert...
früher: süßes kindliches (!?), niedliches, unschuldiges Kinderbild
aktuell: frech, offensiver, neugierig
24. nicht bemerkt
25. nicht bemerkt.
26. Kinder werden mehr freier und nicht so pauschalisiert dargestellt.
27. Ich denke, sie sind unvermeidlich realistischer geworden, vielleicht haben sie bloß ihre Kindlichkeit verloren, aber das realisiere ich eher im Alltag als in Bilderbüchern, die ich wie gesagt sehr schlecht kenne.
28. Das liebe, brave Kind ist seltener anzutreffen. Freche, schräge, moderne kids sind gefragt, werden verlangt. Alleskönner, Frühbegabte, bloß nicht Durchschnitt sein, oder zeigen.
29. Die Mädchen sind emanzipierter (hoffentlich). Ansonsten nicht viel – man zeichnet außerdem lieber Tiere als Kinder.

30. Darstellung mit Blick auf Charakter und / oder Handlungsträger. Siehe Frage 4.

31. Natürlich hat sich da viel verändert! Der Kindertypus verändert sich dauernd. Er geht mit der Zeit, mit der Mode – so war es immer schon, vom Struwwelpeter bis zu den Erlbruch-Kindern. Das gezähmte, ‚normale‘ Kind kommt im Bilderbuch kaum noch vor. Heutzutage gleichen die Bilderbuchkinder immer mehr den Comic-Kindern: sie sind verzerrt ins grotesk riesenhafte oder Klitzekleine. Lauter liebenswerte Ungeheuer oder im Gegensatz dazu hilflose oder pfiffige zwergenhafte Wesen. Bilderbuch-Kinder als Spiegelbilder der Zeit.

32. Charaktere werden simplifiziert und vereinheitlicht. Gute-Welt-Syndrom gewinnt die Oberhand über Problemlösungsverhalten im Inhalt.

33. Ja.

34. Ja. Die Darstellung von Menschen und Tieren überhaupt hat sich verändert. Die Figuren sind unrealistischer, sperriger, überzogener, stilisierter geworden. Ich finde es wichtig, den Kindern zu vermitteln, dass nicht alles hübsch, niedlich und wohlproportioniert ist. Auch Kinder sind nicht immer nur süß, sondern vor allem Individualisten.

35. Sie dürfen aussehen, wie sie wollen (oder der/die IllustratorIn sie haben will), natürlich nur in diesem ‚dünnen ‚künstlerisch‘ anspruchsvollern Teil der Produktion. Im Übrigen sind sie nur modisch und technisch umgerüstet.

36. Ja, auf jeden Fall! Vielleicht ist vorangegangener Punkt ein Grund dafür? Und das wiederum ist wohl auch der Grund, warum ich viele der neuen ‚innovativen‘ Bücher sehr schätze, da sie so etwas bilden wie ein Auffangbecken. Probleme, veränderte Sehgewohnheiten werden aufgegriffen und behandelt. Mal heiter, humoristisch, mal versöhnlich, mal tröstlich (zu einer veränderten Darstellung von Kindern fallen mir spontan die ‚versteinerten‘ Figuren von Nikolaus Heidelberg ein oder die ‚aufsässigen‘ von Wiebke Oeser!

37. Dazu kann ich auch nicht so sehr viel sagen. Ich wünsche mir starke, freche, selbständige Kinder in den Büchern, und würde gerne schreiben, ja, die Kinder, und vor allem die Mädchen werden immer stärker, aber dann meldet sich Pippi und sagt: Ich bin seit über 50 Jahren stark und frech! Eine Steigerung ist ja kaum noch denkbar! Und der kleine Junge in ‚Wo die Wilden Kerle wohnen‘ von Maurice Sendak ist ja auch stark und selbstbewusst und schon recht alt. Also, mir fällt zu der Frage nichts ein, was ich nicht sofort widerlegen könnte.

38. Hm, manchmal haben sie Gorillaköpfe, glaub ich.

39. Dann hätte ich mit 17 anfangen müssen. Ich glaube, ich bin noch etwas zu jung für die Frage.

40. Keine Ahnung

41. ohne Antwort

42. ohne Antwort

43. Bogen fehlt

44. Es gibt immer verschiedene Möglichkeiten, Kinder dazustellen. Ich denke, dass das auch gemacht wird. Genaueres kann ich hierzu jedoch nicht sagen.

45. Weiß nicht, hab ich nicht beobachtet.

46. Es gibt immer noch ganz wenige, die wirklich Kinder zeichnen oder malen können, oder Verlagsleute, die ein Gespür dafür haben, wann ein gezeichnetes Kind eine Seele hat. Viele geraten unfreiwillig unheimlich, oft gerade, wenn sie ‚niedlich‘ gemeint sind.

47. Nein.

48. Beobachte erst zu kurz den Bilderbuchmarkt, als dass ich eine Veränderung festgestellt haben könnte. Ich glaube aber, dass es keine großen Veränderungen

gab, im Großen und Ganzen immer noch niedlichen Stereotypen, Nikolaus Heidelbach gehört wohl zu den großen Ausnahmen. Und Maurice Sendak hat vor Jahrzehnten schon tolle Kinder gezeichnet.

49. Dazu kann ich gerade nichts aussagen.

50. Teilweise, aber nur in wenigen, ‚ungewöhnlichen‘ Kinderbüchern. Im Großen und Ganzen wird immer noch hauptsächlich Wert darauf gelegt, die Kinder als niedlich etc. darzustellen.

51. Vielleicht werden sie nicht mehr so oft nur süß und lieblich dargestellt. Psychologische Probleme wie Scheidung der Eltern, die schreiende Mutter, Tod des Opas tauchen auf.

52. Ich glaube, Kinder werden immer häufiger frecher, überzeichneter und ausdrucksstarker dargestellt, also mehr als Kind mit einer Persönlichkeit und weniger als Kindchen-Schema, wo das eine aussieht, wie das andere, wie mit einer Schablone angelegt. Aber ganz sicher bin ich mir nicht.

53. Früher wurden Kinder fast nur niedlich gezeichnet. In den letzten zehn Jahren hat sich viel verändert. Wolf Erlbruch fällt mir mit seinen Darstellungen als erster dazu ein. Seine Kinder sind frech und unangepasst. Sein Stil ist unverwechselbar und scheint auch andere IllustratorInnen sehr zu inspirieren. Mir fallen spontan noch Jacky Gleich und Wiebke Oeser ein.

54. In den Bildsprachen der letzten zehn Jahre werden Kinder als eigenständige Persönlichkeiten ernster genommen; die Rolle der Erwachsenen – Eltern, Autoritätspersonen oder Institutionen – wird vielfach hinterfragt, karikiert... In einer Reihe von Bilderbüchern finden Kinder eine Bestärkung ihrer Rolle, ihrer Stärken und ihrer Rechte (Beisp. Heidelbach). Es gibt aber immer wieder eine Vielzahl von (neuen) Bilderbuch-Beispielen, die Kinder / Eltern in überkommenen Klischees in tradierten Rollen zeigen.

55. s. Frage 7 a. Es besteht die Tendenz zum Karikaturistischen, Fratzenhaften, Groben, Brutalen (siehe auch Punkt 4)

56. Fehlt mir einfach der Überblick.

57. s. 5a

Thema D: Autobiographische Bezüge zwischen IllustratorIn und Illustration

D1 Künstlerische Vorbilder

Frage D1 Haben Sie künstlerische Vorbilder, die Sie in Ihrer Arbeitsweise beeindruckt, ggf. beeinflusst haben?

1. Die ständige Beschäftigung mit Bildern bringt zunehmende Sensibilisierung in der Betrachtung sämtlicher Ausdrucksformen mit sich. Ich entdecke immer wieder Neues, was mich beeindruckt – und flusst. Momentan liebe ich sehr: mittelalterliche Darstellungen. Ob sie mich beeinflussen, weiß ich gar nicht. Eventuell in der additiven Darstellung?

2. Die wichtigsten künstlerischen Vorbilder sind sicher die Bilder, die ich bewusst wahrscheinlich gar nicht mehr erinnere und die aus meiner ganz frühen Kindheit kommen. Vorbilder, die ich als erwachsene Person nennen würde, sind für mich Picasso, viele Bereiche der Volkskunst, Wilhelm Busch, Walter Trier, Grandville, einiges aus der Kunst der Geisteskranken, frühe Comic-Kunst...

3. Keine, die ich benennen kann, aber die Einflüsse sind vielleicht zu erkennen: Petzi, Lurchi, W.Busch, Sempé, Jean Effel...usw. [Hinweis auf Frage 8: der Neckermann Katalog, alte Lexika (Die Welt von A-Z, 1952), alte Schulbücher (Wege in die Welt), die ‚Hör Zu‘, besonders das Bild mit den 12 Unterschieden, Pixi-Bücher, Mumin (Tove Jansson), Ludwig Richter.]:

4. Dürer; Doré, Gilbransson, Beardsley, Crepax. Crumb.

5. Beeindruckt haben mich als Kind besonders Wilhelm Busch und der Lurchi-Zeichner Schögel; später Olaf Gulbransson, andere Zeichner dieser Zeit, Sempé, mein Professor Wolf Erlbruch.

Beeinflussung hat es mehr inhaltlich gegeben, sehr prägend ist ein Satz von Wolf Erlbruch gewesen, der sinngemäß ungefähr so war: wenn man eine Tasse darstellen will, was für eine ist das dann? Sozusagen der Charakter der Tasse, feinstes chinesisches Porzellan oder ein Keramik-Becher aus dem Kaufhaus...

6. Tomi Ungerer, Walter Trier, Elizabeth Shaw

7. Die Erinnerung an die Bücher meiner Kindheit hat mich sicherlich beeinflusst. Dazu gehören Bücher von Leo Lionni, Lilo Fromm, oder Max Velthuis.

Heute bewundere ich die einfachen aber genialen Bilder von Wolf Erlbruch und den schnellen, frechen Strich von Wiebke Oeser. Auch die Bilder von Vera Eggermann finde ich Klasse. Außerdem interessiere ich mich sehr für moderne Kunst, was sicherlich auch beeinflusst.

8. Oh je. Vorbilder das ist schon lange her. Wichtige Maler waren unterwegs für mich (und sind es teilweise noch) z.B.: Goya, Alex Colville, Picasso (natürlich!), David Hockney, George Segal (Bildhauer), Schiele, Gerhard Richter fehlt noch. Für die Technik / Arbeitsweise sicher am meisten Alex Colville; früher Gottfried Helmwein, auch Hockney.

9. Volkstümliche Graphik, Spielkarten, Bilderbogen. Karl Rössing, Carl Larsson, Wolfgang Mattheuer (mein Lehrer), Rudolf Koch, Wladimir Faworksi (russ. Stecher), allgemein die Künstler der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks (Bildhauer, Plastiker), Johannes Wüsten (Kupferstich)

10. Wilhelm Busch, Karl Valentin, Sigmar Polke

11. Jede Menge. Diverse Comiczeichner, überwiegend alte Amerikaner: George Herriman, E.C. Segar, Carl Barks etc. etc. Aber natürlich auch Hergé oder Tardi oder Cartoonisten: Sempé, William Steig, Ungerer, Bosc, Shel Silverstein, die alten ‚New Yorker‘-Zeichner und jede Menge andere Zeichner aus der gleichen Ecke. Wenn ich es recht bedenke: Keine Kinderbuchleute.

12. Mich beeindruckt Henning Wagenbreths digitale (oder digital anmutende), oft rein zufällig zusammengestellte Puzzlebilderwelt aus aneinander gereihten Körperteilfiguren, Bild- und Textelementen. Die Gestaltung überlässt er also nach seinen Eingaben dem Medium. Es kommen spontan groteske Zusammenhänge dabei heraus. Für meine Arbeit ist der Fluss vom Kopf über die Hand zum Griffel auf das Papier der direkteste Zugang, der ‚echten‘ Gefühle. Mit der Vermittlung viel ‚Echtheit‘ lässt sich vermutlich der Leser am ehesten verführen.

13. Vorbilder sind wichtig für die Arbeit. Es handelt sich dabei aber mehr um Einzelstücke aus verschiedensten Bereichen, die mir Vorbild sind. Z.B. ein Foto, ein bestimmtes Bühnenbild, ein grafisches Layout, auch eine Musik kann Vorbild sein.

14. Als Erstes würde ich schnell und spontan John Burmingham nennen, der mir mit "Borka" viel zum Sehen und malerischem Miterleben - Stimmung anbietet, mit der freien Art der Malerei und den Abrieben von Fläche, Formen der Geschichte Grund, Halt und Ausdruck gibt; erst später habe ich durch das Studium und genauere Sehen, die freie Art der Gestaltung der Farben und Formen, die dem emotionalen Raum so klar prägen für mich persönlich erkennen und nutzen gelernt. Dann Kveta Pacowská (?) Ich liebe Ihre klaren Farben und Formen, das Spiel mit dem Abstrakten, das im Konkreten enden kann, aber nicht muss. Der Umgang mit der Dreidimensionalität und den Zahlen.

Heike Ellermann bringt für mich klar und schroff Gefühle zum Ausdruck. Ihre Figuren sind seltsam kantig und verschwommen, das gefällt mir und auch nicht. Ich finde es gut, wie sie leicht und frei an die Themen geht, und mich gefangen nimmt mit Ihrer Ausdrucksweise. Es ist wie ein bestimmtes Zuhause, es riecht nach was, wie früher in den Wohnungen von Freundinnen.

Harrie Geelens schöne Farben, tuffig und leicht, erzeugen warme Räume und Gefühle und setzen kleine Geschichten in wunderbare Farben.

Wolf Erlbruch mag ich wegen seiner klaren räumlichen Aufteilung und den gezielten Blitzen im Blatt. Besonders aber sind seine Titelgestaltungen einfach und klar und haben sehr viel Ausdruck und Atmosphäre.

Juliane Plöger und ihr Koch Eduard. Bilder im Fluss und zum Entdecken. Es wird mehr erzählt, bevor die Seite umgeblättert wird, da ist noch was im Inneren im Papier einer Seite - das liebe ich besonders und suche es auch in meinen Ideen zum Kinderbuch zu verwirklichen.

15. Beim Zeichnen v.a. Horst Janssen und Egon Schiele, auch Paul Wunderlich, F.K. Waechter. Früher (und auch heute noch) war ich sehr beeindruckt von den Surrealisten (Dalí, Ernst, Magritte, Matisse).

16. Ja. Immer wechselnd.

17. Freie Künstler: Die Expressionisten. Illustratoren: Harry Geelen, Eric Battut
18. F. Frazetta, G. Rosinski, Gimenez, Brom, Marvel (Comics), Fantasy-Genre
19. französische Comiczeichner (Jaques Tardi, Hugo Proett), Honore Daumier, Leonardo da Vinci, Gustave Caillebotte, Druckgrafiken von Toulouse Lautrec
20. Möbius (Jean Gireaud), Juan Gimenez, Richard Corben, G. Rosinski, Alexandro Jadorowski
21. Munch, Horst Janssen, Ilon Wiekland
22. evt. Schiele, Lautrec, Magritte
23. Ungerer
24. a) Film! Frz. Kino, Film Noir, Kurosawa u.v.a., Disney
 b) Kunst: Hopper, Picasso, Rembrandt, Monet, Corot u.v.a.
 c) Literatur: Hemingway, Comics
 d) Philosophie: Husserl, Sartre, Camus, Marx
 e) Zeichnen: F.L. Wright, Picasso
25. Als Kinderbuchautor schätze ich sehr den Autor der Petterson und Findus-Reihe (=Sven Nordquist, Anm.). Meine Zeichnungen lehnen sich aber am ehesten an die japanische Comic-Kunst an (Manga, Anime).
26. ohne Antwort
27. Bewusst habe ich keine Vorbilder, doch gelangen sicherlich unbeabsichtigt Einflüsse von Bildern und Fotos, die mich beeindrucken, in meine Illustrationen. In Rezensionen erwähnte Zitate in meinen Bildern sind aber oft Überinterpretationen. Besonders, wenn es sich um ‚Vorbilder‘ handelt, die ich nicht einmal kenne...

28. Vielleicht Giorgio de Chirico, Jean Dubuffet oder Rembrandt, Picassos Neugier, die Liebe zur Arbeit von Käthe Kollwitz, meine Kinder, Wolf Erlbruch, Ungerer, Maurice Sendak, Lisbeth Zwerger?

29. Die hat jeder. Bei ein paar Bilderbüchern aus meiner Kindheit interessierten mich am meisten Szenen mit geheimnisvollem Licht (meist nachts), dann die Bilder meines Vaters und vielleicht alter Holländer.

30. Namentlich kann ich als künstlerisches Vorbild niemanden anführen. Vielmehr gibt es verschiedene Epochen, Stile, Lichtstimmungen und Farbigkeiten, die mich stärker berühren. So zum Beispiel einige Fresken aus dem 13. und 14. Jahrhundert, pompejanische Wandmalereien, Farbigkeiten des Expressionismus, südliches Licht und die damit einhergehende intensive Farbigkeit; die Natur mit ihrem Farb- und Formenreichtum – um nur einiges zu nennen.

Grundsätzlich inspiriert mich die ‚freie‘ Kunst unvergleichbar stärker, als es ‚angewandte‘ jemals vermocht hat. Nicht, weil einzelne Bilder ‚minderwertiger‘ wären, vielmehr ist es die Anpassung, die ‚Vernunftfehe‘ von Bild und Text, die in den meisten Fällen zu Spannungslosigkeit führt.

31. Es gab für mich wichtige kunstgeschichtliche Eindrücke, so in meiner Kindheit die Kunstbände meines Großvaters über die Niederländer Brueghel und Bosch, die in der Nachkriegszeit in Ermangelung von guten Kinderbilderbüchern ein faszinierender Bilderbuch-Ersatz waren.

Anfang der 50er Jahre studierte meine Mutter Kostümbildnerei und in diesem Zusammenhang auch Kunstgeschichte. Dadurch kam ich in Berührung mit dem Quattrocento und der italienischen Renaissance – beide haben für mich bis heute große Bedeutung behalten. Mir am wichtigsten ist nach wie vor Piero della Francesca.

Am stärksten sichtbar wird der Einfluss der Niederländer und der italienischen Renaissance in meinem Buch ‚Die Schöne und das Tier‘.

Künstlerische Vorbilder im Rahmen der Illustration sind u.a. Kreidolf, Freyhold, Bouté de Monvel, aber natürlich auch Maurice Sendak. Von den Malern sind mir Caspar David Friedrich, Max Ernst, Klee und die Maler der Neuen Sachlichkeit sehr wichtig.

Nachtrag: Hier möchte ich gerne auch noch die **Schule für Design** (damals Allgemeine Gewerbeschule) in Basel erwähnen, an der ich 5,5 Jahre lang studierte

(1962-1967). Die Schule vermittelte in jenen Jahren eine brillante und sehr fundierte Ausbildung, insbesondere, was Grafik und Typographie angeht, vor allem aber auch das Zeichnen (Gegenstandszeichnen, Skulpturzeichnen, Akt-, Kopf-, Landschafts-, Tierzeichnen, Gewandstudien, Licht- und Schattenstudien, Strukturstudien, Skizzieren an Orten wie dem Bahnhofsbuffet, dem Gemüsemarkt etc). Wir hatten großartige Lehrer, es wurde strengste Disziplin abverlangt (an unseren Kunsthochschulen undenkbar!). Ohne diese, man kann fast sagen harte Schulung stünde ich heute mit Sicherheit nicht da, wo ich stehe. Vorbilder waren meine Lehrer Armin Hofmann (Grafik), Andreas His (Illustration), der selbst ausgezeichneter Maler ist und Emil Ruder (Typografie).

Sehr wichtig ist mir auch Klaus Ensikat, dessen Bücher ich zum ersten Mal ca. 1968 auf dem Stand der DDR auf der Frankfurter Buchmesse entdeckte – und seit dieser Zeit sammle. Wir lernten uns dann ein paar Jahre später in Bratislava auf der BIB persönlich kennen und sind seither gut befreundet. Er ist ein überragend guter Illustrator, meiner Meinung nach immer noch der beste, den wir in Deutschland haben. Er war über viele Jahre ein großes Vorbild für mich.

Unter den Malern der Neuen Sachlichkeit möchte ich noch Niklaus Stoecklin (1896-1982) erwähnen, einen Maler aus Basel, der in Deutschland so gut wie unbekannt ist, und den ich sehr schätze.

32. Natürlich hat sich über die Jahre ein Sammelsurium an Impressionen in meinem Kopf zusammengefunden, dass mich einzelne Namen dabei besonders in meiner Arbeit leiten würden, kann ich nicht sagen.

33. ja

34. Es gibt IllustratorInnen, die mich beeindrucken und auch beeinflussen. Wolf Erlbruch z.B. ist eine Konstante, ansonsten wechseln meine Vorbilder mit meinen Entwicklungsstufen.

35. Hatte ich sicher! Sendak, Gorey, Töpfer, Windsor McCay, Ensikat usw. Sempé, Waechter, usw.

36. Künstlerische Vorbilder bzw. Mutmacher, wie ich sie eher nennen würde, die mich sehr in ihrer Arbeitsweise beeindruckt haben, sind sicherlich Michael Sowa

und Wolf Erlbruch. Ich schätze ungemein ihre derbe und direkte Art, Geschichten zu erzählen.

37. Am meisten beeindruckt mich die Filmemacher: Federico Fellini und sein liebevoller Blick auf die Welt und die Welten, die er erschaffen hat, so prall voller Leben und doch ohne auch nur das kleinste Detail, das überflüssig wäre. Wong Kar Wie und seine Schnitte und Sprünge im Erzählfluss der Geschichten, die Farben und Kompositionen seiner Bilder, die Kameraführung. Fassbinder und seine gnadenlose Genauigkeit...

Und natürlich die Zeichner: allen voran Saul Steinberg, dann David Hockney, Sempé...

38. Viele, vor allem aus den 60er Jahren in der Kinderbuchillustration, aber auch Künstler der klassischen Moderne und Comics.

39. Velasquez, Picasso, die ganze alte Garde, aber auch Leute wie Sowa, oder ?

40. Hockney, Sendak, Jockim Nordstroem

41. Waechter, F.W. Bernstein, George Harriman, Bill Wattson

42. Garry Hannann, Martin Tom Dieck, Matisse

43. Ja, eigentlich alle 'Künstler', deren Bilder für mich ein erzählerisches Potential haben: Peter Blake, Leonardo da Vinci, George Grosz, Christian Schadt, David Hockney, Edward Hopper

44. Nicht direkt Vorbilder; es gibt jedoch viele IllustratorInnen (besonders jüngere), die sehr interessante Arbeiten machen. Unter den Bekanntesten, die mir zusagen, befindet sich unter anderem Klaus Ensikat.

45. Ralf König, Walter Moers, Gary Larson

46. F.K. Waechter, als Heranwachsende (so mit 12, 13, 14)
Gabriele Münter, Mark Marcks (new wave comics).

Und ab und zu beeinflussen einen die Ateliernachbarn, Kollegen, Freunde, die auch zeichnen und malen.

47. Ich hatte zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Künstler, die mich stark beeindruckt haben. Früher war ich eher von Zeichnern fasziniert, heute interessieren mich stärker die Maler.

48. Die künstlerischen Vorbilder wechseln in steter Regelmäßigkeit, je nachdem, wo ich gerade selbst in meiner Malerei stehe und mit welchen Problematiken ich mich auseinandersetze. Früher bedeuteten mir z.B. die Bilder von Matisse nicht viel – jetzt studiere ich sie begeistert und lerne sehr viel für meine malerische und illustrative Arbeit (Weitere Künstler, Kokoschka, Lucien Freud). Und natürlich gibt es Illustratoren, von deren Erzählstil oder Art der Malerei u.d. Ausdrucks ich lerne, wie z.B. Harry Geelen oder John Rowe.

49. Rieu Coortviet, Chris Scheuer

50. Japanische Holzschnitte, Comicbereich

51. Erlbruch, Wilhelm Busch. Walter Trier, Hohnson, C.D.Friedrich, Jutta Bauer, Rotraud Susanne Berner, Michael Sowa

52. Ich mag Edward Hopper sehr gern und auch Michael Sowa. Aber beeinflussen lasse ich mich mehr vom Alltag, draußen auf der Straße, aber auch sehr stark durch Kino (z.B. Die fabelhafte Welt der Amélié).

53. Während meines Studiums habe ich mich neben dem Zeichnen sehr intensiv mit dem Holzschnitt beschäftigt. Zu dieser Zeit haben mich z.B. Künstler wie Picasso, Toulouse Lautrec, Käthe Kollwitz oder Ludwig Kirchner beeindruckt. Außerdem hatte ich Illustratoren wie Tomi Ungerer, Rien Poortfliet, Wolf Erlbruch, Lisbeth Zwerger oder Helen Oxenbury als Vorbilder. Heute beeindruckten mich IllustratorInnen wie Jacky Gleich, Wiebke Oeser, Eva Muggenthaler, Katja Gehrmann und Stefanie Harjes Arbeiten.

54. Von ‚künstlerischen Vorbildern‘ im Bereich der freien Malerei könnte ich nicht sprechen. Wenn ich eine bevorzugte künstlerische Richtung angeben sollte, dann ist es zu Schul- und Studienzeiten immer die Malerei des Expressionismus gewesen, die mich besonders interessiert und beeindruckt hat; weitaus weniger die Zeichnung oder die Karikatur. Die informelle Malerei eines Emil Schumacher, eines A. Tapiès begeistert mich jetzt.

55. Ja: mittelalterliche Bücher, Tafelmalerei, indische Miniaturen, Klassik der Moderne (Paul Klee, Bissier, Zoran ?, Santomaso, Morandi, Paula Becker-Modersohn, Sophie Tauber-Arp, Gabriele Münter, August Macke).

56. Natürlich. Hier alles aufzuführen würde den Rahmen sprengen. Es beginnt – obwohl das nicht mal stimmt - mit der niederländischen Malerei (insbesondere Ruysdael) und weiter in Stichworten: C.D. Friedrich, Corot, Vallotton, Hopper, Magritte, Balthus, Maler der Neuen Sachlichkeit (z.B. Georg Scholz) oder auch weniger bekannten, wie Gustav Wunderwald.

Als Zeichner: Steinberg, Topor und immer noch F.K.Waechter, aber auch einen wie Gary Larson oder den leider so früh verstorbenen Heino Jaeger.

Diese eher anspruchsvolle Liste täuscht natürlich darüber hinweg, dass es mitunter gar nicht so prominent zugehen muss – immer wieder gibt es Entdeckungen. Aber insgesamt hat sich – zumindest was die Malerei angeht – mein Interesse auf das 20. Jhd. konzentriert.

57. Wolf Erlbruch bezieht sich in seiner künstlerischen Arbeit nicht auf Vorbilder, die direkt in sein Bildschaffen einfließen. Seine Bildsprache spielt nicht bewusst mit Zitaten im postmodernen Sinn, sondern will ureigener sinnlich-ästhetischer Ausdruck sein, der natürlich von zahlreichen, auch ästhetischen Erfahrungen, die im Laufe eines Lebens gemacht werden, geprägt ist. Erlbruchs Bilder sind Ausdruck seines individuellen Erlebens und Wahrnehmens und nicht vordergründig intellektuelle Bezugnahme. Trotzdem gibt es natürlich Künstler, die er als besonders wichtig einstuft: de Chirico, Max Ernst, japanische Holzschnittkunst, japanische Architektur, japanisch Gebrauchsgegenstände, japanische Bildhauerkunst, ganz besonders ägyptische Skulptur: alles, was streng und belebt zugleich ist, eben. Picasso, Velazques, den späten Corinth, Beckmann

vor allem! Giorgio Morandi, Tenniel, Arthur Rackham, Grandville, Maurice
Sendak, Heinz Edelmann

D2 Wegweisende IllustratorInnen

Frage D2 Welche IllustratorInnen/Bilderbücher der letzten zehn Jahre würden Sie für sich als wegweisend bezeichnen?

1. Auf jeden Fall *Schreimutter* von Jutta Bauer. Finde ich genial. Für mich die größtmögliche Verknüpfung und Verdichtung von Text+Bild bei größtmöglicher Wahrnehmung von Empfindungen, ganz komplex und ganz weit und fein gespannt. Ich bin ein Blues-Fan: Dieses Buch hat den Blues...wunderschön & besonders finde ich auch *Leander* von Gaëtan Dorémus im Bajazzo-Verlag.
2. Es sind mehr die Künstler der Comic-Szene, die ich innovativ finde. Im Kinderbuch würde ich Wolf Erlbruch nennen, der eine neue Sprache erfunden hat und für viele jüngere Kollegen Vorbild ist.
3. Die Einflüsse sind komplexer, als dass einzelne Namen da weiterführen. Aber natürlich ist die Bekanntschaft mit R.S.Berner, Axel Scheffler, Ole Könnecke, Volker Pfeiffer, Yvonne Kuschel nicht ohne Einfluss.
4. Wolf Erlbruch, F.K. Waechter, Roberto Innocenti.
5. Für mich selbst als inspirierend betrachte ich manchmal Bilderbücher, die „hingerotzt“ aussehen; z.B. das bei Querido (als Lizenz aus Frankreich) erschienene Buch *Als Papa zijn oude tante vermoorde* von Hélène Riff. Sie kombiniert in einer sehr spontan wirkenden Art Zeichnung mit freier Malerei; Strichmännchen mit großen Flächen.
Mich beeindruckt auch das experimentell wirkende ihres Layouts.
Andererseits liebe ich Bücher, die intensive Stimmungen haben, so, als ob man dabei ist. Wenn man alles, was gezeigt wird, auch fühlen kann (das ist allerdings m.E. gerade nicht der herausragende Stil).
6. Sehr subjektiv beantwortet: Die Bücher von Wolf Erlbruch, Rotraut Susanne Berner, F.K.Waechter.

7. Eines der beeindruckendsten und einzigartigsten Bücher für mich ist die „Gewitternacht“ von

Michele Lemieux.

8. Chris van Allsburg, Lisbeth Zwerger, Roberto Innocenti

9. Rotraut Susanne Berner, Volker Pfeiffer, Juí Sâlomon (Prag), Klaus Ensikat, Hans Ticha, Wolf Erlbruch

10. Michael Sowa, Wolf Erlbruch, Quint Buchholz

11. Gemessen an der Zahl der Imitatoren: Erlbruch, Jutta Bauer, Kerstin Meyer

12. Die beiden eben genannten [Daniel Clowes, Chris Wear, amerikanische Underground-Comicauteure; Anm. M.O.] gehörten eindeutig dazu. Daniel Clowes wegen seiner stumpfen Linien-Flächen- Formsprache; Chris Wear überzeugt schon wegen seiner Paneldarbietung. In Deutschland wären auch einige Underground-Künstler zu nennen; sie aber in einer Art Hitliste einzuordnen widerstrebt mir. Ihre Freakshows sind einfach groß! Wolf Erlbruchs vielfältiger Kosmos des Schönen – einfach wegweisend!!! Uli Stein und die Diddlmaus für wegweisendes Merchandising...

13. ‚Wegweisend‘ waren für mich Bereiche außerhalb des Bilderbuchs wie Theater, Bühnenbild, Malerei des 16.+17. Jahrhunderts, Filme, Video-Clips etc. Aber ich bewundere die Arbeiten der Kollegen wie z.B.: Lisbeth Zwerger, Dieter Wiesmüller, Klaus Ensikat, das Ehepaar Dysina.

14. Das sind für mich Bücher, die keinem sichtbarem Erzählstrang folgen, also nicht Bild folgt Geschichte, bildet ab und fertig. Sondern Bilder, die erzählen und aufhalten, Fragen erzeugen und erzählen verlangen, die die Betrachter herausfordern, aktiv zu werden, einen Teil dessen, was sie sehen zu beschreiben und eigenes hinzu zu fügen. Die Abbildung erfährt eine persönliche Bereicherung durch die BetrachterInnen.

Ich mag Bücher der Edition Rouergue/Frankreich. Da werden manchmal nur Dinge aneinander gereiht und ich finde das schön. Es ist gut, wenn es bemerkt wird, dass die Farben und Formen Spaß und Vergnügen machen, aber natürlich auch Ernst und Trauer etc. Ich glaube, dass Kinder sehr neugierig sind und immer alles wissen

wollen, egal ob das die Ampel ist und wie sie funktioniert oder warum da eine gerade laut brüllt, sie wollen es wissen. Aber Wissen muss nicht nur in Klarsichtfolie verpackt sein und ganz ordentlich - Wissensbücher/Sachbücher sind ja immer etwas steril, warum nur.

15. Allgemein: N.Heidelberg, M.Sowa, Karoline Kehr, K.Ensikat

Im Besonderen: Schösser/Rowohl: *Ich, Kater Robinson*
Kehr: *Ernst stand auf und August blieb liegen*
Janssen/Grimm: *Rotkäppchen*

Im ganz Speziellen: Martin: *Die Fliege*

16. Keine. Das Vorrecht des Alters.

17. John Rowe, Harrie Geelen, Katja Gehrmann, Olivier Douzou, Eric Battut

18. F. Frazetti, Marvel comics, Fantasy comics

19. bei Comics: Jaques Tardi, Hugo Pratt, div. Mangazeichner (Manga = japanische Comics)

20 siehe Frage 2

21. *Guck mal, Madita, es schneit* (Ilon Wiekland), *Raupe Nimmersatt, Tim und Struppi*, Janosch, *Markus Muckenschnabl* (Paneelos Melodie), *Mein allerbesten Freund*

22. Sven Nordquist, Pia Lindenbaum

23. ohne Antwort

24. für mich: Keine!

25. Vom Zeichenstil her ‚Neon Genesis Evangelion‘ (nicht von der Story her!)

26. Janosch, *Pettersson und Findus*, *Raupe Nimmersatt*

27. Da ich mich eigentlich wenig mit dem aktuellen Bilderbuchgeschehen auseinandersetze, kann ich da höchstens auf auch ältere Arbeiten von mir hochgeschätzten Künstlern wie Sowa, Innocenti, Ungerer, Waechter etc. verweisen, wobei ich mir bislang von niemandem einen Weg weisen ließ, sondern meine Arbeiten immer so gut als ich vermochte nach meinen eigenen Vorstellungen und inneren Bildern gestaltete.

28. Erlbruch, Zwerger, Jacky Gleich, Jutta Bauer. Pfister (als negatives Beispiel...) und sein *Regenbogenfisch*

29. Im Sinne von Einfluss auf meine Arbeit? Keine.

30. Kveta Pacovska, Susanne Janssen, Wolf Erlbruch, Sabine Dittmer – bisher leider unveröffentlicht.

31. Ich weiß nicht, wie Sie diese Frage genau meinen. Wenn die Frage bedeutet, ob diese Künstler für meine ganz persönliche Arbeit wegweisend waren, d.h. künstlerische Vorbilder sind, dann muss ich sagen: Nein. Ich sehe die Arbeit dieser Künstler als wegweisend im Sinne von in die Zukunftweisend, weil sie versuchen, neue Wege zu gehen.

Wolf Erlbruch – *Die Menschenfresserein, Neues ABC Buch, Hexen Einmaleins*

Wiebke Oeser – *Berthas Boote*

Fam Ekman (Norwegen) - alle Bücher

John Rowe - alle Bücher

Aus der Comic-Welt: A. Feuchtenberger- *Die kleine Dame* (kein Kinderbuch!)

Henning Wagenbreth – *Mond und Morgenstern*

32. . John Rowe, Karoline Kehr, Ensikat, Erlbruch

33. Jörg Müller (moralisch), Eric Carle (finanziell), Wolf Erlbruch (künstlerisch)

34. Wenn man wegweisend so definiert, dass IllustratorInnen den Markt verändert haben, in dem sich durch ihre Arbeiten Verkäuflichkeit und ungewöhnlicher Stil nicht mehr ausschließen, fallen mir da folgende Namen ein:

Wolf Erlbruch, Nikolaus Heidelbach, Norman Junge, Jacky Gleich, Nadja Budde, Julia Kaergel

35. Für mich keine mehr...aber für junge IllustratorInnen ist im deutschen Sprachraum sicher Wolf Erlbruch wichtig gewesen (Collagetechnik, ausgeschnittene Zeichnungen auf neue Hintergründe montiert...).

36. Deutlich wird diese Entwicklung (siehe Punkt 4) z.B. durch IllustratorInnen wie Michael Sowa, Wolf Erlbruch, Linda Wolfsgruber, Wiebke Oeser, Jacky Gleich, Karoline Kehr, Susanne Janssen, Bernd Mölck-Tassel (um nur einige aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen). Welche IllustratorInnen oder Bilderbücher ich für mich davon als wegweisend bezeichnen würde, ist schwer zu sagen. Ich denke, es ist einfach die Summe derer, die es da gibt (eben auch von den oben genannten), denn jedes ‚besondere‘ oder ‚andersartige‘ Buch löst eine starke Inspiration für die eigenen Arbeiten aus. Dabei geht es natürlich nicht darum, etwas zu kopieren, sondern es ist eher die jeweilige Stimmung, in die man beim Betrachten eines ‚besonderen‘ Buches kommt.

37. Die Illustratoren und Illustratorinnen des französischen Verlags Edition du Rouergue: Delphine Durand, Frédérique Bertrand, Olivier Douzou, Jochen Gerner, In Deutschland: Rotraut Susanne Berner, Henning Wagenbreth, Wolf Erlbruch, Eva Muggenthaler sowie Jiri Salamon in Prag

38. Wolf Erlbruch, Rotraut S. Berner; aus dem englischen Sprachraum: Lane Smith, Maira Kalman

39. *Der Gelbe Zug* – Von Bernard, *Am Südpol denkt man, ist es heiß* – Buchholz, diverse Sowa-Bücher und *Ferdinand der Stier*

40. Dave McKean

41. Jockim Nordstroem

42. Wegweisend? Es gibt einfach zu viele Möglichkeiten. Die Vielzahl der Möglichkeiten.

43. Ali Mitgutsch fand ich als Kind gut. Heute interessiert mich mehr Michael Sowa, Bernd Pfarr, Bernd Mölck-Tassel, Chris van Allsburgh, Roberto Innocenti.

44. Hier und da lässt sich ein Buch entdecken, das anders ist als der Durchschnitt. Viele wirklich gute Projekte (wahrscheinlich die meisten) liegen jedoch noch in den Schubladen.

45. Wolf Erlbruch: *Der Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat.*

46. Da ich nicht ein Buch nach dem anderen auf den Markt werfe, bzw. erst ein eigenes Bilderbuch da ist, kann ich die Frage nur schlecht beantworten. Aber mich beeinflusst, obwohl ich nicht mit Computer arbeite, der flächige Bildaufbau, der ja auch ohne denselben nicht ganz so glatt herzustellen ist. Malerische Flächen interessieren mich nicht so wie noch vor 5 Jahren.

47. französische Bilderbücher, u.a. John Birmingham, Katy Couprie

48. H. Geelen, John Rowe, The boy who ate words (orig. franz. Saul?), Katja Gehrmann: Strandhunde, Bernd Pfarr, Jutta Bauer: *Opas Engel* (hinsichtlich Geschichten, Bezug von Bild zu Text, Freiraum für eigene Phantasie), ebenso Wolf Erlbruch: *Nachts*

49. Doris Eisenberger

50. Nikolas de Cricy, Wolf Erlbruch

51. Wolf Erlbruch: viele Bücher

Jutta Bauer: *Opa's Engel*

Nadia Budde: *1, 2, 3 Tier*

Solotareff: *Ich groß, du klein*

Tony Ross: z.B. *Die Zweite Prinzessin*

Bernd Bexte: *Sachen machen, Alles Mögliche*

„Mausi“ (franz. Illustratorin)

„Papa“ – Reihe (franz.)

Aufbau-Verlag

52. Wenn es überhaupt Bilderbücher gibt, dich ich für mich als wegweisend bezeichnen würde, dann sind es einige französische Bilderbücher (z.B. aus dem Verlag Editions du Rouergue)

53. Wolf Erlbruch, Tomi Ungerer, Simon James, Jutta Bauer, Helen Oxenbury

54. Es fällt mir schwer, einzelne Illustratorinnen oder Bilderbücher zu nennen, da eine ausgesprochen malerische Art, wie ich sie in meinen ersten Bilderbüchern anstrebte, in den letzten zehn Jahren kaum aufgetreten ist. (Bilderbücher von L.Schwarz, G. Degler-Rummel, U.Kirchberg, den „Malerinnen“ unter den Illustratorinnen, sind in den Jahren davor erschienen)

Spannend finde ich zurzeit die typografischen und bildnerischen Experimente des französischen Verlages Editions de Rouergue, deren Neuauflagen ich regelmäßig bei meinen Aufenthalten in Frankreich verfolge, die Bilderbücher der Illustratorin Chiara Carrer...

55. Lieselotte Schwarz, Lilo Fromm, Quint Buchholz, Nikolaus Heidelberg, Lisbeth Zwerger, Käti Bendt, Jutta Bauer

56. Immer noch F.K. Waechter (z.B. die Bauern im Brunnen), Wolf Erlbruch, Chris van Allsburg

- oh, Gott, es gibt bestimmt noch viel anderes, fällt mir nur nicht ein. Z.B. Jutta Bauers *Opas Engel* ist sehr schön erzählt und gezeichnet.

57. Es gibt für Wolf Erlbruch keine konkrete Bezugnahme auf andere Künstler in seinem Schaffen. Statt auf das Werk der Kollegen zu reflektieren, hält er ein höchstes Maß an Individualität für absolut erforderlich und arbeitet deshalb konsequent an seinem eigenen ästhetischen Ausdruck. Nicht das Streben nach Publikumswirksamkeit, allgemeinen Tendenzen und Moden, sondern das Erarbeiten eines ureigenen Ansatzes scheint dagegen gerade Voraussetzung zu sein, um neue Aussagen zu treffen, die auch für ein breites Publikum von Interesse sind.

D3 Autobiographische Bezüge

Frage D3 Welche Bilder, welche Bücher, welche Bilderbücher sind Ihnen noch aus ihrer eigenen Kindheit besonders präsent?

1. – Meine 50er Jahre Fibel ‚Der Wundergarten‘

- *Birattino* (aus der DDR hat es mir mein Vater damals mitgebracht, das war der russische *Pinocchio*, ich hab es nicht mehr). Große Angst davor!
- Märchenbilderbücher, 50er Jahre, selbst coloriert
- *Tom Sawyer* mit sehr einfachen Walter-Trier-Illustrationen, heiß geliebt, hat mich zu wilden Spekulationen angeregt!
- Bühnenbilder, ich war viel im Theater.

2. Ich hatte nicht so viele Bilderbücher in meiner Kindheit – aber mir sind unterschiedslos auch Bilder aus ganz anderen Bereichen präsent. So die schwarz-weiß-Bilder einer großen Familienbibel mit ziemlich drastischen Darstellungen, Fotos von Reportagen, ein kitschiges Schutzengelbild meiner Großmutter, die herzigen Zwergen-Käfer-Blumen-Bücher von Baumgarten, *Die Wurzelkinder*, *Hänschen im Blauberewald*, die Erich-Kästner-Bücher illustriert von Walter Trier, und immer wieder die Bilder von Wilhelm Busch.

3. Neben den Frage 2 [Petzi, Lurchi, W.Busch, Sempé, Jean Effel.] genannten noch: der Neckermann Katalog, alte Lexika (Die Welt von A-Z, 1952), alte Schulbücher (Wege in die Welt), die *Hör Zu*, besonders das Bild mit den 12 Unterschieden, Pixi-Bücher, *Mumin* (Tove Jansson), Ludwig Richter.

4. *Dr. Doolittle* (Hugh Lofting), *Babar*, *Schellenursli* (Carigiet)

5. Wilhelm Busch

Lurchi- (Salamander-) Hefte und andere kommerzielle Bilderhelden

Bullerbü-Bücher (illustriert von Ilon Wikland)

Fritz Koch-Gotha-Bücher (*Die Häschen-Schule*, *Waldi*)

Disney-Hefte und Derivate

6. - *Husch, das gute Gespenst* (von Kreki/Haacken, Felguth Verlag)

- *Robbi und Robbas Abenteuer* (3 Bilderbuchhefte von Ohm Till/Puika, Felguth Verlag)
- *Tierkinderchen im Käfig* (Samuil Marschale / Erich Weinert, SWA-Verlag). Alle Bücher zwischen 1946 und 1949 erschienen (ich habe sie inzwischen alle wieder).

7. Ich hatte das große Glück als Kind unheimlich viele Bilderbücher zu besitzen, weil meine Mutter sie sammelte. Natürlich bin ich mit *Frederick* groß geworden. Besonders gemocht habe ich aber die feinen, detaillierten Tuschezeichnungen von Lilo Fromm. Ich habe das Buch *Karlines Ente* vom Verlag Heinrich Ellermann innigst geliebt, weil es da so viel zu entdecken gab. Es steht noch heute unversehrt im Regal. Besonders fasziniert hat mich darin die Darstellung eines Schnittes durch ein Haus wo man dann in alle Räume gucken konnte und durch eine im Garten eingebuddelte Badewanne, wo man dann sehen konnte, was „unter Wasser“ los war. Als Kind habe ich mir dann eine Tuschefeder gewünscht und ganz viele winzige, filigrane Welten in schwarz-weiß gezeichnet.

Das zweite heißgeliebte Bilderbuch hieß „*Wenn Giraffen träumen*“ nach Versen von Irina Korschunow mit wunderschön poetischen Bildern von Yutaka Sugita. Obwohl es sich mein Bruder „unter den Nagel gerissen“ hat erinnere ich mich ganz genau daran, und an den letzten Vers: „Glühwürmchen schaukeln um Busch und Baum, flimmern und gaukeln wie im Traum.“ Das hat mir meine Mutter immer wieder vorm zu Bettgehn vorlesen müssen und der Klang ihrer Stimme dabei ist immer noch gegenwärtig.

8. - *Max und Moritz* und andere Wilhelm-Busch-Geschichten

- H.M.Renneborg ‚Das Eselschen Giselle‘
- Ein Goya-Band
- Fotoband ‚unser Jahrhundert im Bild‘ beides: im Bücherschrank meiner Eltern
- Viele Gemälde aus der Staatsgalerie Stuttgart, wo ich als Kind oft war (z.B. Picasso, Gauguin...)
- Die Bilder des Vaters eines Schulfreundes, in dessen Atelier ich manchmal sein durfte.
- *Jim Knopf*‘, sowohl die Geschichte als auch die Zeichnungen von F.J.Tripp

9. e.o.Plauen, *Vater und Sohn*

Cooper, Indianerbücher mit den guten Ill. Von Gerhard Gossmann

Fabeln von Otto Speckter

Die Wurzelkinder (Marianne von Olfers?)

Carl Larsson, *Das Haus in der Sonne*

Märchenbücher (Zigarettenalben- tief beeindruckend)

10. Alles und immer von Wilhelm Busch: *Kalle, der Lausbubenkönig*, ein Comic im Berliner Dialekt, das ich gerne von Ihnen geschenkt bekommen haben möchte, weil ich es nicht mehr finde.

11. - Crockett Johnson *Harold and the purple crayon*. Das beste Bilderbuch, das ich kenne.

- Ungerer *Warwick und die drei Flaschen*. Einmal als Kind gelesen und noch Jahre später Angst gehabt. Sehr beeindruckend.

12. *Der Räuber Hotzenplotz*, wie er mit seiner purpur-angelaufenen Gesichtshälfte über den Gartenzaun lugt. *Flim der Fisch*. Da waren auch viele Suchbilderbücher, deren Namen mir entfallen sind. *Asterix* und *Lucky Luke*. *Tim und Struppi*. *Das große Buch der Heizzelmännchen*. *Die Hasenschule* und *Struwwelpeter*. Die Bücher von Tomi Ungerer...

13. *-Peter und der Wolf*

- Grimms Märchen

- Andersen Märchen

14. Ich hatte ehrlich gesagt nur ein Buch mit Märchen und die Aquarelle haben mich fasziniert, weil sie mich in eine fremde Welt hineinzogen. Dann kannte ich den *Struwwelpeter* - den fand ich auch sehr interessant und natürlich unheimlich, aber schon so, dass ich ihn immer wieder ansehen wollte und Wilhelm Busch *Max und Moritz* gemeine Zeichnungen fand ich auch spannend. Später kam dann *Oh wie schön ist Panama*, aber da war ich schon Jugendliche - vielleicht ein gutes Buch für Jugendliche, die gerne was Neues suchen wollen, um dann doch das Alte zu genießen?

15. *Struwwelpeter, Der glückliche Löwe, Max und Moritz; 100 Meisterwerke der Malerei* (Bertelsmann, Lesering). Ansonsten die Illustrationen von Rolf Rettich

und Ilon Wikland (die Lindgren-Illustrationen). Ansonsten bin ich (Jg.61) weitestgehend ohne Bilderbücher aufgewachsen.

16. *Der Struwwelpeter, Max und Moritz, Robinson Crusoe*, Märchen der Gebrüder Grimm.

17. *Die Raupe Nimmersatt, Wo die Wilden Kerle wohnen, Das Apfelmännchen* (Janosch), *Alexander und die Aufziehmaus, Eckhart Nosch und das wandernde Haus*.

18. Disney Comics, Marvel Comics und klassische Kinderbücher (Lindgren, Grimm)

19.- *Mumins* von Tove Jansson (finnische Illustratorin)

- Mickey Mouse/Donald Duck
- Petzi-Bücher
- großformatige Bilderbücher über das Leben auf dem Bauernhof oder in der Stadt
- div. Tierbilderbücher

20. Comics, *Was ist was* - Bücher, Dinosaurierbücher, Tierbücher, Roald Dahl-Bücher, Fantasy-Bücher, Mittelalter-Bücher
ganz früher: *Die Schlümpfe*, Walt-Disney-Comics, *Biene Maja*, Petzis Abenteuer

21. *Guck mal, Madita, es schneit, Raupe Nimmersatt, Kinder aus Bullerbü, Pu, der Bär*.

22. *Peterchens Mondfahrt; Der Maulwurf Grabowski; Charly, die Betonmischmaschine; Lurchi*; Wilhelm Busch, Roman von Enid Blyton, Erich Kästner, Michael Ende, Astrid Lindgren

23. *Wo die Wilden Kerle wohnen*, viele Comics, *Asterix*, Abenteuerbücher: *Tom Sawyer, Die Schatzinsel, Robinson-Crusoe*

24. bis 10 Jahre:

spontan: *Der rote Luftballon, Parana, der Indianerjunge, Nils Holgerson* (fotografische Bilderbücher)

Das kleine Blau und das kleine Gelb, Die Ente Puttiput, Der Hirsch Heinrich, Die Häschenschule

Karl May, Enid Blyton, *5 Freunde, Kalle Blomquist*

Comics: *Mickey Mouse, Bessie, Fix&Foxi, Felix*

Knaur: *Die Welt in der wir leben; Die Welt aus der wir kommen*

25. *Der Struwwelpeter* – hab ich gehasst

Comics: *Asterix und Obelix, Yoko Tsuno, Tim und Struppi* = sehr gern gelesen
(alle drei, Anm.)

26. *Malwine, Nils Holgerson, Helme Heine, Der Kleine Prinz, Asterix+Obelix, Ich bin Ich, Na warte sagte Schwarte, Swimmy, Maulwurf Grabowski*

27. Wir hatten zuhause ziemlich viele Bilderbücher. Davon sind mir einige als Bilder im Kopf geblieben, Landschaften, bei denen ich lange verweilte und träumte, wie es hinter den Häusern, Bergen und Wäldern wohl aussehen mochte. Das ist mir in meiner Arbeit ein Leitmotiv geblieben. Ich muss immer auch die nicht dargestellten Seiten meiner Bilder kennen.

28. Bis zum Lesealter hatte ich nicht die Chance mit vielen Bilderbüchern aufzuwachsen. Ein paar Klassiker wie *Schellenursli, Pitschi*/Hans Fischer und ein paar Märchenbücher und, halten Sie sich fest, *Tick, Trick und Track* und Donald und seine Freunde...

Später ganz viel Lindgren und natürlich Tom Sawyer&Huckleberry Fynn und Onkel Toms Hütte, und und und

29. Schweizer Plakate. Bilderbücher aus der DDR, Tschechei und Polen. Irene Schreiber. *Husch, das gute Gespenst* von Franz Haacken. Hans Fischer *Pitschi* und *Geburtstag*. Köln - Flocken - Sammelbilder (Petersen), *Fix und Foxi* fand ich doof.

Kreidolf hatten wir, mochte ich aber nicht. Koser-Michaela (Märchenill.)

Wilhelm Busch (bei uns sehr viel zitiert + angeguckt), *Häschenschule*, Gertrud Caspari, *Struwwelpeter* und viel mehr Spiele, Quartetts (Heilkräuterquartett) etc.

30. *Wo ist Wendelin* (Wilfried Becker), *Oberpotz und Hoppelhans* (Text: Christa Durchow, Bilder: Lilo Fromm), *Dornröschen* (Liselotte Schwaz), *Pampelmusensalalt* (Text: Hans A. Halbey, Bilder: Günther Stiller), *Tintenheinz und Plätscherlottchen*. Kindergedichte (Bilder: Horst Lemke), *Picoletto* (Text: James Krüss, Bilder: Johanna Rubin), Bildtafeln mit Motiven aus: *Gorilla ärgere dich nicht* (Text: J.Guggenmoos, Bilder: Anne Buhs).

31-Aus der Bibliothek Meines Großvaters Berthold Schroeder:

Wie schon erwähnt, die Kunstbände der niederländischen Maler, außerdem die Caprichos von Goya und die Illustrationen von Rackham und Dulac.

Die Bücher meiner amerikanischen Großmutter Blanche Schroeder:

Winnie the Poo, *Alice in Wonderland*, *The Wizzard of Oz*.

Aus dem Bücherschrank meines bayrischen Stiefgroßvaters Karl Zwengauer, in dessen Haus in Garmisch Partenkirchen ich nach seinem Tode aufwuchs:

Ein Buch von Lothar Meggendorfer mit beweglichen Bildern. Eine alte Ausgabe von *Tausend und eine Nacht* in drei Bänden (von denen aber nur noch zwei existierten) aus dem 19. Jahrhundert. Ich zeichnete immer wieder weitläufige arabische Stadtansichten an einem Fluss mit vielen Palmen und Minaretten.

Aus dem Bücherschrank meiner Großmutter Elisabeth Semper (Zwengauer):

Randolph Caldcotts Geschichten – ich fürchtete dieses Buch, (das u.a. von einem erbarmungswürdigen verrückten Hund handelte, der elend zu Grunde geht und von zwei Waisenkindern, die im Walde ausgesetzt einsam verhungern...), trotzdem musste ich es immer wieder ansehen.

Für Mutter und Kind und *Prinz Grünewald und Perlenfein*, zwei Bilderbücher aus der Kindheit meiner Großmutter, die ich heute noch hüte.

Ein Buch mit handkolorierten Modestichen aus der Zeit des 2.Rokoko. Die Damen mit ihren riesigen Reifröcken und schmalen Taillen hatten es mir angetan und wurden oft von mir abgezeichnet – vor allem die Strukturen der Seidenstoffe und die Faltenwürfe faszinierten mich.

Die Darstellungen ‚Christus am Kreuz‘ und ‚Maria mit dem Jesuskind‘, die in den bayrischen Kirchen hingen: Motive, die ich als Kind immer wieder zeichnete.

Christus am Kreuz mit Engel, die ihn umflattern und das Blut in kleinen Schalen auffangen. Maria mit dem Jesuskind geriet grundsätzlich etwas süßlich.

Brünhild Schlötter mit ihren schrecklich kitschigen Märchenillustrationen (eine der ohnmächtigen Damen im Café in meinem Buch *Krokodil*, *Krokodil* ist ein Zitat ihres Schneewittchens!)

Andersen Märchen mit den zauberhaften Illustrationen von Wanda Zeigner-Ebel im Märchenbuch von G.Caspari das *Schneewittchen*

Der Kleine Häwelmann von Else Wenz-Vietor

Ida Bohotta Mopurgos kleine Büchlein

Die Häschenschule natürlich

Die riesengroßen Nachkriegshefte: *Tom Saywer* und *Winnie the Poo*

Bibi

Peterchens Mondfahrt (mochte ich nicht. Der Maikäfer, der zum Mond geschossen wird und dabei sein Bein verliert – er tat mir so leid).

Nils Holgerson

Die Langerudkinder

Das hölzerne Bengele

Wilhelm Busch

Zilles Hausschatz

Vater und Sohn

Klein Erna (weil ich doch Hamburgerin bin!)

32. *Engelchen und Teufelchen*, *Lurchi*, Die **alten** Walt-Disney-Zeichentrick-Streifen, *Animal Farm*, *Raupe Nimmersatt*, *Maulwurf Grabowski*, *Der Maulwurf vom Weltspartag*

33. *Silvester*, *Die musikalische Maus*

34. Es gibt nur eine Handvoll Bücher, an die ich mich besonders erinnere. Die meisten sind heute unbekannt und längst in der Versenkung verschwunden. Ich weiß nicht, ob es das *Apfelmännchen* von Janosch noch gibt. Ansonsten natürlich der Klassiker meiner Generation: *Das kleine Gelb und das kleine Blau* von Leo Lionnie.

35. Wilhelm Busch, Ludwig Richter in der Manesse Grimms-Märchen-Ausgabe; Lexikontafeln, Chromolithografien, die durch ein Seidenpapier geschützt wurden, in einem 24-Band uralt-Meyer; Gustave Doré; später Hans Fischer (fis), Alois Carigiet, Bemelman ,Madline'

36. *Das große Wilhelm-Busch-Buch* (Lieblingsgeschichte: *Der Schreihals*), *Mein Esel Benjamin*, *Zehn kleine Teddybären*, *Der Räuber Hotzenplotz*, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, *Der kleine Wassermann*, *Eselchen Grisella*, *Uschi und das Häschen* und aus der Bibel meiner Eltern ein Gemälde von?: *Der Turmbau zu Babel*

37. Die Bücher von Astrid Lindgren waren mir immer die liebsten und werden wohl mein Leben lang meine Lieblingsgeschichten sein. Auch die Bücher von Erich Kästner waren mir immer lieb und teuer. Die Szene aus *Michel aus Lönneberga*, in der Michel den sterbenden Alfred durch den Schneesturm zum Arzt bringt und rettet und die Szene aus Kästners *Fliegender Klassenzimmer*, in der der Lehrer dem Schüler Geld schenkt, damit dieser Weihnachten zu Hause feiern kann, rühren mich auch heute noch zu Tränen. Toll fand ich auch *Jim Knopf* (mit den tollen Illustrationen von Rolf Rettich), vor allem wegen der vielen kleinen Geschichten, die am Ende alle zusammengehören und sich auflösen, aber Jim Knopf enttäuscht mich heute wegen der Frauenrolle darin. Die Helden sind alle männlich, und als Krönung bekommt Prinzessin Li-Si zur Hochzeit ein Waschbrett, Jim Knopf eine Lokomotive. Genauso geht es mir mit den wuseligen Bilderbüchern von Ali Mitgutsch. Die habe ich, wie alles detailreiche, als Kind geliebt, aber meinem Blick heute halten sie nicht mehr Stand. Frauen sind auf den Bildern nur in Unfälle, Missgeschicke und Langweiligkeiten verstrickt oder zetern hinter sich vergnügenden Männern her. Aber als Kind fand ich sie super.

Mit 11 Jahren habe ich mir selbst *Linneas Jahrbuch* von Lena Andersson und Christina Björk (?) gekauft und das war mir ein Vorbild, sich für eine Sache so zu begeistern, wie Linnea sich für die Natur und die Pflanzen begeistert. Auch die Ruhe und Idylle, die dieses Buch ausströmt, waren mir ein Ziel.

Sehr gern mochte ich auch die Bücher von Richard Scarry (z.B. ,Mein allerschönstes Buch vom Backen, Bauen und Flugzeugfliegen), weil man da alles mitbekam, was in der Stadt vor sich ging, hinter alle Türen gucken konnte und sich perfekt auskannte.

38. Bücher hatte ich keine, aber es gab ein etwa A3 großes Märchenbuch mit entsprechend großen Bildern rund um den Text, und da gab's ein russisches Märchen mit dargestellten Feen in einem hellen Birkenwald.

39. *Elmar, Maulwurf Grabowski und Ferdinand der Stier.*

40. *Wo die Wilden Kerle wohnen, Das Doodoo, Frederick die Maus,* Richard Scary-Bücher, ein Feenbuch, *Die Häschenschule*

41. ohne Antwort

42. Paddington, Grimms Märchen

43. Bogen fehlt

44. Bücher von Fritz Koch-Gotha sowie von Fritz Baumgarten. Auch *Tomte Tummetot* hat mir gut gefallen (Obwohl es ziemlich düster war, oder vielleicht auch gerade deshalb).

45. Pixi-Bücher, Wilhelm Busch, Winnetou, Märchen der Gebrüder Grimm

46. F.K. Waechter: *Wir können noch viel zusammen machen*

Lesebücher: -Peter Härtling: *Ben liebt Anna, Das war der Hirbel*

-*Die Wurzelkinder*

-Christine Nöstlinger: *Der liebe Herr Teufel*

Wo die Wilden Kerle wohnen, Ferdinand der Stier, Die Babar-Bücher

47. *Der kleine Häwelmann/U.Kirchberg, Ali Mittgutsch, Henriette Bimmelbahn, Die kleine Raupe Nimmersatt, Mordillos Piratenschiff.*

48. Die Edward-Gorey-Bücher, die ich aber alle sehr unheimlich fand, vielleicht auch, weil ich sie nicht richtig verstanden habe.

Die Wilden Kerle, Bill's Ballonfahrt

Astrid Lindgren: *Ich will auch Geschwister haben*, da mich die Geschichte mit den wechselnden Gefühlen des Bruders pro/contra kleine Schwester fasziniert haben und meine Mutter mir erklärte, dass ich auf meine kleine Schwester genauso reagiert hätte. Und dass ein zeitlicher Ablauf von mehreren Jahren und Größerwerden mitzuverfolgen waren, hat mir sehr gefallen.

Ein Buch über ein Orangen-Männchen oder Mond? Tolle Farben, orange mit dunkelblauem Himmel.

Und: So ein Schweineleben (oder so ähnlich)

Und: *Herr Langfuß*

49. Kindersachbücher, *Onkel Tobi*, Ali Mitgutsch

50. Bilderbuch Dornröschen von Lieselotte Schwarz.

51. Grimms Märchen, Wilhelm Busch, F.K. Waechter *Opa Huckes Mitmachkabinett*

52. *Der kleine Häwelmann*, v. Theodor Storm; *Mein großes Igelbuch*, *Mein großes Teddybuch*, v. Helene Weiden (illustr. V. Anny Hoffman, Südwest-Verlag, München); *Peter und Uschi auf der Straße* (Grünwelt Verlag, Dortmund); *Wir zeichnen Tiere*, v. Ann H. Davidow, eine Zeichenanleitung mit Versen von James Krüss; Märchenbücher

Pixi-Bücher: *Teddy und das rote Auto*, *Der kleine Esel*, *Mama Miezemann und ihre Kinder*, *Petzi*, *Morgen*, *Mittag* u.v.a.m.

53. Mir ist leider nur noch ein Bilderbuch, eine Geschichte mit Fotografien präsent.

Es heißt: *Mein Esel Benjamin*

Ich habe noch einige kraftvolle Bilder aus sehr früher Zeit im Kopf. Leider gibt es die Bücher nicht mehr, und ich weiß auch nicht, wie sie heißen.

54. Schon eine Weile her und in ganz, ganz wenigen Beispielen präsent – z.B. die originale *Vogelschule* von F.Baumgart und eine illustrierte Ausgabe von Grimms Märchen (Copyright von – tatsächlich! – 1937) – Alben von ‚Sanella‘ und anderen Sammelbildern (Märchen, deutsche Komponisten, Dichter, Erfinder...)

55. Viele Märchenbücher (teils mit Jugendstilillustrationen), *Prinzesschen im Walde*, *Werden und Wachsen* (A.Sapper), *Der kleine Lord* u.v.m. Heide (J.Spyri), Karl May

56. Als ich klein war, gab es nicht sehr viel. Deshalb hab ich noch die Bilder der wenigen Bücher ganz gut im Gedächtnis, z.B. *Burschi und der Traum von Glück*, *Zwerg Rübezahl*, Karl May, Sammelbilder der Berliner Morgenpost (sehr gut), später dann Donald Duck.

57. Wolf Erlbruch besaß in seiner kaum eigene Bilderbücher. Bilder, die ihn früh geprägt haben, sind solche, die eher für die Erwachsenenrezeption gemacht wurden. Eine der ganz frühen Erfahrungen mit Bildern war die [...] kleine schwarz-weiß Reproduktion des ‚Selbstbildnis mit Saskia‘ von Rembrandt. Ich fand es mit ca. 3 Jahren in einer Kunsthandlung. Damals faszinierte mich der überaus lang geratene Rücken, den Saskia dem Betrachter zuwendet. Nach dem Tod meiner Mutter, vor einigen Jahren, fand ich jenen Katalog noch immer unter ihren Büchern. Nach 50 Jahren stellte sich das gleiche Gefühl ein: Saskias Rücken war zu lang.

D4 Bilderbuchprojekte in Planung

Frage D4 Gibt es Bilderbuchprojekte, die Sie gerne verwirklichen würden (wenn Sie mögen: welche?), aber im Moment nicht können oder vielleicht nicht wollen? Warum nicht?

1. Eigentlich keine bestimmten Projekte. Ich bin froh, wenn ich Texte bildnerisch umkrempeln, verdrehen, von verschiedenen Seiten beleuchten kann. Wenn Emotionen wie TRAUER und ANGST im Bild auch in heiteren Geschichten (bzw. umgekehrt) nicht mehr Garantie für Unverkäuflichkeit wären, wäre ich noch froher.

Doch: ein Märchen würde ich gern machen. Und: 1 Buch, indem immer dieselbe Geschichte von verschiedenen Illustratoren bebildert wird. Aber das würde wohl keiner drucken wollen, oder?

2. Es gibt viele Projekte, die ich noch verwirklichen will, aber es ist eigentlich nur eine Frage von Zeit...

3. ohne Antwort

4. Roman in Bildern (Selbstgeschriebene Gedichte für Erwachsene).

5. Ja, gibt's!

Es gibt ein Bilderbuchkonzept, an dem ich seit Jahren immer mal herumfeile. Die Verlage lehnten es bisher überwiegend ab.

Die Gründe sind

- a) der comichaftere Stil, in dem ich es zeichnen will
- b) dass die Geschichte in Indien spielt
- c) dass es ohne Text ist.

6. Ja, eigene. Die Texte sind z.T. fertig, die Bilder müssen noch ‚reifen‘. Aufträge anderer Art müssen erst einmal erledigt werden.

7. Es gibt viele Ideen, die gespeichert sind und darauf warten, endlich hervorgekramt und bearbeitet zu werden.

Ich möchte gerne ein Buch machen, das Kinder bestärkt, auf die eigenen Fähigkeiten zu vertrauen. Ich finde es absolut schlimm, das man zum Beispiel von Kindern, die ein Bild malen sollen, immer wieder den Satz hört: „Ach, das kann ich doch gar nicht.“ Das finde ich sehr schade, und ärgere mich, wenn in unseren Kindergärten dieses ursprünglich vorhandene Selbstvertrauen, durch vorgeschriebene und vorgefertigte Bastel- und Malarbeiten, wo das Aussehen des „Endprodukts“ genau definiert ist, kaputtgemacht wird. Also vielleicht entsteht mal ein Buch, das Kindern Mut macht und sagt: „Hey, du bist ein Künstler, ein ganz Einzigartiger!“ Und dann gibt es noch die Idee für eine Geschichte, von einem Kind, das seine demente Oma mit den Eltern im Pflegeheim besucht. Das ist auch ein Thema, das zunehmende Aktualität haben wird... Mich interessieren dabei die unterschiedlichen Reaktionen und Möglichkeiten im Umgang mit so einer Situation von Erwachsenen und Kindern.

8. Ja, einige. Warum nicht: Weil sie mir zurzeit alle zu lange dauern. Und weil ich zur Zeit schon froh bin, wenn ich 1 Bild geschafft habe. An 1 ganzes Buch ist derzeit gar nicht zu denken. (Ich gebe zu: Der Niedergang der Auflagenhöhe der Bücher in den letzten 10 Jahren ist nicht unbedingt motivierend. Und mit handgemalten realistischen Bildern gegen die Flut der perfekten Computerillusion anzurennen, scheint fast aussichtslos.)

9. Eine große opulente Ausgabe der ‚Winterreise‘ von Wilhelm Müller u. Franz Schubert mit einer CD-Einspielung Alfred Brendel (Klavier) und Matthias Goerne (Bariton). Ein sehr teures und riskantes Projekt, das nur mit einem soliden Verlag zu machen wäre.

10. ... weil es keinen entsprechenden Verleger gibt.

11. Ich habe eine Reihe von Projekten auf Lager, die aber dummerweise durch anstehende Illustrationsprojekte blockiert sind. Aber wenn die erstmal vom Tisch sind...

12. Bilderbuchprojekte kommen mir ‚zugeflogen‘. Die Hochschule für Künste, in der ich im 9.Semester studiere, bietet mir Arbeiten zu einem Thema an, deren Umsetzungen meiner Erfahrung nach, sich nicht immer als glücklich erwiesen haben. Zum einen schränkt eine zu eng gefasste Gruppendynamik meine Vorstellungen ein, zum anderen lassen sich die ausgewählten Textvorgaben nicht immer in meinem Sinne umsetzen. Auch wenn ich zurzeit eher wohl den Eigenbrödlers repräsentiere, stelle ich mir persönlich ein Zusammenarbeiten mit einem Texter, einer Texterin vor. Dazu sind aber die Kontakte noch nicht geknüpft...

13. Nein, die gibt es nicht. Bisher konnte ich ganz meinen Neigungen nachgehen, mir die Märchentexte selbst aussuchen, die ich gerne illustrieren wollte.

14. Der Schrank ist voll. Klingt doch gut. Ich habe tatsächlich noch einige Ideen auf Halde, das Problem ist, es kommen immer neue dazu. Und ein anderes Problem ist, dass ich nicht so recht weiß, ob andere meine Ideen auch so toll finden, wie ich, wenn ich sie gerade entdeckt habe. Jedenfalls bin ich eine Sammlerin (so wie es schon mein Vater war) und ich habe einen schönen Registrierschrank und da kommt alles rein und auch wieder raus, wenn es Zeit wird. Jetzt gerade arbeite ich an einem Projekt das mich schon vor drei oder vier Jahren interessiert hat, dann verschwand es wieder und nun geht es wieder los - es ist die Geschichte von einem Jungen der eigentlich ein Mädchen werden sollte und von seinen Eltern, die ihn zu allerlei Putzarbeiten im Haushalt verdonnern, bis.... Ja, die Ideen, was mir so einfällt - ist es zu absurd oder kompliziert. Die Geschichten kommen von wer weiß wo her, na ja, aus dem eigenen Erleben, aber wen könnte es interessieren? Nachdem ich nun ein erstes Bilderbuchprojekt fertig gestellt habe, "Heimweg", du hast es, glaube ich, auf unserer Atelier 9 - Ausstellung gesehen, habe ich mehr Mut und vor allem Lust das zu tun, wonach mir der Sinn steht - auch wenn ich damit nicht unbedingt Geld verdienen kann. Ich versuche neue Modelle der Veröffentlichung zu denken wie Ausstellungen, Theater, Tanz.

15. Leider nein.

16. Ja. Stets. – Weil mein Verlag nicht jedes halbe Jahr ein neues Buch von mir veröffentlichen will, hauptsächlich als Werbe- und Verkaufsgründen.

17. Es gibt einige Projekte, die wegen Ihrer Thematik in den Verlagen abgelehnt werden: z.B. Thema Tod und Sterben. Andere sind von der Malweise zu wenig niedlich. Ich möchte gerne ein Buch machen, in dem ich keine Rücksicht auf kommerzielle Aspekte nehmen muss. Das bedeutet auch, dass ich im Bilderbuch gerne richtig malen würde.

18. Ein eigens Comic-Book wäre schön (Fantasy oder S-Fiction). Zur Zeit versuche ich ein Kinderbuch zu machen.

19. ohne Antwort

20. Alles zu seiner Zeit. Ich hoffe, dass ich noch alles machen kann, was ich noch machen will:

- Science Fiction, Fantasy-Stories, Comic-Alben
- Kinderbücher
- humorige Comics

21. Moderne Kinderbibel; muss erst den passenden Stil finden / entwickeln; zu wenig gute Beispiele gefunden (bis jetzt)

22. Ein paar noch nicht ganz ausgegorene Ideen für die derzeit noch der springende Punkt oder ganz einfach die Zeit fehlt.

23. Ideen Schon, allerdings wenig Zeit: Studium, Job

24. Fortsetzung von ‚Zwischen Lenin, Jazz und Harry Lime – Geschichten einer Ratte‘, Buxtehude 1992. warum? Zeit, Lehrverpflichtung + Verwaltungsarbeit an der FH – hoffe 2003 auf genug Zeit

25. Ich sitze gerade an meinem ersten Kinderbuch. Derzeit habe ich noch keine weiteren Projekte im Kopf. Kein Platz: Ich arbeite an einem Comic, den ich wohl nur im Internet veröffentlichen werde. Ein Verlag wird ihn sicher nicht nehmen, da weder Superhelden, anspruchsvolle Jungs, Zauberer oder Weltuntergänge drin vorkommen.

26. ohne Antwort

27. Sehr viele Projekte nehme ich mir ab und zu wieder vor, aber bleiben wohl Wunschvorstellungen, sei es, dass sie zu kompliziert zur Realisation sind, dass sie meine Fähigkeiten überfordern, oder dass ich keinen geeigneten Text finde, resp. Einem Schriftsteller vorschlagen kann, eben, weil sie zu kompliziert sind.

28. Ich würde gerne etwas mit alten Menschen und Kindern machen, es fehlt aber noch die gute Geschichte und die Zeit, danach zu suchen...
Gute Texte, gute Geschichten sind rar und schwer zu finden.

29. Jede Menge. Weil es zu viele sind und ich sehr lange dafür brauche und weil ich gern viele andere Sachen machen möchte (wie Ausstellungen, Texte schreiben und mit Blunz weiterkommen, außerdem Kalenderprojekte...vielleicht mal Dich und andere Freunde sehen...)

30. Es gibt mehrer von mir entwickelte Projekte, die ich sehr gerne verwirklicht sehen würde. Alle sind dem / der ein oder anderen VerlegerIn / LektorIn vorgestellt worden, waren teilweise in der Kalkulation, und / oder wurden in Programmkonferenzen vorgestellt.

Ich möchte das ‚Warum nicht‘ mit ein paar Zitaten beantworten: „die Zeiten für das experimentelle Bilderbuch stehen denkbar schlecht.“, „Vorbehalte, was die Präsentation am Markt angeht.“, „die sehr freien Assoziationen sind ein gravierender Kritikpunkt“, „Die Verwirklichung des Projekts lässt sich in keiner Auflage rechnen.

Ein ‚Nicht können‘ gibt es auch. Wenn ich zu viele Absagen gehört habe, braucht es eine Pause.

31. Es gibt immer irgendwelche Projekte, die im Kopf herumspuken, die teils sogar schon auf dem Papier gelandet sind und die doch nicht zum Buch geworden sind. Drei Jahre habe ich mich z.B. mit der ‚Zauberflöte‘ herumgequält. Es entstanden ca. 12 Illustrationen, aber nur eine einzige hat wirklich etwas getaugt. Die Qualität der ‚Zauberflöte‘ liegt in der großen Musik, nicht im ‚Plot‘, der ziemlich verwirrend und unbefriedigend ist. Die geniale Musik in Illustration zu übertragen

– da war ich einfach überfordert. Man muss seine Grenzen kennen lernen. Es war eine große Erleichterung für mich, als ich mich von diesem Projekt trennte.

Ich möchte seit langem ein ABC-Buch machen. Es gab sogar schon eine Reihe erster Skizzen, aber weder von der Konzeption, noch von der Gestaltung her bekam ich das Projekt in den Griff. Aber vielleicht versuche ich es doch irgendwann noch einmal.

Ein Buch für ganz Kleine möchte ich auch schon seit Ewigkeiten machen, so in dem klassischen Sinne von ‚Dies ist die Kuh, die macht Muh‘, aber doch ganz anders, nicht so simpel, wie diese Bücher meistens sind, sondern ganz besonders schön gemalt.

Eine eigene Geschichte in Märchenart, die ich Anfang der Neunziger Jahre in Angriff nahm, scheiterte an der Gestaltung des Buches. Ich konnte mich einfach noch nicht von der Bildkonzeption des ‚Froschkönigs‘ lösen (das gelang mir erst mit ‚Laura‘). Aber auch der Schluss war nicht überzeugend. Ein Schluss muss stimmen und sitzen, sonst taugt das ganze Buch nichts.

32. Zum einen gibt es sicherlich einige Projekte, die ich verwirklichen würde, meine Beobachtungen und Gespräche mit Verlegern in Bologna und Frankfurt zeigen mir allerdings, dass es zur Zeit keine Möglichkeiten gibt – unter realistischen Bedingungen (also minimal zur Sicherung der Lebenskosten) – diese zu verwirklichen. Eben diese Erfahrung hält mich andererseits davon ab, bestimmte Buchprojekte überhaupt ins Auge zu fassen.

33. a) ja

b) kein Geld

34. Ich würde gerne einmal selber eine Geschichte schreiben. Da steht mir mein Perfektionismus im Wege. Ich habe den Eindruck, die besten Geschichten sind schon geschrieben worden.

35. Geheime. Wünsche habe ich schon noch, aber leider fehlt die Zeit zum konzentrierten Arbeiten!

36. Ja, es gibt ein Bilderbuchprojekt, das jedoch schon seit 4 Jahren in meiner Schublade auf Eis liegt. Es handelt sich dabei um einen reichlich turbulenten

Mopskrimi. Die Geschichte ist sehr verschoben und ist bei den Verlagsmenschen, denen ich sie damals vorlegte, prompt auf Unverständnis und/oder Humorlosigkeit gestoßen. Was mich in meiner damaligen Arbeit jedoch bestätigte, waren die Kinder! In zwei unterschiedlichen Workshops an Grundschulen arbeitete ich mit Kindern zu der Geschichte, und wir alle hatten einen Riesenspaß. Nur die Verlage wollten eben nicht so recht...

Doch irgendwie habe ich das Gefühl, dass sich der Buchmarkt in den letzten Jahren etwas ‚entkrampft‘ hat... und ich denke, ich sollte mir die Geschichte erneut vornehmen, um einen neuen Testlauf zu starten.

37. Ich habe gerade ein großes Projekt beendet, und da braucht es wieder seine Zeit, bis das Nächste sich aus dem großen Topf der Iden an die Oberfläche gekämpft hat. Das große Problem ist ja immer das liebe Geld. Illustratoren, junge wie ich, sind finanziell ganz arme Tierchen und die Hälfte der Kraft, der Zeit und der Gedanken geht immer an die Nahrungssicherung verloren. Dazu kommt, dass man seine eigene kleine komplette Firma ist, d.h., dass man sich um persönliches Marketing kümmern muss, und da geht viel Geld für Mappen, Vervielfältigung und Verschickung von Arbeitsproben, Messebesuchen etc. verloren, und anstrengend ist es auch. Um aber eine Buchidee herbeizukitzeln, bedarf es großer Konzentration und eines freien Kopfes. Man möchte und muss in dem Buch versinken.

Inhaltlich würde ich gern Bücher machen, die sich nicht ausschließlich an Kinder wenden. Ich möchte nämlich grafisch frei sein und neue Welten auf dem Papier entdecken. Aber damit hat man es auf dem Buchmarkt, der nun mal ein Wirtschaftszweig ist, enorm schwer, so dass man wohl Kompromisse eingehen muss.

38. Wahrscheinlich, hab aber keine Zeit zum Nachdenken, weil das Kinderbuch so wenig bringt, dass ich die Arbeit dafür immer finanzieren muss. Aufwendige Sachen überleg ich gar nicht mehr, weil mir die Kontakte mit den entsprechenden Verlagen fehlen.

39. Sind hauptsächlich eigene Projekte. Andere habe ich noch kaum bekommen, würde gerne auch fremde illustrieren. Mal sehn, was kommt. Mein Stil war bis jetzt zu malerisch für die meisten Verleger.

40. Ja, Geschichte lässt sich im Augenblick nicht bearbeiten – finde nicht die richtige Darstellung für die einzelnen Bilder. Ist alles zu brav geworden, muss mich erst neu orientieren.

41. Zeitmangel wegen Nebenjobs, im Moment geht' s so gerade, aber anstehende Projekte müssen wohl aufgeschoben werden.

42. ohne Antwort

43. Ja, gerne (mehrere, verschiedene, eigene Geschichten, z.T. aber nur als Grundidee vorhanden). Ich verwirkliche sie im Moment noch nicht, weil andere Aufträge / Arbeitsvorhaben Vorrang haben.

44. Ja: ausschließlich eigene Projekte, die z.Z. alle in Arbeit sind. Momentane Arbeit: ‚Ein Küstenmärchen‘.

45. Ich würde gerne ein Kinderbuch machen, aber wurde durch mein Phlegma daran gehindert.

46. Ich bin gerade dabei, ein Bilderbuch zu verwirklichen, dass über die Maßen Zeit frisst und einen finanziell auffrisst. Eine Mischung aus Zeichnungen und colorierten Schwarz-Weiß-Fotos, lebendige Gegenstände kommen darin vor. Zwei Holz-Pommesgabeln führen durch das Buch. Es ist eine ganz andere Stilrichtung und Technik als ich sonst arbeite und ich taste mich so heran an die einzelnen Buchseiten.

47. Ich würde gerne neue Techniken ausprobieren und (weiter-) entwickeln und auch mal wieder etwas freier arbeiten. Aber da ich auch Geld verdienen muss, habe ich gerade nicht die Ruhe dafür. Ich denke bei neuen Ideen für Geschichten meist auch, ob und wie ich sie verkaufen könnte.

48. Heißt verwirklichen = veröffentlichen?

Ich habe z.B. geprägt durch eigene Erfahrungen im engeren Umkreis als Kind mich illustrativ und erzählerisch mit dem Thema ‚Autismus‘ auseinandergesetzt und absichtlich plakativ zu dem schwierigen Thema gearbeitet. Bei Messebesuchen

zeigte sich, dass das Buch bei den Lektoren gut ankam. Teilweise mit großer Begeisterung aufgenommen wurde und dann aber

- entweder das ‚Problembuch‘ nicht zum Verlagsprogramm passte, obwohl die Umsetzung gut ankam
- oder der Verlag prädestiniert für so eine Art Buch mit dem Thema schien, aber sich überhaupt nicht vorstellen konnte, plakative Siebdrucke für die Umsetzung zu nehmen.

49. Meine Diplomarbeit würde ich gerne als fertiges Bilderbuch verwirklichen, leider fehlt mir im Augenblick die Zeit dazu.

50. Ja; seltsame Tiere von A bis Zett, im Moment keine Zeit, es ist schwierig, für dieses Projekt einen Verlag zu finden, da es sich um schwarz / weiß – Darstellungen handelt.

51. Oft fehlt Zeit / Geld / Motivation

52. Ich habe bisher Glück gehabt und all meine Bilderbuchprojekte verwirklichen können, einen Verlag dafür gefunden.

Da ich allerdings für meine Bilderbücher viel Zeit und Geld brauche, kann ich mir nur ca. alle zwei Jahre eins leisten.

53. Eine Herausforderung wäre für mich der Holzschnitt, die Folienschabtechnik oder eine Verbindung von Holzschnitt, Collage und Zeichnung im Kinderbuch – ohne Einschränkungen. Ich denke daran, irgendwann mit dem Holzschnitt weiterzumachen.

Da ich zwei kleine Kinder im Alter von 3 und 6 Jahren habe, war meine Arbeit seit 6 Jahren nur begrenzt möglich. Jetzt, wo auch meine Tochter in den Kindergarten geht, habe ich wieder Zeit für Bilderbuchprojekte. Meine Arbeitstechnik möchte ich hin zu einer spontaneren Arbeitsweise verändern. Außerdem stehe ich schon seit ich Bilderbücher mache im Konflikt mit dem, was ich will und dem, was die Verlage wollen. Meistens höre ich, dass ich nicht ins Programm passe, oder dass mein Stil zu künstlerisch ist.

54. Ich versuche, mich den Wunsch-Bilderbuchprojekten, die ich immer gerne verwirklichen wollte, langsam anzunähern, d.h., in kleinen Schritten zu größeren Bild-Experimenten zu finden; meine Zielvorstellung wäre vielleicht unter dem Stichwort ‚Verknüpfungen von unterschiedlichen Bildebenen‘ am treffendsten ausgedrückt. Bei meinen eigenen Texten ist mir das bisher nicht in der wünschenswerten Weise gelungen, weil diese Geschichten immer handlungsorientiert waren. In den Texten meiner Autorinnen, die eher ‚psychologisch-innere‘ Geschichten waren (besonders bei dem Bilderbuch ‚Die Puppe Bella‘, kam ich diesen Experimenten vielleicht näher.

55. Ja: Bilderbücher mit meditativ-beschaulichem Charakter. Ist zurzeit schwierig, Action ist gefragt.

56. Ja, einige kleine eigene Geschichten – bislang habe ich ausschließlich ‚fremde‘ Texte illustriert. Das sind z.T. nicht ganz ausgereifte Ideen, deren Verwirklichung aber z.Z. – aber hoffentlich nicht für immer – durch laufende Verpflichtungen immer wieder verschoben wird.

57. Außer, dass ich gern Geschichten ohne Einleitung, Höhepunkt und Schluss (vor allem ohne Schluss) erzählen würde, gibt es nichts Spezielles. Allerdings sind die Leser und die Verlage noch nicht soweit das zu akzeptieren, vermute ich.

Zusatzfrage: Wie bewahrt man sich die Individualität im Massenmedium Bilderbuch?

Man bewahrt sie sich, indem man das Massenmedium weitestgehend ignoriert, nicht auf Erfolg spekuliert und ganz bei sich bleibt. Außerdem glaube ich, dass gerade in Zeiten der Massenmedien, der individuelle Ansatz große Aufmerksamkeit erfährt. Auch, z.B. in der Werbung sieht man deutlich, wie das Massenmedium seine Wirkung immer häufiger verfehlt. Das hat schon etwas mit dem allseitigen, erfolgsgeilen und gleichzeitig ängstlichen Aufspringen auf den gleichen Zug zu tun.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne den Einsatz unerlaubter Hilfsmittel verfasst habe. Ich versichere, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Des Weiteren erkläre ich, die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht zu haben.

Mareile Oetken