

utb.

Tobias Kurwinkel

Bilderbuchanalyse

Narrativik – Ästhetik – Didaktik

3. Auflage



utb 4826



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Brill | Schöningh – Fink · Paderborn

Brill | Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen – Böhlau · Wien · Köln

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas · Wien

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Narr Francke Attempto Verlag – expert verlag · Tübingen

Psychiatrie Verlag · Köln

Ernst Reinhardt Verlag · München

transcript Verlag · Bielefeld

Verlag Eugen Ulmer · Stuttgart

UVK Verlag · München

Waxmann · Münster · New York

wbv Publikation · Bielefeld

Wochenschau Verlag · Frankfurt am Main

Meinem Sohn Hanno gewidmet, durch den ich seit einiger Zeit immer wieder *in praxi* erfahre, wie wichtig Bilderbücher für kleine Menschen sind.



Dr. phil. Tobias Kurwinkel ist Professor für Neuere Deutsche Literatur, insbesondere Literatur und Kinder- und Jugendkulturen, an der Universität Hamburg. Er ist Chefredakteur von *KinderundJugendmedien.de*, einem interdisziplinär ausgerichteten Internetportal zur Forschung in den Bereichen Kinder- und Jugendliteratur und Kinder- und Jugendmedien.

Tobias Kurwinkel

unter Mitarbeit von Katharina Dürkop

Bilderbuchanalyse

Narrativik – Ästhetik – Didaktik

3., überarbeitete und erweiterte Auflage

Narr Francke Attempto Verlag · Tübingen

Umschlagabbildung: Jutta Kurwinkel
Grafikerstellung: Isabel Moormann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

3., überarbeitete und erweiterte Auflage 2024
2., aktualisierte und erweiterte Auflage 2020
1. Auflage 2017

DOI: <https://www.doi.org/10.36198/9783838562964>

© 2024 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit großer Sorgfalt erstellt. Fehler können dennoch nicht völlig ausgeschlossen werden. Weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen übernehmen deshalb eine Gewährleistung für die Korrektheit des Inhaltes und haften nicht für fehlerhafte Angaben und deren Folgen. Diese Publikation enthält gegebenenfalls Links zu externen Inhalten Dritter, auf die weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen Einfluss haben. Für die Inhalte der verlinkten Seiten sind stets die jeweiligen Anbieter oder Betreibenden der Seiten verantwortlich.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
Satz: pagina GmbH, Tübingen
CPI books GmbH, Leck

utb-Nr. 4826
ISBN 978-3-8252-6296-9 (Print)
ISBN 978-3-8385-6296-4 (ePDF)
ISBN 978-3-8463-6296-9 (ePub)



Inhalt

Vorwort zur 3. Auflage	7
Vorwort zur 2. Auflage	8
1 Einführung	9
2 Das Bilderbuch – Annäherungen an eine Buchgattung	15
2.1 Was ist ein Bilderbuch?	15
2.2 Bilderbücher für Kinder <i>und</i> Erwachsene: All-Age/Crossover als Lesarten intra- und intermedialer Codierung	18
Exkurs: Comic, Manga und Graphic Novel	22
2.3 Von Sach- und Erzählbilderbüchern, realistischen und fantastischen Bilderbüchern sowie elektronischen Erweiterungen: Beschreibung- und Ordnungsversuche	27
Exkurs: Mediale Entgrenzungen: Adaptionen des Bilderbuchs	36
2.4 Das Bilderbuch im Medienverbund	44
2.5 Entwicklung des Bilderbuchs seit 1945	50
3 Aspekte der narratoästhetischen Bilderbuchanalyse	65
3.1 Erzählen als Zustandsveränderung in der Zeit: Der narrative Text	65
3.2 Die narratoästhetische Bilderbuchanalyse	69
3.3 Makroanalyse: Kontext	71
3.4 Mikroanalyse: Textexterne Aspekte	81
3.4.1 Paratext	81
3.4.2 Materialität	92
3.5 Mikroanalyse: Textinterne Aspekte	100
3.5.1 <i>Was wird dargestellt?</i>	100
3.5.1.1 Handlung: Ein- und Mehrsträngigkeit, Mono- und Pluriszenik	100
3.5.1.2 Figuren	105
3.5.1.3 Motive und Themen	109
3.5.1.4 Raum	113
3.5.2 <i>Wie wird es dargestellt?</i>	121
3.5.2.1 Schrifttext	121
3.5.2.1.1 Erzählebenen	121

3.5.2.1.2	Erzählsituation	125
3.5.2.1.3	Zeit	133
3.5.2.1.4	Sprachliche Gestaltung	141
3.5.2.2	Bildtext	148
3.5.2.2.1	Form	148
3.5.2.2.2	Farbe	155
3.5.2.2.3	Komposition	162
3.5.2.3	Typographie	171
3.5.3	Interdependenzen von Bild und Text	179
3.5.4	<i>Page Break, Page Turn</i> und <i>Page Turner</i>	184
3.5.5	Intermediale Einflüsse	189
3.6	Wie man ein Bilderbuch analysiert	195
4	Pädagogische und didaktische Aspekte	201
4.1	Das Bilderbuch in der frühkindlichen und schulischen Bildung	201
4.2	Heterogenität: Differenzierung und Individualisierung	208
5	Beispielanalysen	217
5.1	Mareile Oetken: <i>Die Regeln des Sommers</i> (2014) von Shaun Tan	217
5.2	Annika Sevi: <i>Das Kind im Mond</i> (2013) von Jürg Schubiger (Text) und Aljoscha Blau (Bild)	230
5.3	Mirijam Steinhauser: <i>Tatu und Patu und ihre verrückten Maschinen</i> (2010) von Aino Havukainen (Bild) und Sami Toivonen (Text)	244
5.4	Michael Staiger: <i>Das Haus in den Bäumen</i> (2013) von Ted Kooser (Text) und Jon Klassen (Bild)	257
6	Glossar	269
7	Medienverzeichnis	293
7.1	Primärmedien	293
7.1.1	Bilderbücher, Comics, Graphic Novels und Apps	293
7.1.2	Filme	298
7.1.3	Hörspiele	298
7.2	Sekundärmedien	299
	Sachregister	337

Vorwort zur 3. Auflage

Für die dritte Auflage habe ich kleinere Korrekturen vorgenommen und zahlreiche Angaben zur Forschungsliteratur aktualisiert. Weiter wurden einzelne Kapitel überarbeitet und an den Stand der Forschung angepasst; als Beispiel sei hier das Kapitel zu den medialen Entgrenzungen des Bilderbuchs genannt. Hinzugekommen ist ein Kapitel zu *Page Breaks*, *Page Turns* und *Pageturnern*.

Mein Dank gilt meinen Mitarbeiterinnen Alina Gierke und Lea Zindel für die Unterstützung beim Lektorat und der Recherche sowie den vielen Kolleginnen und Kollegen, darunter Bettina Kümmerling-Meibauer, Michael Ritter und Marlene Zöhrer, die mich mit Verbesserungs- und Literaturhinweisen versorgten. Bedanken möchte ich mich außerdem beim Verlag und meinem Lektor Tillmann Bub.

Hamburg, Juni 2024

Tobias Kurwinkel

Vorwort zur 2. Auflage

Die erste Auflage der *Bilderbuchanalyse* hat eine überwältigend positive Resonanz erfahren, so dass bereits jetzt – keine drei Jahre nach ihrem Erscheinen – eine zweite Auflage möglich geworden ist, die ich hiermit vorlege.

Die Zweitaufgabe bietet eine Reihe von Berichtigungen und Korrekturen. Sie ist ergänzt, erweitert sowie aktualisiert worden: *Ergänzt* habe ich Aspekte, zu denen ich in der vergangenen Zeit gearbeitet und veröffentlicht habe, dies betrifft insbesondere die Kapitel zum Bilderbuch im Medienverbund, zu Motiven und Themen sowie zum Bilderbuch in der frühkindlichen und schulischen Bildung. *Erweitert* habe ich die Erstauflage um ein Kapitel zur literarhistorischen Entwicklung des Bilderbuchs seit 1945. *Aktualisiert* habe ich die Literaturangaben und -hinweise, um den neuesten Stand der Forschung abzubilden.

Bedanken möchte ich mich bei Corinna Norrick-Rühl, die mich bei der Durchsicht des Kapitels zur Makroanalyse unterstützt und einen Glossareintrag zum *Gatekeeper* beigetragen hat. Gedankt seien auch Alexandra und Michael Ritter sowie Jochen Hering, die mich mit Literatur und wertvollen Hinweisen versorgt haben.

In einigen Besprechungen wurde das Layout des Bandes kritisiert; entsprechend wurde dieses für die Zweitaufgabe überarbeitet, womit u. a. die Anzahl der Marginalien, die bei Rezensenten für Irritationen sorgten, reduziert werden konnten. Weiter ist das Buch nun voll vierfarbig – denn, um Christine Paxmann zu zitieren: „Man kann Fachbuch auch schön!“ Dafür, für das Entgegenkommen und die stete Unterstützung, möchte ich mich beim Verlag und meinem Lektor Tillmann Bub bedanken. Melanie Trolley danke ich für die Mitarbeit bei den Korrekturen von Tippfehlern und Ungenauigkeiten, die damals übersehen wurden.

Essen, Juni 2020

Tobias Kurwinkel

1 Einführung

Zu Beginn des neuen Jahrtausends schreibt Jens Thiele in seinem heute als Standardwerk geltenden Buch, dass es „eine kontinuierliche, systematische Theorieforschung zum Bilderbuch“ nicht gebe, obwohl „sie seit den 60er Jahren“ (Thiele 2003a:36) eingeklagt werde.

Dieser Befund liest sich seitdem beständig wiederkehrend in der Literatur; ich zitiere ihn hier, weil er ein in der Forschung noch immer gültiges Desiderat benennt – und damit einen Ausgangspunkt dieses Bandes darstellt.

Thieles Diktum kann entgegengehalten werden, dass vor allem in den letzten Jahren viele Studien und Untersuchungen erschienen sind, die das Bilderbuch sowohl pädagogisch als auch didaktisch fokussieren und ebenso fachwissenschaftlich perspektivieren. Nichtsdestotrotz

bleibt eine an Text- und Bildzugängen orientierte interdisziplinäre Forschung, die literatur-, sprach- und bildtheoretische wie auch didaktische Aspekte des Bilderbuchs zusammenführt, weiterhin Desiderat. (Preußner 2015:67)

Die narratoästhetische Bilderbuchanalyse

Zu diesem Desiderat möchte der vorliegende Band einen Beitrag leisten, indem er ein interdisziplinäres Modell zur Analyse von Bilderbüchern vorschlägt, das auf die genannten Aspekte zurückgreift und diese zu synthetisieren sucht; Ausgangspunkte der *narratoästhetische Bilderbuchanalyse* sind zum einen das „stehende Bild“ und die „geschriebene Sprache“ (Barthes 1988:102), zum anderen die zwei Ebenen des narrativen Textes: die Geschichte oder *histoire* als Abfolge von Ereignissen und der Text oder *discours* als Abfolge von Zeichen.

Das hier entwickelte Modell rekurriert auf den Medienbegriff Werner Wolfs (2002:164), was nicht nur die Betrachtung der spezifischen Medien- und Textbegriff Eigenschaften der Einzelmedien ermöglicht, sondern auch den Blick freistellt auf deren Zusammenspiel als *Interdependenzen von Bild- und Schrifttext* im konventionell als distinkt wahrgenommenen Medium Bilderbuch. Dabei liegt dem Modell ein *Textbegriff* zugrunde, der

[i]n seiner weitesten Bestimmung [...] eine verbale, nonverbale, visuelle und auditive Mitteilung [umfasst], die von einem Sender mittels eines Codes an einen Empfänger gerichtet ist. Nicht nur gesprochene und geschriebene Diskurse, sondern auch Filme,

Theateraufführungen, Zeremonien, Ballettaufführungen, Happenings, Zirkusnummern, Bilder oder Musikstücke sind demnach Texte. (Nöth 2000:392)

Ein derartiger Textbegriff bildet die Basis für das *transmediale* Verständnis der Analysekategorien: Viele sind medienunspecifisch und können daher sowohl mit Mitteln des *Schrift-* als auch des *Bildtexts* ausgetragen werden. Die roten Haare einer Figur können beispielsweise im Schrifttext eines Bilderbuches verbalsprachlich beschrieben oder im Bildtext malerisch bzw. zeichnerisch realisiert sein.

Gegenstand Gegenstand
 Gegenstand der Bilderbuchanalyse ist vor allem das *fiktionale* Bilderbuch, bei dem sich der Bild- wie auch der Schrifttext als selbstständiger Bedeutungsträger (Weinkauff & Glasenapp 2018:164) darstellt. Dies gilt auch für das *faktuale* Bilderbuch, das ebenso Untersuchungsgegenstand der *narratoästhetischen Analyse* sein kann.

Sowohl im fiktionalen als auch im faktualen Bilderbuch entwickeln Bild- und Schrifttext ein *Handlungskontinuum* (Dolle-Weinkauff 2007:227); ein solches kann jedoch ebenfalls durch die Bilder allein entfaltet werden.

Aufbau und Anlage

1. Teil Der erste Teil des Bandes definiert das Bilderbuch, bestimmt es nicht nur als „Spezialkunst für Kinder“ (Thiele 2020:218), sondern auch als *All-Age-* oder *Crossover-Literatur* und stellt sein Verhältnis zu *Comic*, *Manga* und *Graphic Novel* dar. Darauf folgen Ordnungs- und Beschreibungsversuche, welche die Buchgattung u. a. in Erzähl- und Sachbilderbuch klassifizieren, den Wirklichkeitsstatus einer Bilderbucherzählung referieren und auf gestalterische Sondertypen eingehen. Weitere Kapitel dieses ersten Teils handeln von den *medialen Entgrenzungen* des Bilderbuchs und positionieren dieses in und zu *Medienverbundsystemen*.

Anlage der Kapitel Diese Kapitel sind so angelegt, dass sie sowohl einzeln als auch fortlaufend gelesen werden können; in letzterem Fall bauen sie aufeinander und kapitelweise eine umfassende Bestimmung des Bilderbuchs auf.

Jedes Kapitel bzw. jeder Exkurs enthält eine kommentierte Auswahl weiterführender Literatur für Forschung und Studium. Der Aufbau der Hinweismittel zum Weiterlesen folgt einem idealen Researchweg, der über Textsorten verläuft, die vom Allgemeinen zum Speziellen und zugleich vom Einfachen zum Komplexen führen: Zuerst werden, soweit verfügbar, Einträge in Enzyklopädiën und Fachlexika vorgestellt, darauf folgen Handbücher sowie Einführungsbände

zum Thema. Zudem werden wichtige Monographien, Sammelbände und ggf. (Beiträge in) Fachzeitschriften genannt, die das Kapitelthema weiter vertiefen.

Der zweite Teil ist der *narratoästhetischen Bilderbuchanalyse* gewidmet: Auf zwei Kapitel, die zum einen davon handeln, wie in Bild und Text erzählt wird, und zum anderen das Modell darstellen und diskutieren, folgen die Aspekte und Kategorien der Bilderbuchanalyse, unterteilt in *Makro-* und *Mikroanalyse*. 2. Teil

Diese Kapitel sind wie diejenigen des ersten Teils angelegt, auch sie weisen weiterführende Literaturhinweise auf; eingeleitet werden sie von Textkästen, welche das Wesentliche der jeweiligen Kategorie zusammenfassen und damit vor dem Lesen des gesamten Kapitels Orientierung bieten – und danach ein schnelles Nachschlagen und Informieren ermöglichen.

Der Teil schließt mit einem Leitfaden zur Bilderbuchanalyse, der diese auch im Kontext akademischer Textsorten wie Referat oder Hausarbeit verortet.

Der dritte Teil geht auf pädagogische und didaktische Aspekte ein; er beschäftigt sich mit dem Bilderbuch als Instrument für Sprach- und Erzählförderung in der Kindertagesstätte, führt Terminologie und Theorie der *Literacy* ein und zeigt, wie über *intermediale Lektüren* des Bilderbuchs und seiner *elektronischen Erweiterungen* und *medialen Entgrenzungen* unterschiedliche Kompetenzen vermittelt werden können. Ein weiteres Kapitel setzt sich mit *Heterogenität* und *Differenzierung* auseinander und skizziert den Einsatz des Bilderbuchs als Unterrichtsgegenstand in diesem Kontext. 3. Teil

Vier verschiedene Beispielanalysen von Bilderbuchexperten¹ lesen sich im vierten Teil des Bandes, welche das Modell der Bilderbuchanalyse praktisch anwenden. Mareile Oetken analysiert insbesondere *Raum*, *Zeit* und *Materialität* in Shaun Tans 2014 veröffentlichten Bilderbuch und App *Die Regeln des Sommers* (engl. *Rules of Summer*, 2013); dabei arbeitet sie Tans Umgang mit den je spezifischen Mitteln des Erzählens in den verschiedenen Medien heraus. So nutze er beispielsweise „die Immaterialität der App-Technik [...], um die Materialität seiner Arbeit, insbesondere die haptischen Qualitäten der Malerei“ (S. 203) zugänglich zu machen. 4. Teil

Im Mittelpunkt von Annika Sevis Untersuchung steht das *Fantastische* in Jürg Schubigers (Text) und Aljoscha Blaus (Bild) Bilderbuch *Das Kind im Mond*

1 Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird in diesem Buch statt der Beidnennung das generische Maskulinum verwendet – mit Ausnahme von Textstellen, in denen ausdrücklich eines der beiden Geschlechter gemeint ist.

(2013). Sevi analysiert, wie das *Fantastische* im Bild- sowie im Schrifttext entwickelt wird und welcher Art das Verhältnis von *telling* und *showing* dazu ist.

Michael Staigers Beitrag erschließt Ted Koosers (Text) und Jon Klassens (Bild) 2013 erschienenes Bilderbuch *Das Haus in den Bäumen* (engl. *House Held Up by Trees*, 2012) ausgehend von seiner Erzählstruktur und seiner Bildgestaltung; dabei geht er vor allem auf das Zusammenspiel von *histoire* und *discours* ein.

Mirjam Steinhauser untersucht den ersten Band (2010) der finnischen Bilderbuchreihe *Tatu und Patu* von Aino Havukainen (Text) und Sami Toivonen (Bild), *Tatu und Patu und ihre verrückten Maschinen* (fin. *Tatun ja Patun oudot kojeet*, 2005). Besonderes Augenmerk legt sie auf die *peritextuelle* Gestaltung, der in den *Tatu-und-Patu*-Bänden eine wesentliche Rolle für die Gesamtkonzeption und den *seriellen* Zusammenhang zukommt. Der Beitrag schließt mit einem didaktischen Ausblick.

Der fünfte Teil enthält ein umfangreiches Glossar, das in kurzen Einträgen Fachbegriffe erläutert. Diese Begriffe sind jeweils ein Mal pro Kapitel kursiviert – durchgängig kursiviert sind im Deutschen nicht lexikalisierte Fremdwörter, ausgewählte Fachtermini, Werktitel sowie Eigennamen.

Quellen

Das Modell der Bilderbuchanalyse, das ich seit 2013 in der universitären Lehre und parallel zu ihr entwickelte, steht auf den Schultern von vielen anderen, baut auf die Arbeiten von u. a. Schwarcz (1982), Nodelman (1988), Thiele (2003), Nikolajeva & Scott (2006) und Staiger (2014 und 2022) auf.

Für die Darstellung der *textinternen Aspekte* habe ich mich an verschiedenen Standard- und Einführungswerken orientiert, wie u. a. Bode (2011), Martínez & Scheffel (¹¹2019) und Vogt (⁷2016) für den Schrift-, und wie Held & Schneider (2007), Kayser & Körner (2004) sowie Kerner & Duroy (1980, 1981) für den Bildtext.

Der Aufbau des Buches und einzelner Kapitel, wie zur *Figur* oder zu *Motiven* und *Themen*, folgen der *Kinder- und Jugendfilmanalyse*, die ich 2013 gemeinsam mit Philipp Schmerheim geschrieben und veröffentlicht habe. Zurückgegriffen habe ich auch auf andere Publikationen von mir, so zur Theorie des *Medienverbunds* (2013, 2017), zur *Metapher der fantastischen Schwelle* (2014), zu *medialen Entgrenzungen* des Bilderbuchs (2016) sowie zum Verhältnis von Bilderbuch und Film (2017b).

Zielgruppe

Zielgruppe des Bandes sind vor allem Lehramtsstudierende der Fächer Deutsch und Kunst, die Vorlesungen, Seminare und Übungen zur Kinder- und Jugendliteratur und zum Bilderbuch besuchen. In derartigen Lehrveranstaltungen kann das Buch auch aufgrund seiner didaktischen Ausrichtung von Lehrenden und Studierenden als Grundlagenwerk eingesetzt werden. Der Band richtet sich zudem sowohl an Studierende der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften als auch der Pädagogik und Erziehungswissenschaften.

Danksagungen

In vielen und verschiedenen Seminaren zum Bilderbuch und seinen Adaptionen an den Universitäten Bremen, Düsseldorf und Köln haben Studierende mit dem Manuskript dieses Buches gearbeitet und Bilderbücher mithilfe des Modells untersucht. Für ihre wertvollen Anregungen und Vorschläge möchte ich mich bedanken.

Dank gebührt auch den Beiträgern Mareile Oetken, Annika Sevi, Michael Staiger und Mirijam Steinhauser, die sich die Mühe gemacht haben, auf Grundlage des hier vorgestellten Modells eigene Analysen von Bilderbüchern beizusteuern.

Markus Le François und Tobias Krejtschi haben mir Bilder zur Verfügung gestellt, welche die Entstehung ihrer Illustrationen zeigen und das Verhältnis zwischen Autor und Illustrator reflektieren; geduldig haben sie mir – wie auch Torben Kuhlmann und Sebastian Meschenmoser – meine Fragen zu ihren Materialien und ihrer Technik beantwortet.

Meiner Mutter, der Künstlerin Jutta Kurwinkel, danke ich für das schöne Titelbild, das sie für diesen Band gestaltete, meiner Schwester für das gründliche Lektorat der Kapitel zur Bildanalyse.

Danken möchte ich auch dem Team des Arbeitsbereichs Kinder- und Jugendmedien an der Universität Bremen, darunter meinem Freund und Kollegen Philipp Schmerheim wie auch Nele Bartsch und Jana Wiegand. Meine Mitarbeiterin Katharina Dürkop besorgte nicht nur das Korrektur und Lektorat des Buches, sondern kümmerte sich zudem um das Glossar, den Index und das Literaturverzeichnis.

Gedankt sei auch den Wissenschaftlerinnen und Bilderbuchexpertinnen Tamar Al-Chammas und Sarah Wildeisen für Literatur und Hinweise sowie und insbesondere Bettina Kümmerling-Meibauer, die mich in unzähligen eMails kenntnisreich auf internationale Forschungen und Literatur zum Bilderbuch hinwies.

2 Das Bilderbuch – Annäherungen an eine Buchgattung

2.1 Was ist ein Bilderbuch?

Als Bilderbuch, so schreiben Horst Künnemann und Helmut Müller im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, bezeichne man „ein für Kinder von etwa 2–8 Jahren entworfenes Buch mit zahlreichen Illustrationen und wenig oder gar keinem Text“ (1984:159). Weiter haben Bilderbücher „nur wenige Blätter, sind oft aus zerreifestem Papier oder Folie hergestellt und weisen sehr unterschiedliche Formate auf, von ganz kleinen ‚Lilliput‘-Ausgaben bis zu übergroßen Formaten“ (1984:159).

Diese Definition ist nicht mehr zeitgemäß. Das Bilderbuch als Buchgattung der Kinder- und Jugendliteratur hat tiefgreifende Entwicklungen in ästhetischer, narrativer und buchgestalterischer Hinsicht durchlaufen, welche die Aussagen von Knnemann und Müller nicht reflektieren. Verschiedene Kriterien dieser engen Definition aber, das Alter der Adressaten, das Text-Bild-Verhältnis und der Umfang, können als Ausgangspunkte für aktualisierende Überlegungen dienen – und letztlich zu einer definitorischen Annäherung führen, die in den folgenden Kapiteln und Exkursen über weitere Aspekte kontextualisiert wird.

Kriterium Adressatenalter

Das Bilderbuch sei vor allem, wie Jens Thiele geschrieben hat, eine „Spezialkunst für Kinder“ (Thiele 2005:228). Als Bilderbücher für Kinder wird diese Kunst – wie auch Kinderbücher und Kinderfilme – im deutschsprachigen Raum vor allem im kommerziellen Bereich nach Altersstufengliederungen differenziert. Zumeist verwenden diese Gliederungen einen Abstand von zwei Jahren sowohl bei Kleinkindern (2, 4 Jahre) als auch bei Kindern (6, 8, 10 Jahre). Eine wichtige Rolle nehmen Bilderbücher zudem für Kleinstkinder ein, die im Alter von 10–12 Monaten mit den so genannten *Frühe-Konzepte-Büchern* in Kontakt kommen (Kmmerling-Meibauer 2012a:3).

Teilweise werden die Altersstufen über die von den Adressaten besuchten Bildungsinstitutionen definiert (Kindergarten-, Vorschul- und Grundschulbilderbuch). Kombiniert werden die Stufen zum Teil mit Angaben des Geschlechts, was besonders für Mädchen gilt.

In thematischer, erzählerischer und bildnerischer, nicht zuletzt in medialer Hinsicht hat sich das Bilderbuch zu einem „komplexen, offenen Bild-Text-Me-

dium“ entwickelt (Thiele 2020:218); auch jugendliche und erwachsene Leser und Betrachter sind damit zu Konsumenten von Bilderbüchern geworden. Ein Beispiel für letztere Adressatengruppe ist *Und dann platzt der Kopf* (2014) von Christina Röckl, das auf der Frankfurter Buchmesse 2015 den *Deutschen Jugendliteraturpreis* in der Kategorie Sachbuch gewann.

Und dann platzt der Kopf wird vom Verlag als „ein Bilderbuch für Erwachsene von Kindern gedacht“ beworben und damit der *All-Age-* oder *All-Age-Bilderbuch Crossover-Literatur* zugeordnet (→ Kapitel 2.2). Mit diesem Begriff werden seit Ende der 1990er Jahre Werke bezeichnet, welche die Grenzen zwischen Kinder- und Allgemeinliteratur überschreiten. Sie richten sich sowohl an Kinder und Jugendliche als auch an Erwachsene und sind für diese verschiedenen Lesergruppen attraktiv (Blümer 2011:1).

Kriterium Text-Bild-Verhältnis

Das Definitionskriterium des Verhältnisses von *Schrift-* und *Bildtext* im Bilderbuch ist für die Bestimmung dessen von großer Bedeutung; entsprechend schreibt Karl Ernst Maier, dass das „erste kennzeichnende Merkmal“ des Bilderbuchs sich aus der „einfachen Feststellung“ ergebe, dass „das Bild die dominierende Stelle“ einnehme (1996:1). Doch was genau bezeichnet die dominierende Stelle? Das quantitative oder das qualitative Verhältnis von Text und Bild im Buch – oder gar beide Aspekte?

„Einfacher“ – und vor allem präziser – ist eine qualitative Perspektive auf das Verhältnis, die mit dem erzählerischen Inhalt des Buches in Verbindung gebracht wird: So kann für das Bilderbuch definiert werden, dass sich der Bildtext, wie auch der Schrifttext, als selbstständiger Bedeutungsträger (Weinkauff & Glasenapp 2018:164) darstellt und ein *Handlungskontinuum* entwickelt (Dolle-Weinkauff 2007:227); ein derartiges Kontinuum kann jedoch ebenfalls durch die Bilder allein entfaltet werden.

Durch diese Definition ist weiter eine Abgrenzung des Bilderbuchs vom illustrierten Kinder- und Jugendbuch möglich, da die Bilder in letzterem zu meist kein Handlungskontinuum entwickeln, sondern eine den Schrifttext erläuternde, kommentierende und oft nur dekorierende Funktion einnehmen.

Kriterium Umfang

In Friedrich Justin Bertuchs *Bilderbuch für Kinder*, einem zwölfbändigen Unterrichtswerk, das zwischen 1790 und 1830 Wissen für Kinder in Themengruppen

wie Weltwunder oder Fabelwesen aufbereitete, liest sich, dass ein Bilderbuch von geringem Umfang sein und dem Kind „nicht auf einmal ganz, und etwa in einem großen dicken Bande“ (Bertuch 1790:4) übergeben werden sollte. Was hier als adressatenspezifische *Akkommodation* formuliert ist, liest sich ohne pädagogischen Impetus auch in der eingangs dargelegten Definition, nach der ein Bilderbuch „nur wenige Blätter“ habe. Thiele präzisiert 2003 derartige Angaben, indem er schreibt, das Bilderbuch habe „in der Regel 30 Buchseiten“ (2003b:71); Staiger gibt 2014 an, dass der „materielle Träger der Bilderbucherzählung“ ein Buch „mit 24 bis 48 Seiten“ (2014:20) sei.

Auch wenn eine große Anzahl von Bilderbüchern den genannten Umfang aufweist: Ein Blick in die Nominierungslisten des *Deutschen Jugendliteraturpreises* der vergangenen Jahre offenbart, dass das gegenwärtige Bilderbuch derartigen Konventionen und Limitierungen immer weniger zu folgen scheint. Nicht anders sind Bilderbücher zu erklären, die 64 Seiten wie *Gordon und Tampir* (Sebastian Meschenmoser 2014), 96 Seiten wie das 2013 erschienene *Akim rennt* von Claude K. Dubois (franz. *Akim court*, 2012), 160 Seiten wie *Spinne spielt Klavier, Geräusche zum Mitmachen* (Benjamin Gottwald, 2022) oder sogar 224 Seiten wie *Das literarische Kaleidoskop* (Regina Kehn 2013) haben.

Literatur und Internetseiten zum Weiterlesen

- ▶ Das Lexikon *Kinder- und Jugendliteratur* (1995–2017), das als Loseblattsammlung im Corian Verlag von Kurt Franz, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber im Auftrag der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e. V. herausgegeben wurde, stellt noch immer ein umfangreiches Standardwerk dar, das über Autoren und Illustratoren von Bilderbüchern ebenso wie über Fachbegriffe informiert. Eine Fortsetzung der Loseblattsammlung findet sich im Internet als Online-Lexikon unter der URL <https://www.akademie-kjl.de/lexikon/>.
- ▶ In *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart – ein Handbuch* (52020) findet sich ein Überblicksartikel zum Bilderbuch von Jens Thiele. Das gilt auch für das Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur* (2020), zu dem ich einen Beitrag geschrieben habe. Ein wichtiges internationales Handbuch ist *The Routledge Companion to Picturebooks* (2018), herausgegeben von Bettina Kümmerling-Meibauer.
- ▶ Eine gelungene Einführung in das Thema bietet noch immer das Standardwerk *Das Bilderbuch: Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*

(2003a) von Thiele, das verschiedene Aspekte und Bereiche des Bilderbuchs abbildet und auch eine kurze Darstellung seiner Geschichte liefert. Eine Einführung in theoretische Grundlagen und analytische Zugänge zum Bilderbuch bietet der gleichnamige Sammelband (2022), den Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger herausgegeben haben.

- ▶ Auf dem wissenschaftlichen Internetportal *KinderundJugendmedien.de* lesen sich verschiedene Beiträge zur Theorie des Bilderbuchs im Fachlexikon; in der Kategorie Bilderbücher werden sowohl Klassiker als auch Neuerscheinungen vorgestellt und besprochen. Weiter findet sich auf dem Portal eine Bibliographie zum Bilderbuch, die fortlaufend aktualisiert wird.

2.2 Bilderbücher für Kinder *und* Erwachsene: All-Age/Crossover als Lesarten intra- und intermedialer Codierung

Mit dem Erfolg der *Harry Potter*-Romane von Joanne K. Rowling und dem sich dazu schnell entwickelnden *Medienverbund* zeichnet sich Mitte der 1990er Jahre – sowohl auf dem *Kinder- und Jugendbuchmarkt* als auch in der Forschung – eine neue Entwicklung ab: Bei dieser geht es um Bücher, die an Kinder und an Erwachsene adressiert sind und von diesen gleichermaßen gelesen werden, wie die Geschichte von dem elternlosen Jungen, der in einem Schrank unter einer Treppe lebt und später als berühmter Zauberer gegen das personifizierte Böse kämpfen wird.

Bei den erwachsenen Lesern dieser Bücher handelt es sich nicht um so genannte *Mitleser*, die kinder- und jugendliterarische Werke in dem Bewusstsein lesen, nicht deren eigentliche Leser zu sein. Mitleser fungieren als Vermittler, als Weiterleitende, als Filternde (Ewers 2012:57) – und mit Blick auf die Bilderbücher für (Kleinst- und Klein-)Kinder als Vorleser (→ Kapitel 3.3).

Werke, die sich an Kinder und Erwachsene richten, werden als *All-Age-* oder *Crossover-Literatur* (Beckett 2009:7f.) bezeichnet, wobei sich im deutschsprachigen Raum erstgenannter Begriff, eine Übersetzung der aus der skandinavischen Literaturwissenschaft stammenden Bezeichnung „allålderslitteratur“, durchgesetzt hat. In der englischsprachigen Forschung wird hingegen der zweite Begriff verwendet, die Bezeichnung *All-Age* findet sich kaum (Blümer 2011:6).

Den Terminus des *Crossover* greift Bettina Kümmerling-Meibauer auf und bietet eine weite Definition dessen als *Crosswriting* an:

Zunächst macht Crosswriting darauf aufmerksam, dass es eine wachsende Anzahl von Autoren und Autorinnen gibt, die literarische Werke sowohl für Kinder und Jugendliche als auch für Erwachsene schreiben [...]. Außerdem referiert Crosswriting auf das Phänomen des rezipientenübergreifenden Schreibens, d. h. ein kinderliterarisches Werk spricht sowohl Kinder als auch Erwachsene an, wobei verschiedene Bedeutungsebenen herausgeschält werden können. [...] Zuletzt verweist Crosswriting auf die Tatsache, dass ein zunächst als Erwachsenenbuch konzipiertes Werk von demselben Autor / derselben Autorin in ein Kinderbuch umgeschrieben wird oder umgekehrt. (Kümmerling-Meibauer 2012b:27 f.)

Zu den verschiedenen Bedeutungsebenen, die in der Definition genannt werden, hat Hans-Heino Ewers den Begriff der *Doppelsinnigkeit* geprägt. Damit ist das Angebot unterschiedlicher Lesarten gemeint, einer *exoterischen* für Kinder- und Jugendliche und einer *esoterischen* für Erwachsene:

Während sich den „Alten“ die Textbotschaft in ihrer ganzen Bedeutung erschließt, bleibt für die kindlichen Leser so manches unverständlich. Der Text ist jedoch so beschaffen, daß es dem kindlichen Rezipienten möglich ist, über das ihm Unbegreifliche hinwegzuleiten, so daß es zu keinem Abbruch der kindlichen Lektüre kommt. Die betreffenden Signale sind so gestaltet, daß sie der kindlichen Aufmerksamkeit entgehen oder ohne Beeinträchtigung des kindlichen Leseerlebnisses übersprungen werden können. Einem Text, der die kindliche Fassungskraft übersteigt, muß dennoch die Möglichkeit einer kindlichen Lektüre eingeschrieben sein, wenn Kinder zu seinen Lesern zählen sollen. (Ewers 2000:123)

Verwirklicht werden diese Lesarten vor allem über sowohl *intramediale* als auch *intermediale Codierungen*, über die das Werk im Schnittpunkt anderer *Texte*, zu denen es in Beziehung steht, positioniert ist: So finden sich in vielen Bilderbüchern bspw. *intertextuelle* und/oder *interpiktoriale* Verweise auf andere *Schrifttexte* bzw. *Bildtexte*, deren Realisierung dem zumeist erwachsenen Rezipienten neue Bedeutungshorizonte eröffnet, mit denen ein Vergnügen einhergeht.

In *Mein Papi, nur meiner! Oder Besucher, die zum Bleiben kamen* (engl. *The Visitors Who Came to Stay*) von Annalena MacAfee (Text) und Anthony Browne (Bild) aus dem Jahr 1984 finden sich interpiktoriale Verweise auf das Werk René

Magrittes oder auf das Gemälde *Frühstück im Freien* von Edouard Manet (1863) (Thiele 2003a:56).

Die Verweise werden hierbei über den Text motiviert, aber „in der Interaktion zwischen Text und Konsument, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen“ (Holthuis 1993:31) vollzogen. Die (kindlichen) Rezipienten, denen die intra- und/oder intermediale Enzyklopädie fehlt, um die Verweise aufzulösen, können dem Text aber trotzdem Bedeutung zuweisen (Kurwinkel & Schmerheim 2013:22).

Auch vor dem Aufkommen der neuen Begriffe All-Age- und Crossover-Literatur gab es an Kinder und Erwachsene gleichzeitig gerichtete, *mehrfach adressierte* Werke – in allen literarischen Epochen und Perioden und in keineswegs geringem Umfang (Ewers 2012:58). Die auffälligste Neuerung für die All-Age-Literatur der Jahrtausendwende im Gegensatz zu den früheren Texten ist das veränderte *Marketing*:

Das Label Crossover dient Verlagen und Buchhandel als Verkaufsargument und wird gezielt zur breiteren Vermarktung der Texte eingesetzt. Mit dem neuen Trend hängen auch Veränderungen in der Publikationsform zusammen. Häufig gibt es dual editions, mit denen ein Crossover-Text sowohl in einer Ausgabe für Kinder bzw. Jugendliche als auch in einer Ausgabe für Erwachsene veröffentlicht wird. (Blümer 2012)

Spätestens seit dem Erscheinen von Sandra Becketts Buch *Crossover Picture-books* im Jahr 2012 werden die Begriffe All-Age- und Crossover-Bilderbuch sowohl im kommerziellen als auch im wissenschaftlichen Bereich für mehrfachadressierte Bilderbücher verwendet.

All-Age-/
Crossover-Bilderbuch

Was für die Kinder- und Jugendliteratur gilt, gilt auch für das Bilderbuch: Bilderbücher, die sich zugleich an Kinder und Erwachsene richten, existieren nicht erst seit dem „crossover hype“ (Beckett 2012:1).

Maurice Sendak:
Als Papa fort war

Als ein Beispiel kann das Bilderbuch *Als Papa fort war* (engl. *Outside Over There*, 1981) von Maurice Sendak aus dem Jahr 1984 gelten, das der amerikanische Verlag Harper & Row sowohl für Kinder als auch für Erwachsene bewarb. Das Buch setzte sich jedoch nur schwer auf dem Buchmarkt durch und entsprach damit der Aussage seines Künstlers, nach der es eine *arbiträr* gesetzte Trennung zwischen Kinder- und Jugendbüchern gebe, die nicht existent sei (Beckett 2012:3). Der Literaturkritikerin und Journalistin Selma G. Lanes erklärte Sendak zum Erscheinen von *Als Papa fort war*, dass er eine lange Zeit gewartet habe, „to be taken out of kiddy-book land and allowed to join the artists of America“ (1980:235).

Eine Bilderbuchreihe, die im selben Jahr mit *Eine Geburtstagstorte für die Katze* (schwed. *Pannkakstårtan*, 1984) ihren Anfang nahm, wurde hingegen bereits kurz nach dem Erscheinen von Kindern und Erwachsenen gleichermaßen gelesen – und gefeiert. Dies liegt daran, dass sie sich nicht wie *Als Papa fort war* „schwierig, sperrig fremd und rätselhaft“ (Thiele 1987:80) gebe, wie Jens Thiele schreibt. Sie falle nicht „durch die Maschen des Wahrnehmungsnetzes [...], weil für sie keine Beurteilungskriterien vorhanden“ (Thiele 1987:80) waren: Die Abenteuer von *Petterson und Findus*, dem schrulligen alten Tüftler und seinem sprechenden Kater, lesen sich heute infolgedessen in mehr als zehn Bänden, übersetzt in über 40 Sprachen und mit Verkaufszahlen, welche die Grenze von 6 Millionen weit überschritten haben.

Sven Nordqvist:
Petterson und Findus

Mit Ende der 80er Jahre scheinen jedoch Beurteilungskriterien für Bilderbücher zu entstehen, die der „Norm des Einfachen“ (Thiele 1987:80) nicht entsprechen. Nicht anders ist der Erfolg der Bücher zu erklären, für die Wolf Erlbruch verantwortlich zeichnet und seit 1990 auch immer wieder schreibt. Sowohl thematisch als auch insbesondere ästhetisch entziehen sich diese Bücher herkömmlichen Kriterien, stellen sich dem Bilderbuch als „Ikone[...] bürgerlicher Kindheitskultur“ (Rank & Weinkauff 2004:25) entgegen, wie Erlbruch in einem Interview formulierte. Seine Bilderbücher beschäftigen sich mit dem Tod, der als unscheinbarer Begleiter in *Ente, Tod und Tulpe* (2007) daherkommt, mit James Joyces Brief an seinen Enkel über buttermilchtrinkende Polizisten in *Die Katzen von Kopenhagen* (2013) oder mit einem Maulwurf, welcher der Frage nachgeht, wer ihm auf den Kopf gemacht habe.

Wolf Erlbruch

Das 1989 erschienene Bilderbuch *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* (Werner Holzwarth [Text]) war ein großer internationaler Erfolg – und zwar sowohl bei Kindern als auch bei Erwachsenen. Die Gründe dafür macht Beckett im humoristischen, ja Rabelais'schen Umgang (Beckett 2012:15) Erlbruchs mit dem wohl menschlich Profansten aus. Bereits 2000 war das Bilderbuch mehr als eine Million Mal verkauft und in 18 Sprachen übersetzt worden; ein Erfolg, mit dem niemand gerechnet hatte, wie Erlbruch erzählt:

Als das Buch auf den Markt kam, haben sich die Buchhändler quer in die Eingänge ihrer Buchhandlungen gelegt, um die Verlagsvertreter daran zu hindern solchen Schmutz hereinzutragen. Es war gewöhnungsbedürftig. Aber dann haben Kinder ihre Eltern dazu gebracht, das Buch zu kaufen, und progressive Lehrer haben es

gar zum Lesestoff in der Schule gemacht und so ist das Buch, als eines der wenigen Kinderbücher, den Weg über die Kinder gegangen und nicht über die Eltern. (Rank & Weinkauff 2004:27)

Literatur und Internetseiten zum Weiterlesen

- ▶ Im Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur* (2020) liest sich in der ersten Sektion ein Artikel mit dem Titel *Crossover-Literatur* von Agnes Blümer.
- ▶ In der Einführung *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2012) geht Hans-Heino Ewers auf die genannten Begriffe ein und differenziert diese im Kontext von *Mehrfachadressierung* und *Doppelsinnigkeit*. Auch Bettina Kümmerling-Meibauer widmet sich in *Kinder- und Jugendliteratur: Eine Einführung* (2012b) dem Thema – unter Verwendung des breiter gesetzten Terminus *Crosswriting*.
- ▶ Die wichtigsten Monographien stellen Sandra Becketts *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives* (2009) und Rachel Falconers *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership* (2009) dar; mit Bezug auf das Bilderbuch ist insbesondere Becketts *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* (2012) zu nennen. In ihrem 2018 erschienenen Buch *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs* arbeitet Lena Hoffmann aus komparatistischer Perspektive „wiederkehrende Charakteristika“ (2018:17) in mehrfachadressierten Texten der Kinder- und Jugendliteratur heraus.
- ▶ Im Fachlexikon von *KinderundJugendmedien.de* liest sich ein Überblicksartikel von Agnes Blümer zu den genannten Begriffen mit vielen weiteren Literaturhinweisen.

Exkurs: Comic, Manga und Graphic Novel

Das Bilderbuch als solches ist eine Buchgattung – ein publizistisches *Medium*, das über *Bild-* und *Schrifttexte* erzählt (→ Kapitel 2.1 und 2.2); letzteres gilt auch für den *Comic(-strip)*, der jedoch nicht als Medium eingestuft werden kann:

[D]er Comic [...] gelangt durch Vermittlung unterschiedlicher druckgraphischer Medien wie z. B. Zeitung, Zeitschrift und [...] Bilderbuch an seine Leser, wobei un-

streitig ist, dass die jeweilige mediale Form [...] deutlich erkennbare Konsequenzen für dessen Struktur nach sich zieht. Diese Feststellungen lassen sich dahingehend verallgemeinern, dass wohl jeder in Buchform erscheinende Comic [...] ein Bilderbuch [...] darstellt. (Dolle-Weinkauff 2020:309)

Comics entstanden als ursprünglich rein humoristische Zeitungsstrips um die Wende zum 20. Jahrhundert in der nordamerikanischen Presse; über die Strips sollten neue Leserkreise erschlossen werden, deren Sprachkenntnisse begrenzt waren und die besser durch Bilder erreicht wurden (Dittmar 2011:21).

Ab 1907 gab es täglich Comicstrips, die nur aus wenigen Bildern bestanden und kleine Geschichten mit überschaubarem *Figuren*personal enthielten. Schon bald boten auch große *Syndikate*, wie z. B. das *King Feature Syndicate*, den Zeitungen *Daily Strips* an – hierzu wurde deren Erscheinungsbild standardisiert, um bei der Satzplanung ohne Sichtung des jeweiligen Inhalts berücksichtigt werden zu können (Grünwald 2010a:4).

Nicht zuletzt aus dieser Normierung heraus entwickelten und etablierten sich die spezifischen Merkmale des Comics: Hierzu zählt zum einen Merkmale des Comics das *Layout* als Arrangement der im Format aufeinander abgestimmten Einzelbilder, der so genannten *Panels*. Das Panel wird von einer Randlinie oder *Habitus* begrenzt, der Raum zwischen den Panels stellt den *Hiatus* oder *Gutter* (dts. Rinnstein) dar.

Charakteristisch sind weiterhin die *Sprech-* und *Denkblasen*, über die der Schrifttext transportiert wird; der Denkblase kommt dabei eine besondere Funktion zu:

The word balloon, by externalizing thoughts, makes visible the (fictional!) inner world of represented figures, externalizing their inner lives, making them transparent to readers. (Carrier 2000:73)

In diese Merkmalskategorie gehört auch der *Blocktext* oder *-kommentar* – ein Textkasten, über den weitere Informationen gegeben werden und der zusätzliche Bezüge auf nicht dargestellte (oder auch nicht darstellbare) Themen und Konzepte öffnet (Dittmar 2011:110).

Innerhalb und außerhalb dieser Blasen und Blöcke finden sich *rhetorische Mittel* wie *Metaphern* und *Onomatopoeitika*, die im Comic eine spezifische Gestaltung in Form von *Piktogrammen* und *Soundwords* erfahren.

Ein weiteres Merkmal ist die Gestaltung und Darstellung von Bewegung im Comic durch *Bewegungslinien*, die im englischen Sprachraum als *Speed Lines*

oder *Action Lines* bezeichnet werden. Diesen Linien kommen „fast ein Eigenleben und eine körperliche Präsenz“ (McCloud 2001:119) zu; sie überhöhen Vorgänge dramatisch und sind eine Besonderheit des amerikanischen Comics (McCloud 2001:120).

Über diese Merkmale lässt sich der Comic(-strip) differenzieren; viele dieser haben seit den 70er Jahren auf moderne und zeitgenössische Bilderbücher Einfluss genommen (Lange & Ziesenis 2011:243, Dingens 1986). Als Künstler derartiger Bilderbücher können – unter vielen anderen – Raymond Briggs, Janosch, Jörg Müller, Maurice Sendak, Posy Simmonds und Friedrich Karl Waechter genannt werden (Dolle-Weinkauff 2020:329).

Maria Linsmann und Martin Schmitz konstatieren, dass nicht nur das Layout, die Sprech- und Denkblasen, die Onomatopoetika und die Bewegungslinien Eingang in das Bilderbuch gefunden haben, sondern auch filmspezifische Charakteristika, die sie dem Comic zuschreiben (Linsmann & Schmitz 2009).

Als Beispiel dafür kann David Wiesners *Strandgut* von 2013 (engl. *Flotsam*, 2006) gelten. In diesem Bilderbuch, das ohne Schrifttext auskommt, verwendet Wiesner zum einen (Kamera-)Techniken, die dem Film entnommen sind, wie der *Zoom* oder typische Perspektiven wie die *Aufsicht*. Zum anderen folgt das Layout der Comic-Gestaltung als solcher durch das Arrangement der Einzelbilder in Panels:



Abb. 2.1 bis 2.7: *Strandgut* (Wiesner 2013:11)¹

Die Panels (Abb. 2.1 bis 2.7) zeigen, wie ein Junge ungeduldig vor einem Fotolabor auf einer Bank auf die Entwicklung des Films wartet, den er in einer Kamera am Strand gefunden hat: Das Verstreichen der *erzählten Zeit* wird erreicht durch

1 Bei Bilderbüchern ohne Paginierung beginnt die hier verwendete Seitenzählung mit der ersten Seite nach dem Titelblatt.

die sich wiederholende Abbildung derselben Umgebung im Einzelbild, welcher die *Figur* des Jungen in verschiedenen Positionen und Körperhaltungen gegenübergestellt wird. Diese Darstellung eines zeitlichen Verlaufs sowohl durch die Gestaltung von statischen und dynamischen Elementen als auch durch die *Hiatus* als äußere *Leerstellen*, welche der Betrachter füllt, sind Verweise auf den Comic und den Film.

Unter dem Begriff *Manga* (dts. zwangloses, ungezügelter Bild) werden japanische Comics subsumiert. Manga ist, aus westlicher Perspektive, ein allgemeiner Sammelbegriff für alle Spielarten des japanischen Comics; in Japan gehören hingegen auch Karikaturen und *Cartoons* zum Manga (Schikowski 2014:290 f.). Die Entstehung des Manga mit seiner charakteristischen Figurengestaltung ist eng verbunden mit dem japanischen Zeichner Osamu Tezuka, dem „Manga no Kami-sama“, dem Gott des Manga. Er schuf mit Werken wie u. a. der 2001 in Deutschland erschienenen Serie *Kimba, der weiße Löwe* (jap. *Janguru Taitei*, 1950–1954) „Schlüsseltext[e]“ (Ewers 2007) des kinder- und jugendliterarischen Manga.

„Mehr oder minder lange, erzählerisch ambitionierte Comic-Publikationen“ (Dolle-Weinkauff 2020:327) werden seit 1978 als *Graphic Novels* bezeichnet: Der US-amerikanische Zeichner Will Eisner veröffentlichte in diesem Jahr vier kurze Bildgeschichten, die er in einem Band mit dem Titel *A Contract with God* (1978) herausbrachte. Auf dem Titelblatt und im Vorwort bezeichnete Eisner dieses Werk als *Graphic Novel*. Wenngleich er auch nicht als Urheber des Begriffes gilt, prägte er diesen maßgeblich.

Für Eisner lag die Zukunft der *Graphic Novel* in der Auswahl von relevanten Themen und der Innovation des Ausdrucks, wie er 1985 in *Comics & Sequential Art* schrieb (Eisner 2006:141). Diese Worte deuten auf das Verständnis der *Graphic Novel* als anspruchsvollen Comic für erwachsene Rezipienten hin, wenngleich sich in Deutschland durchaus ansehnliche Ausläufer für Kinder und Jugendliche entwickelt haben und entwickeln. Darunter finden sich besonders Adaptionen von bekannten *Stoffen*: Im *Carlsen Verlag* adaptierte Flix (Felix Görmann) beispielsweise *Faust* (2010) und *Don Quijote* (2012), im *Metrolit-Verlag* erschien 2015 Hans Falladas *Der Trinker* von Jakob Hinrichs.

Literatur und Internetseiten zum Weiterlesen

- ▶ In *Kinder- und Jugendliteratur – Ein Lexikon* (1995–2017) findet sich ein Überblicksartikel zum Comic von Dietrich Grünewald (2010b). Hier zu nennen sind auch die Comic-Lexika von Andreas C. Knigge (1990) und Marcel Feige (2004), wenngleich sie keine wissenschaftlichen Fachlexika darstellen.
- ▶ In *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. – ein Handbuch* (⁵2020) liest sich ein Beitrag von Bernd Dolle-Weinkauff (2020), der nicht nur kenntnisreich auf den Comic, sondern auch auf das Manga und die Graphic Novel eingeht. Im Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur* (2020) widmet sich Felix Giesa dem Comic. Eine gelungene Einführung in das Thema ist das Buch *Comicanalyse* (2019), herausgegeben von Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina u. a. Scott McClouds *Comics richtig lesen* (2001) stellt ein Standardwerk in dieser Hinsicht dar – und präsentiert sich dabei selbst als Comic.
- ▶ Im Sammelband *Die Welt im Bild erfassen. Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch* (2020), herausgegeben von Corinna Norrick-Rühl, Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim, finden sich zwei Beiträge von Christian A. Bachmann und Felix Giesa, die sich mit Grenzgängen zwischen Bilderbuch und Comic auseinandersetzen.
- ▶ Ein von Caroline Roeder herausgegebenes Heft der Fachzeitschrift *kjle&m* der Arbeitsgruppe Jugendliteratur und Medien (AJuM) geht auf den *Comic in der Kinder- und Jugendliteratur* (2009) ein; in diesem Heft befindet sich weiter ein Beitrag zum Einfluss des Comics auf das Bilderbuch von Maria Linsmann und Martin Schmitz. 2015 hat *kjle&m* auch ein Heft der Graphic Novel gewidmet, unter Herausgabe von Ricarda Dreier.
- ▶ Eine Datenbank zur Comicforschung, die auch Forschungsliteratur zu Manga und Graphic Novel enthält, ist im *World Wide Web* unter <https://www.bobc.uni-bonn.de> abzurufen. *Die Bonn Online Bibliography of Comics Research (BOBC)* stellt einen empfehlenswerten Ausgangspunkt für die Literaturrecherche dar.
- ▶ Auf *KinderundJugendmedien.de* findet sich eine umfassende Bibliographie zum Comic, die fortlaufend aktualisiert wird.

2.3 Von Sach- und Erzählbilderbüchern, realistischen und fantastischen Bilderbüchern sowie elektronischen Erweiterungen: Beschreibungs- und Ordnungsversuche

Das Angebot an Bilderbüchern ist breit gefächert. Um dies festzustellen, genügt ein kurzer Blick in eine imaginäre (Kinder-)Buchhandlung: Neben Bilderbüchern, in denen *Figuren* in Kindern vertrauten Umgebungen kleine und große Abenteuer erleben, stehen Bücher, die von feuerspeienden Drachen und bösen Märchenhexen handeln. Einen Regalboden weiter finden sich *Sachbilderbücher*, die den Wald, den Weltraum und das Wetter in bunten Bildern kindgemäß erklären. Ein ganzes Regal enthält Bücher, die auf unterschiedlichste Weise zum Spielen einladen; der Fußboden ist ihrer Größe wegen den großformatigen und pappeschweren *Wimmelbüchern* vorbehalten. Diese Aufzählung folgt keiner Ordnung. Um eine derartige vorzunehmen, werden in der wissenschaftlichen Beschäftigung häufig Typologien erstellt, die mit Begriffen wie u. a. *Gattung* und *Genre* operieren.

Gattung ist ein theoretischer Begriff für Textgruppenbildungen, die *diachron* und *synchron* in Opposition zueinander stehen (Hempfer 2007:651); als literarische Gattungen werden in den Literaturwissenschaften historische Textgruppen wie z. B. Roman, Lied oder Tragödie bezeichnet, diese können weiter in Untergruppen (beispielsweise Briefroman, Ode, Tragikomödie) differenziert werden. Wengleich das Bilderbuch immer wieder auch als literarische Gattung beschrieben wurde und wird – so z. B. in Hans A. Halbeys Monographie zum Bilderbuch von 1997 – stellt es jedoch keine solche dar.

Literaturgattung
und Bilderbuch

Im Kommentar zu seinem Gedichtzyklus *West-östlicher Divan* führt Johann Wolfgang von Goethe verschiedene dieser literarischen Gattungen samt ihrer Unterformen als „Dichtarten“ auf und erklärt, dass es schwierig sei, „dergleichen methodisch zu ordnen“ (Goethe 1994a:187). Als übergreifendes Ordnungsprinzip bietet er darauffolgend „die drei echte[n] Naturformen der Literatur“ (Goethe 1994a:187) an, auf die unter dem Begriff der Gattung vor allem in der Deutschen Literaturwissenschaft immer wieder rekuriert wird: *Epik*, *Lyrik* und *Dramatik*.

Großgattung
und Bilderbuch

Diese drei Naturformen oder ‚*Großgattungen*‘, „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde“ (Goethe 1994a:187), wie Goethe sie fundamentalpoetisch charakterisiert, kann das Bilderbuch in sich aufnehmen (Abraham & Knopf 2019:3): In Bilderbüchern wird episch erzählt

und lyrisch in Versen und Reimen gedichtet; auf Art und Weise eines dramatischen Textes können Bilderbücher auch die Basis, das virtuelle Kunstwerk, für die Realisierung im theatralen Raum liefern.

Weder der Begriff der literarischen Gattung noch derjenige der Großgattung kann dazu verwendet werden, Ordnung in die Bilderbuchordnung zu bringen. Auch der Gattungsbegriff der Buchwissenschaft eignet sich nicht zur Typologisierung des vielfältigen Bilderbuchangebots; mit der Bestimmung als Buchgattung (Weinkauff & Glasenapp 2018:163) beschreibt er das Bilderbuch jedoch als Medium – und integriert damit die qualitative Perspektive auf die *Bild-Text-Interdependenz*, über welche das Bilderbuch definiert und vom illustrierten Kinder- und Jugendbuch abgegrenzt werden kann (→ Kapitel 2.1).

Ein ähnlicher Ordnungsbegriff wie derjenige der Gattung ist das Genre: Erfährt der Begriff in der Literaturwissenschaft wenig Beachtung und wird zumeist synonym für denjenigen der Gattung verwendet, stellt sich dies insbesondere in der Filmwissenschaft anders dar. Hier formieren Filmgattungen Genres, die als „Geschichten generierende Systeme“ über „inhaltlich-strukturelle Bestimmungen“ (Hickethier 2012:205 f.) Gruppen von Spielfilmen ausbilden. Der Name des Genres hebt dabei jeweils ein Gruppierungsmerkmal hervor, wobei diese Merkmale auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sein können und damit beispielweise thematische, kulturelle, zeitliche oder topographische Momente in den Vordergrund stellen (Schweinitz 2011:289).

Ähnlich dem Begriff der Gattung wird derjenige des Genres in der Bilderbuchforschung unsystematisch verwendet; so wird das Bilderbuch in verschiedenen Publikationen als Genre der Kinder- und Jugendliteratur genannt, in anderen Veröffentlichungen werden hingegen die unterschiedlichen Erscheinungsformen und -formate als Genre bezeichnet.

Grundsätzlich können Bilderbücher auf erster Ebene in *Erzähl-* und *Sach-*bilderbücher typologisch differenziert werden. Erstere bezeichnen dabei *fiktionale* (von lat. *ingere*: bilden, erdichten, vortäuschen) Bilderbücher – sie erzählen von Geschehen, die keinen Wirklichkeitsbezug, keine Referenzialisierbarkeit beanspruchen und demnach weder als wahr noch als falsch gelten können. Letztere teilen demgegenüber als *faktuale* (von lat. *factum*: Geschehen, Tatsache) Sachbilderbücher Vorgänge mit, die einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit, auf Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen erheben (Martínez & Scheffel 2019:16): Sie informieren, wie Klaus Doderer schreibt,

ihre kindlichen Leser über Dinge, Ereignisse oder Zusammenhänge dieser Welt in einer solchen Weise, daß durch den Einsatz besonderer sprachlicher Mittel und kompositorischer Kräfte der Leser gleichzeitig unterhalten und belehrt wird. (Doderer 1961:14)

Die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Faktualität, zwischen Erzählbilderbuch und Sachbilderbuch gilt auch dann, wenn *Figuren*, Geschehnisse, *Schauplätze* und Daten einer fiktionalen Erzählung der Realität entlehnt sind: In *Blumkas Tagebuch* (2011) von Iwona Chmielewska werden zwölf Kinder aus dem Waisenhaus von Janusz Korczak vorgestellt; der polnische Reformpädagoge ist eine historisch reale Person, dennoch zählt dieser Text zum erzählenden Bilderbuch. Der Grund dafür liegt in der Fiktionalisierung der Figuren und ihrer Biographien, in der Anreicherung und Gestaltung des sich tatsächlich ereigneten. In Anlehnung an Ekkehard und Herbert Ossowski kann *Blumkas Tagebuch* als *Sacherzählbilderbuch* bestimmt werden – als Erzählbilderbuch, das „sich im Rahmen einer Erzählung mit einer Sache“ (2020:377) befasst. Hieran wird deutlich, dass die Kategorien ineinander übergehen und Mischformen bilden können; insbesondere im Bilderbuch kommen derartige Formen häufig vor.

Das erzählende Bilderbuch kann auf zweiter Ebene nach der Erzählform in *realistische* und *fantastische* Bilderbücher klassifiziert werden: Letztere unterscheiden sich von den realistisch erzählenden Bilderbüchern insofern, als ihre Handlungen in fiktiven Welten spielen, in denen Naturgesetze verletzt werden (Durst 2010:29). Diese *maximalistische Definition* hat die russisch-schwedische Anglistin Maria Nikolajeva um weitere Merkmale ergänzt: „[T]he presence of magic, that is, magical beings or events, in an otherwise realistic world, the sense of the inexplicable, of wonder“ (Nikolajeva 1988:12).

Realistische und
fantastische
Bilderbücher

Das „wesentliche Charakteristikum“ (Rank 2020:175) fantastischer Kinder- und Jugendliteratur ist nach Nikolajeva jedoch das Vorhandensein von zwei Welten, einer realistischen *Primärwelt* und einer fantastischen *Sekundärwelt*. Dieses *Zwei-Welten-Modell* geht in seiner Begrifflichkeit auf den Essay *On Fairy-Stories* von J. R. R. Tolkien aus dem Jahr 1947 zurück; hiernach erfährt es verschiedene Variationen mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen durch u. a. Göte Klingberg oder Wolfgang Meißner. Das Modell, auf das hier zurückgegriffen wird, hat Nikolajeva zu einem Interpretationsrahmen ausdifferenziert, der speziell auf die Kinder- und Jugendliteratur

Zwei-Welten-Modell