

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Intermediales Erzählen im zeitgenössischen Bilderbuch

par

Alexandre Lahaie

Département de littératures et langues modernes
Faculté des arts et des sciences

*Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études allemandes*

Août 2008

©Alexandre Lahaie, 2008

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire est intitulé :

Intermediales Erzählen im zeitgenössischen Bilderbuch

présenté par :

Alexandre Lahaie

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Manuel Meune
Président-rapporteur

Nikola Von Merveldt
Directeur de recherche

Jürgen Heizmann
Membre du jury

Montréal, le 29 août 2008



RÉSUMÉ

Le présent travail se propose d'étudier attentivement une forme de la littérature jeunesse : le livre d'images. Comme il est constitué d'un texte *et* d'images, il faut non seulement considérer l'histoire que le texte transmet, mais aussi celle que les images véhiculent. L'un et l'autre racontent individuellement et selon leurs qualités propres, mais dans le livre d'images, l'un ne prend tout son sens qu'avec l'autre; ils se définissent mutuellement. C'est précisément dans cet entre-deux, cette association particulière entre texte et images, que l'essence du livre d'images se définit.

Le présent travail propose d'abord un modèle d'analyse apte à identifier et décrire les modalités de cette narration *intermédiaire* qui caractérise le livre d'images. Ce modèle s'appuie sur les modèles d'analyse développés par Jens Thiele *Das Bilderbuch* et Perry Nodelman *Words about pictures*. Une fois ce modèle défini, il sera appliqué à deux thématiques significatives de la littérature jeunesse, soit la vie versus la mort ainsi que le rêve versus la réalité.

La notion de « frontière » sera particulièrement importante tout au long de ce travail, car elle permettra de détailler et d'analyser un grand nombre de rapports singuliers entre le texte et les images. En effet, comme la zone grise se situant tout autant entre la vie et la mort qu'entre le rêve et la réalité s'accorde au potentiel narratif intermédiaire existant entre texte et images, cela permet d'observer de nombreuses formes constituant l'art narratif intermédiaire du livre d'images et ainsi de révéler de quelle manière texte et images se joignent et constituent une entité racontant une histoire.

Le corpus comporte treize livres d'images publiés entre 1971 et 2005 en Allemagne et qui ont été nominés et/ou ont remportés le *Deutscher Jugendliteraturpreis*¹. Six livres abordant le thème du rêve versus la réalité seront examinés dans le deuxième chapitre, six traitant de la vie versus la mort le seront ensuite dans le troisième chapitre et un livre ralliant les deux thématiques sera analysé dans le dernier chapitre afin de synthétiser les résultats de ce travail.

MOTS CLÉS: Livre d'images, intermédialité, frontière, art narratif

¹ Le prix de la littérature jeunesse allemand

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit wird sich mit einer besonderen Form der Kinder- und Jugendliteratur befassen: dem Bilderbuch. Da das Bilderbuch aus Text *und* Bildern besteht, wird man sich sowohl mit dem Anteil des Textes als auch dem der Bilder am Erzählprozess auseinandersetzen. Beide Medien erzählen mit ihren jeweiligen narrativen Mitteln, aber im Bilderbuch erzählen sie vor allem zusammen; sie ergänzen und definieren sich gegenseitig. Gerade mit dieser Zusammenarbeit von Text *und* Bild lässt sich das Erzählpotential des Bilderbuches charakterisieren. Die vorliegende Arbeit wird anhand der beiden Themen Traum und Realität sowie Leben und Tod das Potential intermedialen Erzählens im Bilderbuch aufzeigen.

Zunächst werden im ersten Kapitel anhand eines von Jens Thiele *Das Bilderbuch* und Perry Nodelman *Words about pictures* entwickelten Analysenmodells einige theoretische Prinzipien der Bilderbuchkunst vorgestellt. Dann wird dieses Modell in den folgenden Kapiteln auf die beiden genannten Themenbereiche angewandt. Dabei spielt der Begriff der „Grenze“ eine wichtige Rolle, denn die Grenze, die im Bilderbuch zwischen Text und Bild verläuft, entspricht den Erzählmöglichkeiten, die zwischen den Grenzphänomenen *Traum-Realität* und *Leben-Tod* entstehen. Der offene Grenzbereich zwischen Text und Bild kann die oszillierende Grenze zwischen Traum und Realität und zwischen Leben und Tod überzeugend und vielfältig schildern. Mit seinem bimedialen Erzählpotential stellt das Bilderbuch meistens eindringliche intermediale Erzählmöglichkeiten dar, die der Zweistimmigkeit der Thematiken exemplarisch entsprechen können.

Dreizehn zwischen 1971 und 2005 in Deutschland veröffentlichte und für den Deutschen Jugendliteraturpreis nominierte Bilderbücher werden in dieser Arbeit analysiert. Sechs dieser Bücher betreffen der Traum-Realität-Thematik und werden im zweiten Kapitel behandelt, sechs weitere befassen sich mit der Leben-Tod-Thematik und werden im dritten Kapitel dargestellt. Zusammenfassend wird im letzten Kapitel ein Bilderbuch analysiert, das die beiden Thematiken miteinander verbindet und besonders eindrücklich die komplexen Möglichkeiten intermedialen Erzählens aufweist.

Schlagwörter: Bilderbuch, Intermedialität, Erzählen

ABSTRACT

The present work treats a particular form of children's literature: the picture book. Since picture books are composed of texts and pictures, both have to be considered in the analysis of the telling process in the picture book. Both text and pictures convey a story with their own narrative qualities, but in the picture book they narrate together; they complete one another. Precisely in this cooperation between text *and* picture lies the narrative potential in the picture book. The present work will depict this *intermedial* narration process on the basis of two topics: dream vs. reality and death vs. life.

The first chapter will introduce some theoretical principles of the picture book art based on the model of analysis developed by Jens Thiele *Das Bilderbuch* and Perry Nodelman *Words about pictures*. In the next two chapters, this model will be applied to both above-mentioned topics. In doing so, the idea of boundary will be crucial, because the line between text and picture in the picture book corresponds to the one being between dream and reality as well as between death and life and reveals great story telling possibilities. Both text *and* picture define the way a story about dream and reality or death and life is told. With his dual voiced (*zweistimmig*) narrative potential, the picture book can tell stories in many different ways that show how text and pictures work together as a whole.

Thirteen picture books that were published between 1971 and 2005 and were nominated for the *Deutscher Jugendliteraturpreis*² will be analysed in this work. Six of these books concerning the dream/reality topic will be considered in the second chapter while seven of these Books concerning the death/life topic will be treated in the third chapter. In the last chapter, one specific picture book will be analysed combining both topics and displaying how intricate and elaborate *intermedial* narration can be.

KEY WORDS: Picture book, intermedial narration, boundary, narrative potential

² German youth literature price

Zum Zitierverfahren

Da nicht alle analysierten Bilderbücher mit Seitenzahlen versehen sind, wurde für die Seitenzahlen immer ab dem Vorsatzblatt gezählt. Grund dafür ist, dass der visuelle Prolog manchmal bereits auf dem Vorsatzblatt gedruckt ist. Bei angegebenen Seitenzahlen wurden diese direkt übernommen.

REMERCIEMENTS

La rédaction de ce mémoire est l'aboutissement d'un travail personnel de longue haleine. Le mémoire dans sa forme actuelle n'est cependant pas seulement le fruit de mon travail, de nombreuses personnes y ont contribué de près ou de loin. Je tiens ici à les remercier.

J'aimerais tout d'abord remercier Madame Nikola Von Merveldt de m'avoir soutenu tout au long de ce projet, d'avoir tout d'abord su me faire croire que je pourrais écrire un mémoire, moi qui en doutait tant. Merci de m'avoir motivé, corrigé, recorrecté, encouragé, et surtout d'y avoir cru depuis le début.

Merci à mon ami Björn B. sans qui ce mémoire n'aurait jamais abouti et sans qui j'aurais mille fois abandonné. Merci de ton support, merci pour les lectures et relectures. Merci de m'avoir aidé à donner une structure, une forme et un sens à ce travail. Ton aide me fut précieuse. Merci d'y avoir cru un peu toi aussi.

Un merci particulier à mes amis qui m'ont épaulé dans les hauts et surtout dans les bas de ce projet, mais aussi dans la vie de tous les jours. Je pense à Stéfannie et Éric plus spécialement, qui dans les tempêtes ont su m'écouter. Ces petits gestes ont parfois une si grande valeur.

Ces remerciements ne seraient être complets sans mes parents, qui eux n'ont jamais douté de moi. À votre manière, vous avez porté avec moi le poids de ce travail sur vos épaules. Il y a dans l'aboutissement de ce long processus tout le bon que vous m'avez inculqué. Merci.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Résumé.....	ii
II.	Zusammenfassung.....	iii
III.	Abstract.....	iv
IV.	Zum Zitierverfahren	v
V.	Remerciements	vi
VI	Inhaltsverzeichnis.....	vii
1.	Einleitung.....	1
1.1	Erzählen.....	5
1.2	Der Text als kodiertes System.....	6
1.2.1	Sprache.....	6
1.2.2	Inhalt.....	7
1.2.2.1	Erzählschemata.....	7
1.2.2.2	Erzählperspektive.....	8
1.2.2.3	Ort und Zeit.....	8
1.2.2.4	Der Text als visuelles Element: Typographie und Layout...9	
1.3	Illustration und Bild.....	11
1.3.1	Das Bild erzählt: erkennen und dekodieren.....	11
1.3.2	Visuelle und zeitliche Chronologie.....	13
1.3.3	Bilddramaturgie.....	14
1.3.4	Kontext.....	15
1.4	Text-Bild-Relationen.....	15
1.4.1	Text-Bild-Interdependenzen im Bilderbuch.....	17
1.4.2	Formen der Text-Bild-Interdependenzen.....	17
2.	Grenzphänomene im Bilderbuch anhand der Traum-Realität-Thematik....	20
2.1	Die Grenze zwischen Realität und Traum.....	23

2.2	Beispiele.....	25
	2.2.1 <i>Lisas Reise</i>	25
	2.2.2 Rahmen- und Binnenerzählung.....	25
	2.2.3 Die Grenze zwischen Realität und Traum.....	27
2.3	<i>Eine Nacht mit Wilhelm</i>	29
	2.3.1 Rahmen und Binnenerzählung.....	29
	2.3.2 Die Grenze zwischen Realität und Traum.....	30
2.4	<i>Nachts</i>	31
	2.4.1 Rahmen- und Binnenerzählung.....	31
	2.2.4 Die Grenze zwischen Realität und Traum.....	32
2.5	<i>Wir gehen auf Bärenjagd</i>	33
	2.5.1 Rahmen- und Binnenerzählung.....	34
	2.5.2 Die Grenze zwischen Realität und Traum.....	34
2.6	Rahmen als visuelle Grenze.....	36
	2.6.1 Beispiele.....	36
	2.6.1.1 <i>Eine Nacht mit Wilhelm</i>	36
	2.6.1.2 <i>In der Nachtküche</i>	38
2.7	Bildformat und Bildfarbe als visuelle Grenze.....	41
	2.7.1 Beispiele.....	42
	2.7.1.1 Trennung durch Format - <i>Eine Nacht mit Wilhem</i>	42
	2.7.1.2 Variation durch Format - <i>In der Nachtküche</i>	42
	2.7.1.3 Trennung durch Farbe - <i>Wir gehen auf Bärenjagd</i>	43
2.8	Die Zeit als Grenzphänomen.....	45
	2.8.1 Beispiele.....	45
	2.8.1.1 <i>Lisas Reise</i>	45

2.8.1.2	<i>Eine Nacht mit Wilhelm</i>	46
2.8.1.3	<i>In der Nachtküche</i>	48
3.	Grenzphänomene im Bilderbuch anhand der Todesthematik	54
3.1	Erzählen als Überbrückung einer Zeitgrenze.....	55
3.2	Die Zeitverhältnisse.....	56
3.2.1	Die Zeitmarkierungen: die Jetzt-Damals-Grenze.....	57
3.2.1.1	Rahmen- und Binnenerzählung: die Jetzt-Damals- Verbindung.....	58
3.2.1.2	<i>Opas Engel</i> : unterschiedliche Zeitlichkeiten durch Rahmen -und Binnenerzählung.....	58
3.2.1.3	<i>Rote Wangen</i> : unterschiedliche Zeitlichkeiten durch verflochtete Rahmen- und Binnenerzählung.....	60
3.2.1.4	Zwei Möglichkeiten der Überbrückung der Todesgrenze durch das Erzählen.....	64
3.2.1.5	<i>Abschied von Rune</i> : Die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch Vignetten:.....	65
3.3	Die Trauerarbeit.....	69
3.3.1	Rituale als Überwindungsmöglichkeit.....	70
3.3.2	Gelungene Trauerarbeit durch Rituale.....	71
3.3.3	Gescheiterte Trauerarbeit durch Rituale.....	73
3.4	Die Verarbeitung des Todes durch Übergangselemente.....	77
3.4.1	Gegenstände und Orte als Übergangselemente.....	77
3.4.2	Übergangselemente als Auslöser fantasievoller Trauerarbeit.....	80
3.5	Natur: Gesetz und Symbolik.....	82
3.5.1	Der Lebenszyklus in der Natur: Tod eines Tieres.....	83
3.5.2	Symbolische Anwendung von Naturelementen.....	86

4. Abschließende Gedanken.....	93
4.1 Zusammenfassung der thematischen Merkmale.....	93
4.1.1 Die Realität-Traum-Thematik.....	94
4.1.2 Die Leben-Tod-Thematik.....	94
4.2 Analyse eines exemplarischen Bilderbuches anhand der theoretischen und thematischen Merkmale der drei ersten Kapitel.....	94
4.2.1 Zusammenfassung der Geschichte.....	94
4.2.2 Überblick der Text-Bild-Relationen und Erzählebenen.....	97
4.2.2.1 Die Formen des Textes.....	97
4.2.2.2 Bildfarben und Bildformen - Ihre Rollen in der Definition der Erzählebenen.....	99
4.2.2.3 Die Bilddramaturgie.....	102
4.3 Die Text-Bild-Interdependenzen.....	102
4.3.1 Die Text-Bild-Interdependenzen in der Rahmenerzählung.....	103
4.3.2 Die Text-Bild-Interdependenzen in der Binnenerzählung.....	103
4.4 Darstellungs- und Überwindungsmöglichkeit der Trauerarbeit.....	107
4.4.1 Die Links-Rechts-Trennung.....	108
4.4.2 Das Schreiben und die Literatur als Möglichkeit der Grenzüberwindung.....	109
4.5 Analyse der zwei letzten Bilder als zusammenfassendes Beispiel der theoretischen und thematischen Elemente.....	111
5. Fazit.....	115
6. Literaturverzeichnis.....	117

1. Einleitung

Thema/Fragestellung

Das Bilderbuch für Kinder wird oft als Einstiegsliteratur bezeichnet: ein Buch mit wenig Text, der nicht zu kompliziert sein darf; ein Buch mit vielen Bildern, die diesen Text illustrieren; ein Buch, das der „wahren“ literarischen Welt untergeordnet ist; ein Buch, das auf die „wirkliche“ Literatur vorbereitet. Das Wort „Einstieg“ wird von vielen Personen im Sinne einer „einfachen“ oder „anspruchlosen“ für Kinder gedachten Literatur verstanden. Stimmt das so? Unterliegt die Kinderliteratur bzw. das Bilderbuch solchen Vorurteilen mit Recht? Ich glaube das nicht und habe die Absicht in der vorliegenden Arbeit einige Argumente vorzubringen, die dieses Vorurteil widerlegen. Dabei werde ich vor allem auf die Möglichkeit intermedialen Erzählens, d.h. dem Erzählen in Text *und* Bild eingehen. Dieses intermediale Erzählen erlaubt es, so meine These, komplexe und schwierige Themen zugleich ansprechend und anspruchsvoll darzustellen. Durch die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten von Text und Bild ergeben sich also intensive intermediale Relationen, die das Bilderbuch als ein weites intermediales Interpretationsfeld erscheinen lassen. So werde ich untersuchen, wie in ausgewählten zeitgenössischen Bilderbüchern die beiden Themen von Traum bzw. Phantasie und Realität sowie von Leben und Tod behandelt werden. Welche narrativen Möglichkeiten bietet das Medium Bilderbuch, so die Leitfrage der vorliegenden Arbeit, diese komplexen Grenzphänomene bzw. diese fundamentalen Grenzerfahrungen zu vermitteln? Ziel dieser Arbeit ist es, diese Intermedialität im modernen Bilderbuch so deutlich wie möglich darzustellen und sie in ihrer Vielseitigkeit angemessen zu beschreiben und zu analysieren.

Intermediales Erzählen

Das moderne Bilderbuch ist ein komplexes Medium, dessen Potential vor allem in seiner Intermedialität, in seiner doppelten Beschaffenheit aus Text und Bild besteht. In der hoch entwickelten visuellen und virtuellen Medienlandschaft der Gegenwart nimmt diese literarische und künstlerische Dimension des Bilderbuches eine verhältnismäßig schlichte Form an, bei welcher sich jedoch sowohl Unterhaltungswert als auch pädagogische und ästhetische Ansprüche erkennen lassen. Diese Intermedialität, wo Text und Bild zusammen hängen und sich gegenseitig beeinflussen, ist ebenfalls im Internet, im Kino, im Theater und im Comic Strip vorhanden; auch in diesen Medien kann man die spannende Beziehung zwischen Wort und Bild beobachten.

In künstlerisch anspruchsvollen Bilderbüchern erreicht das narrative Potential seinen Höhepunkt, indem Literatur und Kunst ihren jeweiligen Anteil am intermedialen Erzählen

übernehmen, miteinander interagieren und ein unterhaltsames Ganzes herstellen, ohne dass die Pädagogisierung die Geschichte überfrachtet. Die beiden Aussageebenen von Text und Bild besitzen ihre eigenen Strukturen, ihre eigenen Erzählformen. Ihre Interaktionen folgen keinen eindeutigen Schemata und sind dementsprechend schwer einem starren theoretischen Rahmen zu unterwerfen. Jedes Bilderbuch hat seine eigene Text-Bild-Struktur, die eine übereinstimmende allgemeine Definition schwer macht; theoretische Erläuterungen müssten sich mit jedem Buch, dessen Erzählstruktur und Thematik erweitern lassen können.

Themen

Für die thematische Bestimmung der vorliegenden Arbeit wurden die analysierten Bilderbücher anhand zweier Kriterien ausgewählt: Das primäre Kriterium bei der Bilderbuchauswahl war thematisch und das zweite war qualitativ. Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Bilderbüchern auseinander, die die Thematiken *Tod und Leben* oder *Traum und Realität* haben. Diese Themen behandeln jeweils zwei gegensätzliche Phänomene, die aber untrennbar miteinander verbunden sind, und zum intermedialen Erzählen des Bilderbuches besonders gut geeignet sind. Tod und Traum sind Phänomene, die für Kinder kompliziert zu verstehen und für Erwachsene schwierig zu erklären sind, weil sie jenseits der empirischen Wirklichkeit bestehen. Im Gegensatz dazu besitzen Leben und Realität einen erklärbaren und realistischen Charakter, der dem modernen rationalen Weltbild entspricht. Tod und Leben sowie Realität und Traum sind eng miteinander verknüpft, sie gehören zusammen; das eine erklärt gewissermaßen das andere. Es handelt sich also jeweils um Grenzphänomene. Diese Arbeit wird sich insofern mit den zwischen Traum und Realität und zwischen Leben und Tod verlaufenden Grenzen befassen. Bei der Leben/Tod Thematik wird die Jetzt/Damals- bzw. die Gegenwart/Vergangenheit-Grenze eine wichtige Rolle spielen. Aus dem Erzählpotential von Text und Bild ergeben sich vielfältige intermediale Erzählmöglichkeiten, um die beiden ausgewählten Thematiken innerhalb eines Buches darstellen zu können. Deswegen ist ihre Zusammensetzung im Bilderbuch so interessant; Text und Bild als zwei eigentlich getrennte Medien vereinigen sich im Bilderbuch und bilden eine zweistimmige narrative Einheit, die sich an die Intermedialität der Grenzphänomene *Tod-Leben* und *Traum-Realität* auf anschaulicher Weise anschließt. Die direkte semantische Opposition von *Tod-Leben* und *Realität-Traum* wird im Bilderbuch meistens im Sinne von Komplementarität aufgegriffen und durch die Zusammenarbeit von Text und Bild widerspiegelt.

Korpus

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dreizehn prämierten Bilderbüchern, die zwischen 1971 und 2005 erschienen. Sechs der ausgewählten Bücher wurden auf Deutsch veröffentlicht, während sieben Übersetzungen sind. Ihre Nominierung zum oder Auszeichnung mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis war das zweite Auswahlkriterium. Dieser Preis ist der einzige Staatspreis für Literatur in Deutschland und wird seit 1956 vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend gestiftet und verliehen.¹ Der Arbeitskreis für Jugendliteratur organisiert die Preisfindung und Verleihung, er stellt eine Kritikerjury auf, die alljährlich herausragende und anspruchsvolle Werke der Kinder- und Jugendliteratur auszeichnet². Wie vom Bundesministerium und vom Arbeitskreis für Jugendliteratur verkündet, soll der Preis „die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur fördern, das öffentliche Interesse an ihr wach halten und zur Diskussion herausfordern. Die Kinder und Jugendlichen sollen zur Begegnung und Auseinandersetzung mit Literatur angeregt werden.“³ Der Deutsche Jugendliteraturpreis genießt international höchste Anerkennung und gilt laut dem Bundesministerium als „eine der wichtigsten Orientierungshilfen auf dem ständig wachsenden Kinder- und Jugendbuchmarkt“⁴. Die Auseinandersetzung mit vom Jugendliteraturpreis prämierten Büchern vergewissert insofern einen repräsentativen Überblick von anerkannten, anspruchsvollen und herausragenden Qualitätsbilderbüchern.

Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel soll anhand des Beschreibungsmodells bzw. Analyseinstrumentariums, das vor allem von Perry Nodelman und Jens Thiele entwickelt wurde, das intermediale Erzählen im Bilderbuch vorgestellt werden und der Akzent soll auf die Interdependenzen zwischen Text und Bild, also auf bedeutungsvolle Aspekte des intermedialen Erzählens im Bilderbuch gelegt werden. Dieses Beschreibungsmodell stellt die besonderen Text-Bild-Beziehungen der Gattung Bilderbuch in den Mittelpunkt und liefert Begriffe, um die Eigenheiten intermedialen Erzählens angemessen zu beschreiben. Im zweiten und dritten Kapitel werden spezifische Analysen der Text-Bild-Relationen anhand konkreter Beispiele aus ausgewählten Bilderbüchern vorgenommen. Schließlich soll im Schlusskapitel an einer exemplarischen

¹ Arbeitskreis für Jugendliteratur : Deutscher Jugendliteraturpreis:
http://www.jugendliteratur.org/deutscher_jugendliteratur-2.html (26.07.2008)

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Der Deutsche Jugendliteraturpreis:
<http://www.bundespruefstelle.de/bmfsfj/generator/bpjm/Jugendmedienschutz-Medienerziehung/lese-hoermedien.did=108344.html> (26.07.2008)

Analyse eines Bilderbuchs, das mehrere in dieser Arbeit besprochene Erzählformen beinhaltet und die vier Erzählebenen von Realität und Phantasie, Leben und Tod vermischt, zusammenfassend das Potential intermedialen Erzählens vorgeführt werden.

1.1 Erzählen

Jens Thiele formuliert eine allgemeine Definition vom Begriff des Erzählens und stützt sich dabei auf Lämmert und Hickethier.⁵ Nach dieser Definition charakterisiert sich das Erzählen durch das Voranschreiten einer oder mehrerer Handlungsstränge, die in ihrer Entwicklung einen roten Faden und eine „erkennbare und benennbare Struktur“⁶ erscheinen lassen. Erzählen ist ein geplanter ästhetischer Prozess, der sich innerhalb einer zeitlichen und räumlichen Dimension vollzieht und durch Anfang und Ende festgelegt ist.⁷ Dieser Erzählprozess vollzieht sich schriftlich, bzw. mündlich *und* visuell. Da Bilder ebenfalls eine Erzählkraft besitzen, spielt ihr Anteil am Erzählprozess im Bilderbuch eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Das Erzählen findet im Bilderbuch durch Text und Bild statt. Die zwei Ebenen erzählen anders und mit je unterschiedlichen Mitteln, denn der Text als literarisches und das Bild als künstlerisches Element sind in ihren jeweiligen Sphären mit komplexen narrativen Strukturen zu definieren. Text und Bild fügen sich nun aber im Bilderbuch zusammen und stellen in ihren Wechselbeziehungen eine komplexe narrative Einheit mit vollem literarischem und künstlerischem Póntial dar.⁸ Die Text-Bild-Relationen sind das Besondere an der Bilderbuchkunst: Die beiden Elemente kooperieren beim Erzählen, sie vermischen, durchdringen, ergänzen oder widersprechen sich, und dadurch entsteht ein sprachlich-ästhetisches Spannungsverhältnis, bzw. ein *dritter erzählender Raum*, der das narrative Potential des Bilderbuches kennzeichnet:

Das narrative Potential von Bilderbüchern beruht auf dem Literarischen und dem Künstlerischen, aber die Rezeptionsfähigkeiten des kindlichen Adressaten spielen im Wahrnehmungsprozess eine wichtige Rolle. Während der Kontakt bei Kindern mit literarischen Texten zunächst relativ begrenzt ist, scheint der Aneignungsprozess visueller Informationen stärker entwickelt zu sein.⁹ Der Grund dafür ist relativ einfach: Die Bildwahrnehmung und -interpretation erfolgen größtenteils instinktiv, während die

⁵Vgl. Thiele, Jens : *Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption.* Oldenburg : Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2000. S. 40

⁶ Ebd. S. 40

⁷ Ebd. S. 40-41

⁸ Ebd. S. 36

⁹ Ebd. S. 41

Aneignung und Interpretation textlicher Information erlernte Fähigkeiten sind. „Konzentrationsfähigkeit, Sprachentwicklung, kognitives Verstehen von erzählenden Texten und die Aneignung narrativer Rezeptionsmuster werden beim Kind als zwar entwickelt, aber doch begrenzt angesehen.“¹⁰ Der Bilderbuchtext ist als frühe literarische Erfahrung für Kinder nicht unabhängig von diesen Entwicklungsfaktoren; er erzählt in seiner Form und Struktur für Kinder.¹¹

1.2 Der Text als kodiertes System

Der Text besteht im Buch aus Schriftsprache. Um einen Text lesen und verstehen zu können, muss der Leser bzw. der Zuhörer zunächst die Sprache in gewissem Umfang beherrschen. Sprachkompetenz ist also eine Voraussetzung für das Verständnis — nur wenn diese Bedingung erfüllt ist, kann der Inhalt als solcher vom Leser wahrgenommen und verstanden werden. Ein narrativer Text ist eine sprachlich sinnvolle erzählende Einheit, die, bestimmten sprachlichen, gattungstypischen und kulturellen Konventionen folgend, einen Inhalt vermittelt.

1.2.1 Sprache

Texte erzählen Geschichten mit sprachlichen Mitteln. Die Sprache trägt Informationen, sie vermittelt den Inhalt. Die Worte, Sätze und Absätze, die den Text konstituieren, gehören zu einem komplexen sprachlichen System, das aus Codes, Regeln und Signalen besteht. Jede Sprache hat ihre Besonderheiten, ihre grammatische Regeln, ihre Syntax und Leserichtung, die z. B. die Lektüre eines Textes auf der inhaltlichen und visuellen Ebene beeinflussen können. Ein Text in deutscher Sprache wird beispielsweise anders als ein Text in arabischer Sprache gelesen, weil sie zu unterschiedlichen *sprachlichen Systemen* gehören. Der Inhalt kann derselbe sein, nur werden die Informationen von Sprache zu Sprache anders übermittelt.

¹⁰ Ebd. S. 40

¹¹ Vgl. Nodelman, Perry. *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. The University of Georgia Press. Athens and London, 1988 S. 8

1.2.2 Inhalt

Sobald der Leser die Sprache erkannt und verarbeitet hat, kann er den Text inhaltlich erschließen. Der Text kann fiktional, fantastisch, realistisch, poetisch, allegorisch und sogar wissenschaftlich in Prosa oder in gereimter Form erzählen. Texte der Kinderliteratur werden häufig als Einstiegsliteratur bezeichnet. In mehrfacher Hinsicht stimmt diese Aussage, denn Texte der Kinderliteratur erzählen hauptsächlich für Kinder: Sie haben eine besondere Form, bieten oft eine einfache Struktur an und lenken die Aufmerksamkeit der jungen Leser mit besonderen Themen. Der Bilderbuchtext erzählt in einer komprimierten und vereinfachten Form, die jedoch nicht als anspruchslos und abtumpfend zu missverstehen ist. Nach Maria Lypp sollte sich der erzählende Text für Kinder auf das Wesentliche und auf das Notwendigste beschränken und auf überflüssige Informationen verzichten. Einfachheit ist dementsprechend nicht als Einschränkung des literarischen Potentials des Textes oder Komplexitätsreduktion zu verstehen, sondern als Forderung nach Vereinfachung im Sinne von Essentialisierung.¹²

Wie bereits erwähnt, ist das literarische Bewusstsein von Kindern im Bilderbuchalter begrenzt. Das Erzählen für Kinder folgt demnach meistens narrativen Schemata, die dieses Bewusstsein stimulieren und entwickeln sollen, anstatt es zu überfordern. Der Text legt zunächst die Fundamente der Geschichte dar. Er führt die *Protagonisten* ein, deutet die *Handlung* an und kann direkt oder indirekt auf die *Zeitebene* hinweisen. Er kann in einigen Fällen auch den Ort des Geschehens festlegen. Mit anderen Worten: der Text weist darauf hin, *wer was wann wo* erlebt.

1.2.2.1 Erzählschemata

Um kindgerechte Formen des Erzählens darzustellen, stützt sich Thiele auf Boueke und Schüle¹³, die sich mit den „narrativen Konstituenten“ in Texten für Kinder befasst haben. Die beiden Autoren bezeichnen die unterschiedlichen dramatischen Phasen im Bilderbuch mit den klassischen Begriffen der Dramenanalyse (Dreischnitt von „Exposition“, „Komplikation“ und „Auflösung“). Die „Exposition“ bezieht sich auf die Einführung in die Geschichte; sie führt die Figuren ein, deutet einen meistens stabil

¹² Vgl. Thiele S. 41-42

¹³ Ebd. S. 41

emotionalen Zustand an, und verweist auf die zeitliche und räumliche Dimension. Die „Komplikation“ charakterisiert sich durch die Veränderung des in der „Exposition“ initialen Zustandes, führt zumeist zum Höhepunkt der Spannungskurve und wird fast immer mit der „Auflösung“ beendet, die grundsätzlich zu einem „happy end“ führt und sich somit beim Leser eine relativ stabile und friedliche Stimmung einstellt.¹⁴ Dieses Erzählschema ist keine *conditio sine qua non*, aber es stellt eine Erzählstruktur dar, die in Texten für Kinder meistens vorhanden ist.

1.2.2.2 Erzählperspektive

Eine Geschichte kann aus verschiedenen Erzählperspektiven geschildert werden, die nach Stanzel¹⁵ wie folgt zusammengefasst werden können: In der ersten Person Singular oder Plural schildert der *Ich-Wir-Erzähler* seine eigene Geschichte, er berichtet aus der erzählten Welt. Im Gegensatz dazu wird die Geschichte des *Er-Erzählers* oder *auktorialen Erzählers* meistens in der dritten Person Singular aus einer Außensicht geschildert; der Erzähler gehört nicht zur erzählten Welt, hat aber volle Ein- und Übersicht über das Geschehen. Die *personale* Erzählinstanz vermittelt die unmittelbare szenische Darstellung des Geschehens ebenfalls in der dritten Person Singular, aber aus Sicht einer Figur in der Handlung. Der Leser befindet sich mitten in der Geschichte, während sie stattfindet; er erlebt sie aus dem beschränkten Standpunkt der Figur und weiß nicht mehr und nicht weniger als die Hauptperson der Geschichte. Der Erzähler strukturiert den Ablauf der Geschichte, indem er den Leser in seine Welt einführt, von einer Welt berichtet oder ihn unmittelbar daran teilhaben lässt.

1.2.2.3 Ort und Zeit

Obwohl der Leser sie oft unbewusst wahrnimmt, sind die zeitliche und räumliche Dimension von großer Bedeutung in der Darstellung der erzählten Welt. Sie schaffen einen Bezugsrahmen, der die Geschichte in Zeit und Raum verortet. Der Text kann also festlegen, wann und wo eine Geschichte stattfindet. Er gibt Indizien, die angeben, ob das Geschehen in der Vergangenheit, in der Gegenwart oder in der Zukunft stattfindet, wie

¹⁴ Vgl. Thiele S. 41

¹⁵ Vgl. Stanzel S. 68-84

z. B. das Verbentempus. Die *Erzählzeit* wird in Texten durch sprachliche Mittel festgelegt, wie z. B. durch die Angabe des Datums, des Tages oder der Uhrzeit usw., oder durch den Hinweis auf bestimmte zeitlich identifizierbare Momente wie Monate, Jahre, Jahreszeiten, Epochen oder Feste, wie Weihnachten oder Ostern z. B..

Der Ort des Geschehens kann gleichermaßen sprachlich festgelegt werden. Der Text kann, muss aber nicht, auf bestimmte oder unbestimmte Orte, die vom Leser identifiziert werden können, verweisen. Im Bilderbuch ist der Text meistens kurz gehalten; insofern bleibt die Darstellung von Raum im Text meist knapp. Auf detaillierte Beschreibungen, die zu einer präzisen räumlichen Verortung gehören, wird oft verzichtet und dem Bild überlassen. Der Text kann im Bilderbuch nicht alle erzählerischen Funktionen übernehmen und überlässt einige dem Bild, das manche dieser Funktionen besser erfüllen kann. Im idealen Fall befasst sich der Text also mit narrativen Elementen, die er am wirksamsten darlegen kann.

1.2.2.4 Der Text als visuelles Element: Typographie und Layout

Neben seiner sprachlich-literarischen Natur muss der Text ebenfalls als visuelles Element der intermedialen Relation zwischen Text und Bild auf der Bildfläche betrachtet werden. Wie Nodelman hervorhebt, besitzt der Text im Bilderbuch neben seiner sprachlichen Bedeutung auch eine graphische Form, eine Größe, eine Reihenfolge und einen Platz, die die Wahrnehmung des gesamten Buches beeinflussen: „The words of a text are not just symbols of spoken sounds but part of the visual pattern on the page; without reference to their actual meaning.“¹⁶

Die Typographie und die Schriftgröße beeinflussen die Betonung bestimmter Worte; ein größer gedrucktes Wort erhält, dadurch dass es größer als andere gedruckt ist, beim Wahrnehmungsprozess mehr Aufmerksamkeit: es kann deshalb wichtiger, „lauter“ oder anders betont als die anderen erscheinen. Die Phänomene der Typographie spielen zunächst eine visuelle Rolle, aber können auch narrative Funktionen übernehmen. Wenn der Text aus zwei oder mehreren Schriftarten besteht, aus Druckschrift und Handschrift z. B., können diese Unterschiede auf getrennt oder parallel laufende Erzählebenen hinweisen.

¹⁶ Vgl. Nodelman S. 53

Das Layout des Textes spielt ebenfalls eine bedeutsame Rolle bei den visuellen Darstellungsmöglichkeiten des Textes. Der Text kann auf der linken, der rechten, oder auf beiden Seiten stehen. Er kann Anspruch auf eine ganze Seite haben oder sie mit dem Bild teilen. Er kann über, unter, neben oder im Bild stehen und hat dadurch Einfluss auf die Bildwahrnehmung. Der Text wirkt nicht nur als sprachlich-literarisches Element, sondern als Teil einer visuellen narrativen Einheit. Die visuelle Integration des Textes spielt in der Definition der Text-Bild-Relation eine prägende Rolle im Bilderbuch: Ein im Bild integrierter Text wird in enger Verbindung zu ihm wirken; sowohl seine visuelle als auch seine inhaltliche Dimension wirken auf das Bild. Im Gegensatz dazu kann ein vom Bild getrennter Text eine gewisse Distanz zum Bild schaffen und einen Verfremdungseffekt zur Folge haben. Diesbezüglich löst die Position des Textes auf der Bildfläche sowohl ästhetische als auch Sinn bezogene Interrelationen aus, die die Verbindung des Textes zum Bild verstärken oder abschwächen.

Es wurde an verschiedene Aspekte des narrativen Potentials des Textes herangegangen, die wie folgt zusammengefasst werden können: Der Text ist ein komplexes sprachliches System, das mit Regeln, Codes und Signalen Information bzw. Inhalt vermittelt. Die Grammatik, die Syntax, die Leserichtung usw. bestimmen das sprachliche Verständnis eines Textes, und der Leser wird mit ihnen unmittelbar konfrontiert, bevor er sich mit dem Inhalt des Textes befassen kann. Da das literarische Bewusstsein von Kindern im jungen Alter wegen ihrer Unerfahrenheit mit Literatur begrenzt entwickelt ist, folgen Texte für Kinder und somit Bilderbuchtexte dementsprechend meistens Erzählschemata, die die Kinder im Aufbau dieses literarischen Bewusstseins unterstützen. Mehrere wichtige narrative Aspekte der Textebene im Bilderbuch werden durch diese Erzählschemata definiert. Zunächst legt der Text die *Erzählperspektive* dar, und er kann ebenfalls die *räumliche und zeitliche* Dimensionen erörtern. Der Text spielt auch eine visuelle Rolle: Die graphische Form des Textes, seine Gestaltung, seine Größe und Platzierung spielen eine nicht zu vernachlässigen narrative Rolle, denn die Aufmerksamkeit des Lesers wird mit visuellen Mitteln auf den Text gelenkt. Der Text bleibt im Bilderbuch meistens kurz und knapp, und da er als ein mit

Bildern zusammenhängender Text konzipiert ist, überlässt der Text dem Bild narrative Funktionen, die das Bild ohnehin besser erfüllen kann.

1.3 Illustration und Bild

Historisch hat sich im Buch das Bild als Zugabe, als ergänzendes Element eines Textes entwickelt. Es hatte oft die Funktion einen Text zu illustrieren, zu kommentieren oder ihn einfach zu dekorieren. Besonders wichtig festzuhalten ist, dass die Anwesenheit von Bildern erst durch einen vorher existierenden Text zu rechtfertigen war.¹⁷ Das Bild spielt auch heute noch oft die dienende Rolle der „Texterhellung“¹⁸. Im Fall des Bilderbuches plädiert Thiele jedoch dafür, das Bild nicht nur in seiner dienenden Funktion wahrzunehmen, sondern es als gleichwertiges, ja autonomes Medium zu betrachten und somit auch seiner Rolle als narrativem Element in den Text-Bild-Relationen Gewicht zu geben.¹⁹

1.3.1 Das Bild erzählt: Erkennen und Decodieren

Die Erschließung von Bildern als Träger von Informationen ist ein komplexer Vorgang, der bei jedem Bild einzigartig ist, und von Betrachter zu Betrachter variieren kann. Jens Thiele beschreibt nach Varga²⁰ zunächst zwei unterschiedliche Arten von erzählenden Bildern: das *monoszenische* und das *pluriszenische* Bild. Das *monoszenische* Bild konzentriert sich auf *ein* markantes Ereignis und hebt den aufschlussreichsten Moment dieses Ereignisses hervor. Auf der Bildfläche eines *pluriszenischen* Bildes dagegen werden zwei oder mehr gleichzeitig oder nacheinander erfolgende Handlungen abgebildet.

Ein Bild ist im Grunde genommen ein semiotisches Zeichen, eine mögliche Andeutung, die im Netz persönlicher Erfahrung zahlreiche Assoziationen auslösen kann. Der Erkennungs-, Verarbeitungs- und Aneignungsprozess visueller Information lässt sich

¹⁷ Vgl. Thiele S. 45

¹⁸ Ebd. S. 45

¹⁹ Ebd. S. 44-45

²⁰ Varga, Aron Kibéli. *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild. Bild und Text*, a.a.O., 356-357

nach Roland Barthes²¹ durch die Erkennung der Zeichenrelation von *Signifikant* und *Signifikat* erläutern: ein Bild (*Signifikant*), d. h. ein visuelles Zeichen, wird in seinen Eigenschaften vom Auge wahrgenommen und verweist im Bewusstsein des Betrachters auf ein Bezeichnetes (*Signifikat*), eine Person, einen Gegenstand, eine Handlung usw.. Diese Verbindung von Bezeichnendem und Bezeichnetem erfolgt als ein komplexer Ablauf, als ein mehrstufiger menschlicher Prozess der Informationsverarbeitung.

Diese komplexe Korrelation von Zeichen und Bezeichnetem lässt sich durch Panofskys *ikonographisches* Modell präzisieren, demzufolge die unterschiedlichen Bedeutungsschichten von Bildern durch mehrere kognitive Etappen erkannt und decodiert werden. Diese beiden Modelle erklären, wie sich die abgebildeten Objekte und ihre visuellen Eigenschaften mit dem Betrachter, seiner persönlichen Erfahrung und den möglichen auslösbaren Assoziationen als untrennbare Phänomene der Kunstanalyse verbinden. Die Etappen dieser Modelle ähneln sich in mehrfacher Hinsicht:

- Die Bildbetrachtung als erste Etappe ist allgemein und spontan, sie bezieht sich auf die Wahrnehmung von Linien, Formen, Farben, Perspektiven und Konventionen auf der Bildfläche. Dabei kann man Personen, Gegenstände, Handlung, Ort, Raum und Zeit erfassen. Diese Etappe ist eng mit der persönlichen Erfahrung des Betrachters verbunden; eine Person, die z. B. mit dem Konzept von Schnee nicht vertraut ist, wird Schnee auf einem Bild nicht als solchen erkennen und decodieren können.
- Die zweite Etappe befasst sich mit der Deutung der in der ersten Stufe erkannten visuellen Zeichen. Die verschiedenen visuellen Elemente werden zueinander ins Verhältnis gesetzt und je nach Kontext, persönlichen Erfahrungen und Vorkenntnissen des Betrachters als Ganzes wahrgenommen und innerhalb eines breiteren Rahmens erfasst. Diese analytische Etappe verlangt vor allem Weltwissen vom Betrachter und ist untrennbar von der narrativen Erzählstruktur der Bilder.

²¹ Vgl. Thiele S. 53

Die Wahrnehmung und Erkennung von *Signifikanten* sind grundsätzlich instinktiv. Das menschliche Auge ist naturgemäß imstande neue oder bekannte bildnerische Zeichen visuell wahrzunehmen, zu erkennen und zu verarbeiten. Der Mensch braucht grundsätzlich keine erlernte Tätigkeit wie beim Text, um sich Bilder anzuschauen; er kann instinktiv Formen, Linien und Farben erkennen und unterscheiden, nur wie er sie als *Signifikat* zuordnet und innerhalb eines breiteren Kontextes interpretieren soll, muss er zuerst lernen. Auch ein junger Leser kann z. B. den Himmel durch Farben und Formen instinktiv erkennen. Sobald er aber die blaue und weiße Fläche im oberen Teil eines Bildes als Himmel identifiziert und als solches eine Bedeutung im Bild geben will, muss er sich auf sein Weltwissen berufen. Die sprachliche Identifikation visueller Informationen — der Himmel als Wort — und die visuelle Einordnung des Himmels als solches im oberen Teil und nicht im unteren Teil des Bildes — aufgrund der Gravitation — sind erlernte Konventionen, die zur Interpretation von visuellen Zeichen besonders relevant sind.

Die Interpretation von visuellen Zeichen in Bilderbüchern wird von Konventionen regiert. Konventionen wie die Perspektive, die Größe, die Gravitation, die Bewegungseindrücke und die Räumlichkeit bleiben oft unbemerkt — weil für normal oder ähnlich zu unserer Welt gehalten — bis sie gebrochen oder geändert werden. Sie definieren Wahrnehmungsparameter des Betrachters angesichts der erzählten Welt. Wenn z. B. ein Protagonist, ein Mensch oder ein Tier, in der erzählten Welt plötzlich fliegt, kann man davon ausgehen, dass diese Welt nicht denselben Gravitationsprinzipien unterworfen ist, wie unsere „normale“ Welt, und dass in „dieser“ Welt Menschen oder Tiere fliegen können. Durch Linien, Formen, Farben, Stofflichkeit, Stil und visuelle Effekten werden diese Konventionen weiterhin zusammengestellt, wodurch eine codierte Erzählstruktur des Bildes sich erkennen lässt.

1.3.2 Visuelle und zeitliche Chronologie

Sowohl im Einzelbild als auch in der Bildsequenz der aufeinanderfolgenden Seiten vollzieht sich im Bilderbuch eine vom Bild getragene Zeitentwicklung. Wenn Texte ohne großen Aufwand chronologisch oder a-chronologisch erzählen können, bleibt die bildnerische Chronologie in Bilderbüchern relativ einfach zu verstehen und ist zumeist

chronologisch. Wie beim Text (zumindest bei indoeuropäischen Sprachen), erfolgt die Leserichtung bei Bildern von links nach rechts. Daraus entsteht eine instinktive visuelle Chronologie, die die zeitliche Entwicklung in der gesamten Bildsequenz prägt. Dazu schreibt Nodelman:

„In fact, action usually moves from left to right in picture books; and obviously, then, time conventionally passes from left to right. If there are two pictures on facing pages of a book, then we must assume the one on the left depicts action that comes first, and even one picture will sometimes show events on the left that must logically have happened before the events on the right of the same picture.“²²

1.3.3 Bilddramaturgie

Die visuelle Chronologie macht deutlich, dass die Bilder einer Dramaturgie unterliegen. Jedes Bild wirkt mit seinen eigenen individuellen Eigenschaften in der gesamten Bildersequenz des Buches. Um jedes „Einzelbild“ entwickelt sich ein narratives Netzwerk, ein Assoziationsfeld, das sich im Bilderbuch auf die anderen „Einzelbilder“ ausbreitet. Im Bilderbuch sind Bilder somit keine eigenständigen Einzelbilder, sondern bilden eine Zeichenkette: Sie wirken aufeinander, sie beeinflussen sich, und dadurch entsteht eine Dramaturgie der Bilder, denn sie sind eng miteinander verknüpft.²³ Ihre Sequenzialität führt zu einer bewussten Inszenierung.

Im gesamten Buch erklärt sich die Bilddramaturgie in der chronologischen und sinnbezogenen Interaktion der „Einzelbilder“ innerhalb des Erzählrahmens.²⁴ Das Bild A steht vor dem Bild B und wird also zuerst wahrgenommen; in der relativ kurzen Zeitspanne zwischen der Wahrnehmung des Bildes A und der des Bildes B geschieht im Kopf des Betrachters eine Informationsaneignung, bevor er sich das Bild B ansieht. Diesbezüglich hat er noch das Bild A in Erinnerung, dessen Wirkung und Sinn er — auch wenn unbewusst — auf seine Wahrnehmung des B Bildes überträgt. Die Wahrnehmung des Bildes B ist in dieser Hinsicht nicht mehr objektiv und völlig frei.²⁵ Insofern sind die Anzahl und Anordnung der Bilder in Hinblick auf die Gesamt-Dramaturgie ebenfalls

²² Vgl. Nodelman S. 163

²³ Vgl. Thiele S. 53-54

²⁴ Ebd. S. 68-73

²⁵ Vgl. Nodelman S. 177

bedeutungsvoll: Wie viele Bilder gibt es pro Seite? Eines? Mehrere? Wichtig ist ebenfalls, wie sich die Relationen zwischen den Bildern gestalten.

Die Bilddramaturgie ist die Art und Weise, wie Bilder sich innerhalb der physischen Grenzen des Buches visuell und räumlich zueinander verhalten, wie sie durch ihre Inszenierung als Einheit Sinn ergeben und wie sie getrennt *und* gemeinsam erzählen.

1.3.4 Kontext

Im Gegensatz zum Text, der zumindest grundsätzlich auf Eindeutigkeit angelegt ist, zeichnet sich das Bild durch Mehrdeutigkeit aus: „[...] indeed like most pictures without specific words attached to them or contexts to clarify them, they are open to many different interpretations, and inventive story tellers could find many different stories in them.“²⁶ Dieser Satz erfasst mit wenigen Worten die Offenheit eines Bildes: Ein Bild kann durch sein narratives Potential sehr viel evozieren, es kann zahlreiche Bedeutungen und Emotionen hervorrufen, aber ohne Kontext ist es sehr schwierig einem Bild eine eindeutige Bedeutung zuzuordnen. Im Bilderbuch verleiht der Text dem Bild seinen Kontext, indem das bildnerische Zeichen als visuelles Signal gilt, dessen potentielle Mehrdeutigkeit durch den Text reduziert wird, indem ihm eine feste Bedeutung zugeschrieben wird. Dieses Deuten visueller Zeichen durch sprachliche Mittel veranschaulicht eine Art, wie Bild und Text im Bilderbuch korrelieren können: ohne Bild ist ein Text reine bildlose Literatur; also Literatur im weitgehend akzeptierten Sinn; ohne Text ist ein Bild eine weites Interpretationsfeld.

Die Text-Bild-Relationen sind die Grundlage intermedialen Erzählens im Bilderbuch und im nächsten Abschnitt werden die vielschichtigen Wechselbeziehungen zwischen Text und Bild mit Aufmerksamkeit betrachtet.

1.4 Text-Bild-Relationen

Die Text-Bild-Relationen im Bilderbuch sind im Prinzip offen und unbegrenzt. Wie bereits erwähnt, erzählen die beiden Medien Text und Bild je nach ihrer spezifischen Art, wobei sich die Bilderbuchkunst durch die zwischen Wort und Bild existierende Intermedialität entfaltet. Hans Adolf Halbey definiert das Bilderbuch „als ein Buch, das

²⁶ Ebd. S. 79

primär qualitativ und quantitativ durch das Bild bestimmt ist und in dem Text (Sprache) nicht autonom auftritt, sondern mit dem Bild eine unauflösbare funktionale Einheit bildet.²⁷ Da das Bild im Bilderbuch rein räumlich viel Platz einnimmt, besitzt es auf den ersten Blick einen größeren Anteil am Erzählen. Sobald es aber auf speziellere Bedeutungen hinweisen will, ist das Bild zur Kooperation mit dem Text gezwungen. Ein Bild kann suggerieren und veranschaulichen, während der Text präzisieren und erklären kann. Demgegenüber ist es jedoch auch möglich, dass ein Text dem Leser nur Orientierungspunkte gibt, während das Bild eine ganz konkrete Bedeutung verkörpert. Durch die Interaktion von Text und Bild konstituiert sich eine eigene Sprache, die eine dritte Ebene des Erzählens eröffnet, deren Essenz eben aus dem Zusammenwirken beider Medien besteht. Sowohl der Text als auch das Bild besitzen ein hohes narratives Potential, aber die Komplexität und Vielseitigkeit dieser dem Bilderbuch eigenen Sprache charakterisiert sich dadurch, dass weder das eine, noch das andere permanent die gesamten erzählenden Funktionen übernimmt. Vielmehr ergänzen sich die beiden Ebenen, sie kommentieren, widersprechen, beeinflussen sich gegenseitig und erzählen somit gemeinsam die Geschichte.

Diese besondere Interaktion zwischen Text und Bild findet sich auch bei anderen Text-Bild-Erzählformen, wie beispielsweise im Theater oder im Film. Hier sind „Bilder“ im Sinne von emotional gefärbten Szenen erst durch die Zusammenarbeit von Text (meistens als gesprochene Sprache) und Bild (Körpersprache, Mimik und Gestik) als bewegtes Bild möglich. Im Theater und Film besteht die Inszenierung aus einem Artefakt von Text-, Bild- und Tonebene, das von Menschen in Zeit und Raum aufgeführt wird. Theater, Film und Bilderbuch sind in ihrer Form unterschiedlich, aber ihre Text-Bild-Konstellationen besitzen eine ähnliche starke Aussagekraft, weil sie in komprimierter Form viel erzählen müssen. Die Erzählkraft dieser Medien wird noch von der Bereitschaft des Lesers oder Zuschauers, die erzählte Welt als eine im Grunde existierende Welt wahrzunehmen, bereichert. Genauso wie beim Theater und Film entstehen im Bilderbuch durch die Inszenierung, die Montage oder die Bilddramaturgie

²⁷ Halbey, Hans Adolf. *Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung*. Beltz Athenäum Verlag, Weinheim. 1997 S. 149

Bilder im Kopf des Lesers, die Brücken zwischen den unterschiedlichen dennoch zusammen hängenden „Bühnen“ bauen.

1.4.1 Text-Bild-Interdependenzen im Bilderbuch

Beim Lesen eines Bilderbuches steht der visuelle Reiz der Bilder im Vordergrund: Form, Farbe und Stil verteilen Informationen und lenken die Aufmerksamkeit des Lesers. Das Bild öffnet die Tür, es suggeriert eine (mögliche) Darstellung der erzählten Welt. Aber dadurch, dass es mit einem Text auf der Buchseite steht, erfolgen unmittelbare Interdependenzen zwischen der visuell-sprachlichen und der visuell-künstlerischen Ebene. Der Leser nimmt das Bild mit dem Text wahr und verbindet einen Moment des Textes mit der vorliegenden Abbildung; er verknüpft das literarische mit dem visuellen Potential des Bilderbuches. Da Bild und Text auf einer definierten Fläche zueinander stehen, ein und dasselbe Ziel verfolgen, d. h. eine Geschichte zu erzählen, sind sie im Augenblick des Wahrnehmens eine zweistimmige narrative Einheit, deren Interdependenzen den Kern des intermedialen Erzählens im Bilderbuch darstellen.

1.4.2 Formen der Text-Bild-Interdependenzen

Thiele bezeichnet drei Formen der Text-Bild-Interdependenzen im Bilderbuch: Text und Bild, so schreibt er, „können in Form *paralleler Linien, eines geflochtenen Zopfes* oder in *kontrapunktischer Spannung* zueinander verlaufen [...]“²⁸.

Mit Parallelität wird die analogische Entwicklung von Text und Bild im Sinne zusammenhängender jedoch nicht verdoppelter Aussagen bezeichnet. Damit ist das übereinstimmende Entfalten des Inhalts und der Form gemeint, nicht nur als bloße Wiedergabe, sondern als Entsprechung von Text und Bild. Diese Korrespondenz zwischen beiden Erzählebenen könnte sich durch die Entwicklung einer Situation im Text erklären lassen, die entsprechend und parallel vom Bild getragen wurde. Ein übersichtliches Beispiel für Parallelität findet man in „Abschied von Rune“ und „Hat Opa einen Anzug an?“, indem die sich im Text allmählich vollziehende Trauerarbeit entsprechend durch eine graduelle Erhellung in den Farbtönen der Bilder begleitet wird (Siehe 3.3.2 und 3.5.2).

²⁸ Vgl. Thiele S. 75

Der geflochtene Zopf bezeichnet Text-Bild-Beziehungen im Bilderbuch, in denen beide Medien abwechselnd komplementäre Erzählfunktionen übernehmen. Damit ist die wichtigste Form der Text-Bild-Interdependenz genannt, da in gewisser Weise die Interaktion beider Elemente, in Form zwei sich ineinander durchdringender und untrennbarer Informationsstränge, die Essenz des modernen Bilderbuches darstellt. Während das Bild mit visuellen Elementen arbeitet, treibt der Text die Handlung mit sprachlichen Mitteln voran. Wie das Bild des Zopfes deutlich macht, übernehmen beide Ebenen abwechselnd und mit ihren jeweiligen Mitteln das Erzählen, wobei sie sich aufeinander stützen, ineinander durchdringen und miteinander interagieren. Es gibt keine Bedeutungshierarchie zwischen Text und Bild, vielmehr sind Text und Bild in ihrer Bedeutung gleichwertig. Ohne dass das eine oder das andere das gesamte Erzählen bestimmt, oder dass beide Ebenen in fest bestimmten Rollen eingeschränkt sind, sind die Handlungsstränge komplex ineinander verflochten und nehmen unmittelbar an der gesamten Entwicklung teil.

Was die kontrapunktische Beziehung betrifft, bilden Text und Bild wiederum eine einheitliche Konstruktion, wobei Text und Bild jedoch einander widersprechende Aussagen machen. Text und Bild stimmen nicht überein und zeigen offenbar zwei sich auseinander entwickelnde Ebenen. Die daraus entstehenden Widersprüche fordern den Leser dazu heraus, sich mit der Kluft zwischen den Aussagen auseinander zu setzen und in diesem Spannungsverhältnis die Botschaft des Text-Bild-Verhältnisses zu erkennen.²⁹

In diesem ersten Kapitel wurde an die jeweiligen narrativen Charakteristika von Text und Bild herangegangen, und daraus sollte festgehalten werden, dass Text und Bild im Bilderbuch eine Erzähleinheit bilden, die sich am besten durch den komplementären Anteil der jeweiligen Ebenen am Erzählprozess definieren lässt. Diese Komplementarität ist das Besondere am Bilderbuch. Weil der Text mit seinem literarischen Potential auf das Bild und sein visuell künstlerisches Potential wirkt und umgekehrt, erzählt nicht *nur* der Text oder nicht *nur* das Bild, sondern es ist durch das bimediale Zusammenspiel, dass das narrative Potential des Bilderbuches sich am effizientesten entfaltet. Der Text erzählt, das Bild erzählt und Text und Bild erzählen *zusammen*. Ausgehend der von den in diesem

²⁹ Vgl. Ebd. S. 75-77

Der geflochtene Zopf bezeichnet Text-Bild-Beziehungen im Bilderbuch, in denen beide Medien abwechselnd komplementäre Erzählfunktionen übernehmen. Damit ist die wichtigste Form der Text-Bild-Interdependenz genannt, da in gewisser Weise die Interaktion beider Elemente, in Form zwei sich ineinander durchdringender und untrennbarer Informationsstränge, die Essenz des modernen Bilderbuches darstellt. Während das Bild mit visuellen Elementen arbeitet, treibt der Text die Handlung mit sprachlichen Mitteln voran. Wie das Bild des Zopfes deutlich macht, übernehmen beide Ebenen abwechselnd und mit ihren jeweiligen Mitteln das Erzählen, wobei sie sich aufeinander stützen, ineinander durchdringen und miteinander interagieren. Es gibt keine Bedeutungshierarchie zwischen Text und Bild, vielmehr sind Text und Bild in ihrer Bedeutung gleichwertig. Ohne dass das eine oder das andere das gesamte Erzählen bestimmt, oder dass beide Ebenen in fest bestimmten Rollen eingeschränkt sind, sind die Handlungsstränge komplex ineinander verflochten und nehmen unmittelbar an der gesamten Entwicklung teil.

Was die kontrapunktische Beziehung betrifft, bilden Text und Bild wiederum eine einheitliche Konstruktion, wobei Text und Bild jedoch einander widersprechende Aussagen machen. Text und Bild stimmen nicht überein und zeigen zwei sich unterschiedlich entwickelnde Ebenen. Die daraus entstehenden Widersprüche fordern den Leser dazu heraus, sich mit der Kluft zwischen den Aussagen auseinander zu setzen und in diesem Spannungsverhältnis die Botschaft des Text-Bild-Verhältnisses zu erkennen.²⁹

In diesem ersten Kapitel wurde an die jeweiligen narrativen Charakteristika von Text und Bild herangegangen, und daraus sollte festgehalten werden, dass Text und Bild im Bilderbuch eine Erzähleinheit bilden, die sich am besten durch den komplementären Anteil der jeweiligen Ebenen am Erzählprozess definieren lässt. Diese Komplementarität ist das Besondere am Bilderbuch. Weil der Text mit seinem literarischen Potential auf das Bild und sein visuell künstlerisches Potential wirkt und umgekehrt, erzählt nicht *nur* der Text oder nicht *nur* das Bild, sondern es ist durch das bimediale Zusammenspiel, dass das narrative Potential des Bilderbuches sich am effizientesten entfaltet. Der Text erzählt, das Bild erzählt und Text und Bild erzählen *zusammen*. Ausgehend von den in diesem

²⁹ Vgl. Ebd. S. 75-77

ersten Kapitel dargestellten Prinzipien der Relation zwischen beiden Medien beschäftige ich mich im Folgenden mit den für diese Arbeit leitenden Thematiken Traum-Realität und Leben-Tod, um mit konkreten Beispielen das intermediale Erzählen im Bilderbuch zu erörtern.

2. Grenzphänomene im Bilderbuch anhand der Traum-Realität-Thematik

Realität und Traum sind zwei Phänomene, die von Menschen jeden Tag erlebt werden. Der Traum im Schlaf bzw. der damit zusammenhängende Bezug zu einer Fantasiewelt ist eine sehr persönliche Erfahrung, zu welcher Kinder eine besonders starke Affinität aufweisen. Nur wie bzw. ob Kinder Realität und Traum voneinander unterscheiden oder trennen, ist unklar. Kinder geben meistens ihrer Einbildungskraft Raum, sie erachten die Existenz einer Fantasiewelt als ein normales Phänomen, wie Luft oder Licht, ohne sie in Bezug auf die Realität in Frage zu stellen, wie es die meisten Erwachsenen machen würden. Kinder erleben ihrer Fantasie deshalb vielleicht unbefangener, während es im Alltag der meisten Erwachsenen wohl weniger Platz einnehmen dürfte, oder oft nur durch Unterhaltungsmedien oder als Kunstform für sie wahrnehmbar ist. Das Bilderbuch bietet Kindern und Erwachsenen die Gelegenheit sich gemeinsam mit Fantasie auseinanderzusetzen. Aber wie definiert sich diese Fantasie? Eine Nuancierung in der Definition fantastischer Welten im Bilderbuch erweist sich als wichtig.

Eine einzige und endgültige Definition von dem hervorzubringen, was unter Fantasie in der Literatur zu verstehen ist, erweist sich als schwierig, denn es gibt keinen Konsens in der Literaturwissenschaft. Trotzdem werde ich versuchen aus mehreren Ansätzen eine allgemeine Aussage zu formulieren, die dem Begriff Fantasie für die vorliegende Realität-Traum-Thematik ein wichtiges Analyseinstrument sein wird. Die ersten Grundsätze dieser Definition entnehme ich einem Fachlexikon: „Fantasy“ als Genre ist eine

„Spielart erzählender fiktionaler Lit[eratur], die eine Gegenwelt zur Normwirklichkeit hervorbringt. — Der Begriff ist aus dem engl. *fantasy literature* abgeleitet und betont damit die inhaltliche Abweichung vom ontologisch und physikalisch Möglichen als Kernpunkt der erzählten Welt.“³⁰

³⁰ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. Ansgar Nünning Stuttgart - Weimar. 3. Auflage 2007 S. 230

Eine fantastische Welt lässt sich in Bezug auf eine „normale“, „reale“ Welt definieren. Beide Welten hängen zusammen, sie vermischen und verknüpfen sich; das Eine definiert das Andere. Die „normale“ Welt stellt sich als Grundlage bzw. als Voraussetzung für die zweite „magische“ Welt heraus, oder umgekehrt, eine magische Welt versteht sich in Abgrenzung zu den Parametern einer realen Welt.³¹ Diese Zwei-Welten-Struktur bedeutet insofern, dass Handlungsstränge parallel verlaufen und sich gegenseitig definieren können. In Bezug auf die Literatur nennt Hans-Harry Drößiger diese Welten „literarische Welten“ und führt weiter aus:

„Sind diese literarischen Welten in bestimmter Weise nicht mehr aus unserer Tatsachenwelt herleitbar, kann von Phantastik gesprochen werden. Genau dann nämlich, wenn mindestens eine Komponente des Gefüges aus Personen, Handlungen, Handlungsort und Handlungszeit in der vorgeführten Art und Weise nicht sein kann, auch nicht sein könnte [...]“³²

Die Besonderheit einer fantastischen Welt besteht also nach Drößiger darin, dass Elemente oder Ereignisse die Gesetze der „normalen“ parallel existierenden Welt verstoßen. Die Erscheinung übernatürlicher Ereignisse sieht auch Tzvedan Todorov als ein Kriterium der Fantastik, und obwohl sein Erklärungsmodell von Fantastik nicht auf die Kinder- und Jugendliteratur ausgerichtet ist, hebt er allerdings wichtige Aspekte hervor, die für die vorliegende Analyse bedeutungsvoll sind. Todorov definiert Fantastik nach drei Bedingungen: Zuerst erscheinen übernatürliche Ereignisse im Text, die gegen die natürlichen Gesetze der lebenden Welt des Protagonisten verstoßen. Diese Elemente provozieren dann beim impliziten Leser (oder beim Protagonisten selbst) Unschlüssigkeit zwischen einer rationalen und irrationalen Erklärung. Schließlich darf sich der Leser in

³¹ Vgl. Nikolajeva, Maria. *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Almquist & Wiksell international. Stockholm 1998 S. 7-12

³² Drößiger, Hans-Harry. *Zur Erzeugung von Phantastischen Welten in der Kinder- und Jugendliteratur*. Aus: *Sprache und Stil in Texten für junge Leser*. Festschrift für Hans-Joachim Siebert zum 65. Geburtstag. Feine, Angelika. Sommerfeldt, Ernst. (Hrsg.). Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, 1995. S. 13

dieser Oszillation zwischen Realität und Irrealität weder poetisch noch allegorisch verhalten, sondern soll sich buchstäblich an den Text halten.³³

In seiner Definition zieht Todorov eine deutliche Grenze zwischen dem Fantastischen, dem Unheimlichen und dem Wunderbaren. Sobald die Unschlüssigkeit sich beim Leser oder Protagonisten auflöst, befindet man sich nach Todorov entweder im Unheimlichen oder im Wunderbaren.³⁴ Wesentlich bei Todorovs Definition ist diese Unschlüssigkeit, die angesichts der übernatürlichen Ereignisse oder Elemente beim „impliziten Leser“ erfolgt. Auf diesem Kriterium der Unschlüssigkeit, wie es Todorov versteht, kann eine Definition des Fantastischen für die Kinder- und Jugendliteratur nicht beruhen, denn im Vergleich zu Todorovs implizitem Leser, dessen Aufgabe es ist das Fantastische, das Unheimliche und Wunderbare abzugrenzen ist, nimmt der kindliche Leser dieses Oszillieren zwischen Realität und Irrealität unbefangen hin.³⁵ In der Hinsicht einer Definition des Fantastik-Begriffs für die Kinder- und Jugendliteratur lehnt Maria Lypp Todorovs Kriterium der Unschlüssigkeit ab und ergänzt sein Erklärungsmodell:

„Wenn das Fantastische den kindlichen Leser durch intensive Ambivalenz aus der Welt des Wunderbaren hinausdrängt, gerät er in eine Unentschlossenheit, die nicht durch die Entscheidung über Realität oder Wunder gefährdet ist, sondern die die Konfrontation beider Sphären in eine problemlose Koexistenz überführt, was dem Fantastischen mehr Stabilität sichert als die ständig von Auflösung bedrohte Unschlüssigkeit im Sinne Todorovs.“³⁶

Das Erzählen fantastischer Geschichten in der Kinder- und Jugendliteratur bedürfte keiner Trennung bzw. keiner radikalen Entscheidung zwischen der realen und irrealen Sphäre, sondern besteht in der engen bzw. friedlichen Koexistenz beider Welten, was eher dem *Wunderbaren* bei Todorov entspricht.

³³ Vgl. Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris. Éditions du Seuil. 1970. S. 28-46

³⁴ Ebd. S. 46-63

³⁵ Vgl. Beyer u. Körber S. 8

³⁶ Lypp, Maria. *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt a. M. : dipa-Verlag. 1984. S. 104

Der in dieser Arbeit verwendete Begriff der Fantasie definiert sich also wie folgt: *das Vorhandensein magischer, übernatürlicher Elemente oder Ereignisse in der normalen bzw. lebenden Welt des Protagonisten, die da unerklärbar und nicht möglich sind und deswegen auf eine zweite parallel laufende Erzählebene verweisen.* Grundlegend für die folgende Analyse wird diese Zwei-Welten-Struktur sein, indem fantastische Bilderbücher sich durch diese dynamische Vermischung einer realen und einer irrealen Erzählwelt charakterisieren lassen. Diese Definition soll ein Analyseinstrumentarium sein, das die Unterschiede zwischen Realität und Traum in den vorliegenden Bilderbüchern zu definieren, zu benennen und zu analysieren ermöglicht. Besonders interessant beim Bilderbuch ist, dass sowohl Text wie Bild die Realitäts- und Traumwelt mit ihren eigenen Mitteln definieren und darstellen können. Die Koexistenz beider Welten gestaltet sich durch die Zusammenarbeit von Text und Bild.

Dieses Kapitel wird sich mit unterschiedlichen Grenzphänomenen im Bilderbuch beschäftigen, die Realität und Traum definieren und womöglich voneinander trennen. Diese unterschiedlichen Phänomene werden im Folgenden vorwiegend getrennt analysiert, um ihre Merkmale hervorzuheben, aber ihrer Komplementarität im Bilderbuch wird nichtsdestoweniger eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet sein.

2.1 Die Grenze zwischen Realität und Traum

Im Bilderbuch sind Realität und Traum zwei sich ergänzende Phänomene, die sowohl im Sinne von Schlafen und Aufwachen als auch im Sinne von träumerischer Imagination eng miteinander verknüpft sind. Man muss erstmal das Eine einschätzen können, bevor man das Andere erkennen kann oder umgekehrt. Daher ist es in dieser Analyse von hoher Wichtigkeit, die verschiedenen Art und Weisen, wie diese zwei Phänomene dargestellt sind, zu betrachten. Das Besondere am Bilderbuch ist, dass durch Text *und* Bild sowohl einzelne als auch gemeinsame narrative Möglichkeiten vorhanden sind. Traum und Realität können deswegen durch zahlreiche narrative Konstellationen verknüpft werden; sie können direkt oder indirekt, nur vom Text oder nur vom Bild, oder gemeinsam von beiden Ebenen definiert werden. Da die Text-Bild-Konstellation mit jedem Bilderbuch variiert, ist es wichtig sich zu fragen, wie Traum und Realität erkannt werden, und besonders, was sie charakterisiert und unterscheidet. Obschon sie meistens eine wichtige

Bedeutung hat, ist die Grenze zwischen beiden Ebenen nicht immer klar erkennbar. Nichtsdestotrotz bestehen Elemente, die diese Grenzziehungen zwischen Realität und Traum ermöglichen.

Eine einfache, effiziente und gewöhnliche Art die Realität vom Traum zu unterscheiden, ist die Einteilung der Geschichte in *Rahmen-* und *Binnenerzählung*. Diese zwei Analyseinstrumente ermöglichen die zwischen den dargestellten Welten existierende Grenze mit Worten zu bezeichnen. Die Rahmenerzählung, wie ihr Name es andeutet, ist eine relative kurze Nebengeschichte, die die Haupterzählung umrahmt, und die im Bilderbuch meistens mit der Realität zusammenhängt. Die Binnengeschichte ist oft mit dem Traum oder der Fantasiewelt verbunden und stellt in den meisten Fällen den quantitativ größten Teil der Geschichte dar. Die Nebeneinanderstellung beider Welten stellt die Grenze zwischen ihnen in den Vordergrund, denn mit dieser Übergangsphase zwischen Realität und Traum können die Ebenen leichter wahrgenommen, identifiziert und verstanden werden. Außerdem erweisen sich die Übergangsphasen zwischen Realität und Traum oft als Schlüsselmomente, deren Erzählstruktur von der Text-Bild-Intermedialität besonders durchdrungen ist. In diesen Szenen übermitteln Text *und* Bild die notwendigen wörtlichen und visuellen Informationen, um einen Zustandwechsel der Hauptfigur bzw. der Hauptfiguren zu markieren, der die Passage von der Realen- zur Traumerzählung darstellt. Autoren und Illustratoren stehen mehrere Möglichkeiten zur Verfügung, um die Parameter der Realität und des Traumes darzulegen; manche sind klar, andere weniger. Im Folgenden sollen anhand von vier Beispielen unterschiedliche Formen der Grenzziehung mittels Rahmen- und Binnenerzählung dargestellt, und auf ihre sowohl trennende als auch verbindende Funktion eingegangen werden.

2.2 Beispiele

2.2.1 Lisas Reise

Das erste Beispiel ist „Lisas Reise“ von Paul Maar und Kestutis Kasparavicius. Dieses Bilderbuch kann hier als paradigmatisch betrachtet werden, was die Trennung zwischen Realität und Traum betrifft. Es erzählt die Geschichte der jungen Lisa, die in ihren Träumen verschiedene Welten besucht. Ähnlich wie es Alice im Wunderland widerfährt, trifft Lisa zahlreiche fantastische Figuren in diesen Welten. Die Anspielung auf die bekannte Figur von Lewis Carroll, die in ein Loch fällt und eine fantastische Welt entdeckt, erfolgt bevor die Geschichte anfängt im visuellen Prolog, wo man auf der Titelvignette S. 4, die Füße Lisas in einem Loch in der Erde verschwinden sieht. Schon diese Anspielung deutet auf einen Exkurs ins Fantastische hin. Neben dem visuellen Prolog stellt das Vorsatzpapier vorne und hinten einen Kopfkissenhimmel dar, worauf Lisa schläft. Dieses

Bild, ohne direkt eine fantastische Welt abzubilden, verweist auf den Schlaf und das Träumen. Die

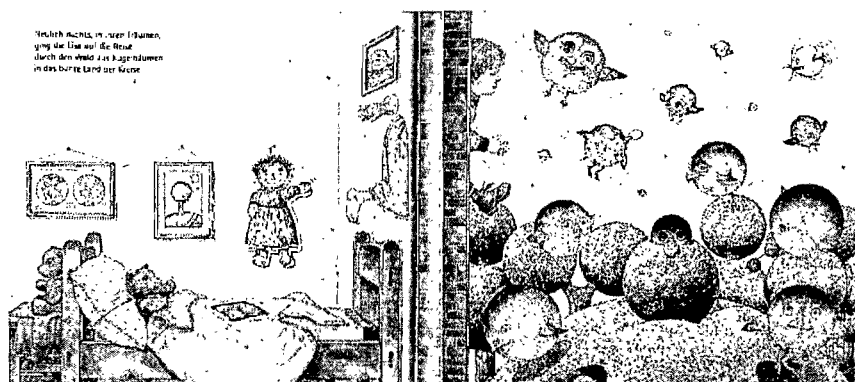


Abb. 1:
Lisas Reise,
1996
S. 5-6

Zusammenwirkung

dieser zwei Andeutungen erzeugt die träumerische Stimmung, die auf S. 5-6 (Abbildung 1) folgt.

2.2.2. Rahmen- und Binnenerzählung

Auf den Seiten 5 und 6 verbinden sich die Rahmen- und Binnenerzählung, die Realität begegnet dem Traum. Zuerst kündigt der Text deutlich und in Versform die Reise Lisas an; er beschreibt wortwörtlich, wann und wie die Reise beginnt: „Neulich Nachts, in ihren Träumen,/ging Lisa auf die Reise/durch den Wald aus Kugelbäumen/in das bunte Land der Kreise.“³⁷ Daneben verstärken visuelle Elemente, wie z. B. der Überfluss an runden fliegenden Vögeln, die träumerische Atmosphäre und unterstützen dabei die Aussage des Textes. Lisas Zimmer bzw. die Realität ist auf der linken Seite dargestellt, während die

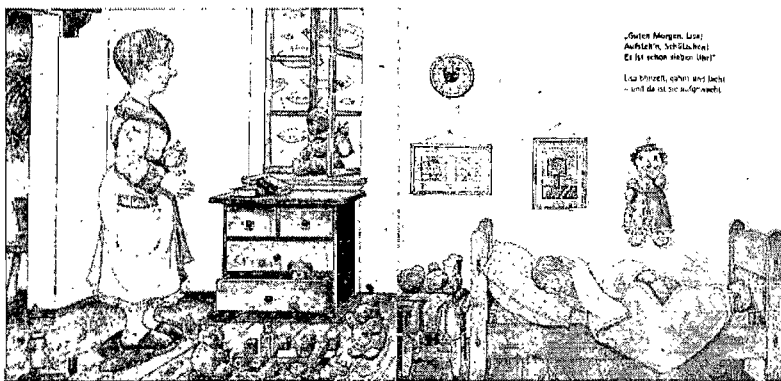
³⁷ Maar, Paul. Kestutis, Kasparavicius. *Lisas Reise*. Esslinger Verlag, Wien. 1996 S. 5-6

Traumwelt auf der rechten steht. Die Trennung beider Welten ereignet sich einerseits im physischen andererseits im graphischen Sinne. Zuerst ist die Buchbindung die erste Grenze zwischen Realität und Traum, jede Seite entspricht einer Welt. Die physische Opposition zwischen dem Zimmer des Mädchens links, und der bunten Welt der Kreise rechts, trennt sie eindeutig voneinander und diese Trennung wird vom Bildinhalt bestätigt. Die reale Welt ist durch ihre nüchternen Formen und Farben und durch alltägliche Gegenstände im Zimmer gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu ist die fantastische Welt eher durch die Vielfalt der runden Formen zu erkennen. Das Bild der fantastischen Welt ist im Vergleich zum Bild der Realität überfüllt mit Gegenständen.

Das Schlüsselement dieser Aneinanderreihung, die die Realität mit dem Traum verbindet, ist die Hauptfigur Lisa, die auf dem Bild durch die Wand zwischen ihrem Zimmer und dem Traumland hindurch schreitet bzw. fliegt. Der Übergang wird ebenfalls durch die Bekleidung besonders veranschaulicht: Jenseits der Wand trägt Lisa andere Kleidungen. In ihrem Zimmer ist Lisa barfuß und trägt noch ihren Schlafanzug, während sie in ihrem Traum angekleidet ist und dazu noch Schuhe trägt.

Die Rückkehr in die Realität nach dem Traum zeigt wiederum, wie Autor und Illustrator bewusst diesen Übergang verwenden, um die sich noch überlappenden, sogar ineinander verwobenen Ebenen trotzdem als verschieden zu kennzeichnen. Auf den Seiten 27-28 (Abbildung

2) wird Lisa um sieben Uhr von ihrer Mutter geweckt. Lisa ist allein auf der rechten Seite in ihrem Bett abgebildet, aber die linke Seite erweitert den Blick und zeigt das



„Guten Morgen, Lisa!
Aufstehen, schlafen!
Es ist schon sieben Uhr!“
Lisa brummt, ohne ans Bett
– und da ist sie aufgeweckt

Abb. 2:
Lisas Reise,
1996
S. 27-28

restliche Zimmer — die Mutter, eine Tür, die ins Haus führt, und zahlreiche andere Details, die den realistischen Charakter des Zimmers bzw. der realen Welt verstärken. Obwohl Lisas Zimmer die Realität darstellt, finden sich zugleich einige Elemente des Traumes in Lisas Zimmer wieder, die auf die Traumwelt Lisas rekurrieren. Damit wird die Grenze zwischen beiden Welten verschlüsselt überschritten.

Nach dem Muster des ersten Textteils, der Lisas Reise direkt ankündigt, trennt der letzte Absatz ebenfalls mit eindeutigen Worten die Rahmen- von der Binnenerzählung: „Lisa blinzelt, gähnt und lacht/-und da ist sie aufgewacht.“³⁸ Hingegen nuanciert das Bild diese Grenze, denn visuell wird der Traum von der Realität nicht eindeutig getrennt. Auf der linken Seite sieht man durch das offene Fenster fliegende Kopfkissen, die an die letzte Traumwelt Lisas erinnern und in der Lisa nach ihren wirren Abenteuern ein wenig Ruhe fand und einschlief. Der Übergang zwischen Traum und Realität wird durch dieselbe Schlafposition von Lisa in der Kopfkissenwelt (S.25-26) (Abbildung 3) und in ihrem Zimmer (S.27-28) (Abbildung 2) gekennzeichnet. Außerdem hat ihr Kopfkissen in ihrem Bett dieselbe Farbe und Form, wie in der letzten Traumwelt. Auch wenn der Text in expliziterer Form als das Bild die Realität vom Traum trennt, findet sich auf der letzten Seite, wo die Binnengeschichte mit der Rahmenerzählung abgeschlossen wird, ein klares Verhältnis zwischen Traum- und realen Elementen, wodurch der Übergang zwischen beiden Ebenen nicht drastisch, wie am es Anfang der Fall ist, sondern fließend erfolgt.



Abb. 3:
Lisas Reise,
1996
S. 25-26

2.2.3 Die Grenze zwischen Realität und Traum

Realistisch und unmittelbar erzählt der Text Paul Maars mit einem neutralen, fast sachlichen Ton die Geschichte Lisas. Er nimmt in der Binnenerzählung eine durchgehend strikte gereimte Form³⁹ ein, die einem Gedicht ähnelt und die träumerische Stimmung weiterhin verstärkt. In der Rahmenerzählung trennt er Realität und Traum eindeutig voneinander, während die Bilder von Kestitus Kasparavicius eine nuancierte Trennung

³⁸ Ebd. S. 27-28

³⁹ In jeder Welt gibt es jeweils links und rechts unterschiedliche Textformen. Links besteht der Text aus drei Strophen mit jeweils vier Zeilen. Die zwei ersten Strophen sind nach dem Muster ABAB gereimt, während die dritte Strophe nach dem Muster AABB gereimt ist. Rechts besteht der Text aus zwei Strophen von jeweils acht und sechs Zeilen, die stets nach dem Muster AABB gereimt sind. Diese sich stets wiederholende Struktur des Textes korreliert mit dem sich wiederholenden Inhalt des Geschehens und schafft einen Erzählrhythmus, der nur in der letzten Traumwelt gebrochen wird.

beider Welten anbieten. Da Lisas Zimmer der zentrale Punkt des Übergangs zwischen Realität und Traum ist, und weil Text und Bild es da deutlich darstellen, erklärt der Vergleich der Zimmerbilder vor und nach dem Traum für diese Analyse am besten, wie Realität und Traum sich miteinander verknüpfen lassen, und wie die Verbindung bzw. die Grenzziehung zwischen beiden Ebenen erfolgt.

Die Grenze zwischen beiden Welten wird unmittelbar von den Bildern dargestellt, denn sie kontrastieren sehr stark mit dem Text. Im Gegensatz zum Text sind diese „Grenzbilder“ subtil und mit vielen Details gezeichnet, sie verweisen zwar auf den Übergang zwischen Realität und Traum, aber kündigen es nicht direkt an. Einige visuelle Elemente veranschaulichen den Übergang. Die Bilderrahmen, die über Lisas Bett hängen repräsentieren geometrische Formen, die vor dem Traum Kreise und nach dem Traum Quadrate darstellen. Diese geometrischen Formen symbolisieren zwei Traumwelten, die Lisa in ihren Träumen besucht (das Land der Kreise S. 7-10 und das Land der Ecken S. 11-14). Korrespondierend dazu sind Lisas Hausschuhe und ihr Teppich nach dem Traum, die nicht mehr in derselben Richtung orientiert sind, sondern auf das Haus hinweisen. Die Änderungen im Zimmer nach dem Traum legen dar, wie Realität und Traum ineinander verflochten sind. Wichtig ist auch die Zeitvorstellung, die nur in der Rahmenerzählung eine Rolle spielt. In der Realität gibt der Text sowohl vor als auch nach dem Traum Hinweise auf die Zeit, aber im Traum nicht. Den expliziten Hinweis auf die genaue Uhrzeit wird von der Uhr im letzten Bild (Abbildung 2) gegeben. Da vor dem Traum keine Uhr zu sehen ist (Abbildung 1), und es im Traum selbst keine Andeutung auf die Zeitdimension gibt, wird mit der Uhr die Wichtigkeit der Zeitebene in der Realität betont. Als letztes visuelles Vergleichselement sollte noch die Puppe an der Wand erwähnt werden. Vor dem Traum hatte sie mit ihrer Hand auf die durch die Wand fliegende Lisa gezeigt, aber im letzten Bild hält sie die Hand vor ihren Mund, als ob sie ihr Lachen verbergen wollte; so wird sie zur Komplizin des Lesers, der Lisa in ihren Träumen gefolgt ist, während die Mutter davon nichts ahnt.

Alle diese Elemente zusammen zeigen eine leicht decodierbare Art und Weise, wie Realität und Traum unterschieden werden können. Text und Bild verknüpfen und ergänzen sich, ihr Zusammenwirken stellt eine klare Trennung dar, aber zeigt zugleich, wie Realität und Traum dennoch eng miteinander verbunden sind. Der Text ist

anschaulich, während das Bild die Imagination anregt. Die Übergänge zwischen Rahmen- und Binnenerzählung sind deswegen von besonderem Interesse, denn wo Realität und Traum sich überlappen, verkoppeln sich Text- und Bildelemente, um Passagen zwischen den Welten, die weder Realität noch Traum sind, zu verdeutlichen.

2.3 Eine Nacht mit Wilhelm

„Eine Nacht mit Wilhelm“ vom Autor und Illustrator Nikolaus Heidelbach ist das nächste Beispiel. Das Bilderbuch erzählt die Geschichte Wilhelms, eines Jungen, der nachts von fantastischen Kreaturen besucht wird. Wiederum ist das Kinderzimmer der Ausgangspunkt aller Abenteuer; dort begegnen sich Traum und Realität. Neben dem Titel, der bereits die nächtliche Situierung der Handlung vorwegnimmt, kann man auf der Titelvignette (S. 5-6) Wilhelm beim Auskleiden sehen. Der Mond und der Sternenhintergrund sind, ohne direkt auf Fantasieelemente hinzuweisen, weitere Zeichen, die den Einstieg in diese träumerische Welt vorbereiten.

2.3.1 Rahmen- und Binnenerzählung

Der Übergang zwischen Realität und Traum erfolgt auf subtilere Weise als bei „Lisas Reise“, denn die Aneinanderreihung der Rahmen- und Binnenerzählung ist weniger eindeutig. Im Gegensatz zu „Lisas Reise“ wird die Verbindung zur Traumwelt nicht direkt vom Text hergestellt, vielmehr soll der Leser selbst die Brücke zwischen dem Einschlafen und dem Traum bauen. Der Text erzählt zunächst nur, wie Wilhelm ins Bett geht und an den nächsten Tag denkt. Das Bild ist ebenso nuanciert und weist auf eine Zustandsänderung bei Wilhelm mit subtilen graphischen Mitteln. Das erste auffällige visuelle Element ist die halboffene Tür (Abbildung 4), die eine physische Grenze zwischen der Außenwelt und dem Zimmer Wilhelms bildet. Das Licht-Schatten-Spiel ist ebenfalls ein starkes Übergangselement bei der Markierung des Unterschiedes zwischen Realität und Traum: Ein Teil des Zimmers liegt im Schatten und kann hier als Andeutung

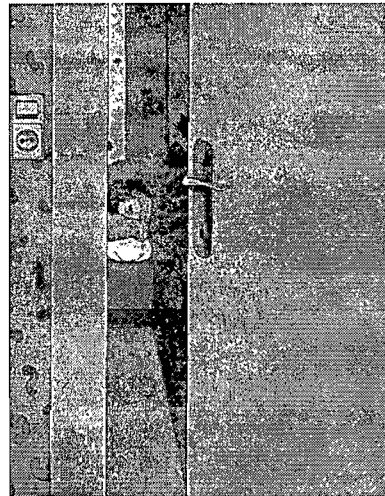


Abb. 4:
Eine Nacht
mit
Wilhelm,
1984 S. 6

auf den bevorstehenden Traum hinweisen, während der andere Teil noch durch das von außen hereinfliegende Licht erhellt wird, und derart die Realität repräsentieren kann. Das Schlüsselement im Übergang zwischen Realität und Traum ist, wie bei „Lisas Reise“, der Hauptprotagonist, denn der im Bett liegende Wilhelm befindet sich genau an der visuellen Grenze zwischen Licht und Schatten bzw. zwischen Realität und Traum. Die Hälfte seines Kopfes liegt im Licht und die andere im Schatten. Die Grenze zwischen beiden Ebenen wird also angedeutet, aber nicht unmittelbar dargestellt.

2.3.2 Die Grenze zwischen Realität und Traum

Der Moment des Aufwachens bzw. die Rückkehr in die Realität zeigt wiederum, wie die Traumwelt und reale Welt sich überlappen. Im letzten Traumbild (Abbildung 5) gibt es zwei Wilhelme zugleich im Bett; den realen Wilhelm und den ‚Traumwilhelm‘. Der visuelle Übergang wird vom Text ergänzt, denn er erwähnt den Traum ausdrücklich: „Und als es gerade richtig angenehm war, nach so vielen wirren Träumen...“⁴⁰. Bedeutungsvoll erweist sich hier die Interpunktion, denn die drei Pünktchen verweisen meist darauf, dass etwas noch nicht abgeschlossen ist. Hier lassen sie den Satz auf der nächsten Seite weitergehen, wo Wilhelm aufwacht: „...da wachte Wilhelm endlich wirklich auf.“⁴¹ In diesem Bild ist Wilhelm allein und aufgewacht in der Realität.

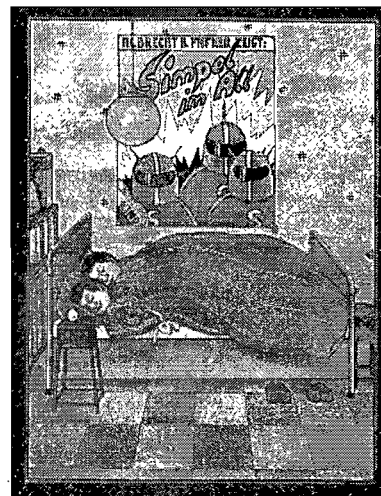


Abb. 5:
Eine Nacht
mit
Wilhelm,
1984 S. 30

Auf diese indirekte Weise deutet Nikolaus Heidelberg mit Text und Bild den Traum an. Rahmen- und Binnenerzählung weisen zwar auf eine Trennung zwischen Realität und Traum hin, aber Heidelberg macht es nicht eindeutig, sondern in der Text-Bild-Beziehung verschlüsselt. Wiederum ist das Zusammenspiel von Text *und* Bild besonders zentral in den Übergangsphasen zwischen beiden Welten.

⁴⁰ Heidelberg, Nikolaus. *Eine Nacht mit Wilhelm*. Beltz Verlag. Weinheim und Basel. 1984 S. 29

⁴¹ Ebd. S. 31

2.4 Nachts

Das nächste Beispiel ist das von Wolf Erlbruch geschriebene und illustrierte Bilderbuch „Nachts“, das die Geschichte vom kleinen Fons und seinem Vater erzählt. Als der Junge mitten in der Nacht nicht mehr schlafen kann, weckt er seinen Vater auf und will mit ihm in die Nacht hinausgehen. Als sie tatsächlich in der Stadt spazieren gehen, läuft der Vater völlig verschlafen durch die Stadt und versucht seinen Sohn zu überreden, dass es in der Nacht nichts zu sehen gibt. Der Junge entdeckt seinerseits eine Welt voller Fantasiefiguren und hat viel Spaß. Dieses Beispiel veranschaulicht eine andere Art und Weise, wie Realität und Fantasie zu erkennen und unterscheiden sind. Hier liefern weder Text noch Bild eine eindeutige Antwort, wie bzw. ob die Realität und die Fantasiewelt zu trennen sind. Dennoch sind Indizien vorhanden, um beide Welten zu erkennen, und die eine mögliche Trennung zwischen beiden Ebenen suggerieren. Wiederum bieten Rahmen- und Binnenerzählung mehrere dieser Indizien an.

2.4.1 Rahmen- und Binnenerzählung

Der Übergang von der Realität zur Fantasiewelt lässt sich in „Nachts“ durch Rahmen- und Binnenerzählung nicht sofort erkennen, denn die Trennung zwischen beiden Ebenen erfolgt auf mehreren Niveaus zugleich. Zuerst bezieht der Rahmenerzählungstext den visuellen Prolog mit ein: Auf der Titelvignette (S. 4) sitzt der junge Fons wach in seinem Bett. Dies wird jedoch erst auf der nächsten Seite vom Text (S. 5) erzählt und in Verbindung zum ersten Bild der Binnenerzählung gesetzt, wo der Junge seinen Vater aufweckt (Abbildung 6). Die Verbindung zur Binnenerzählung wird weiterhin

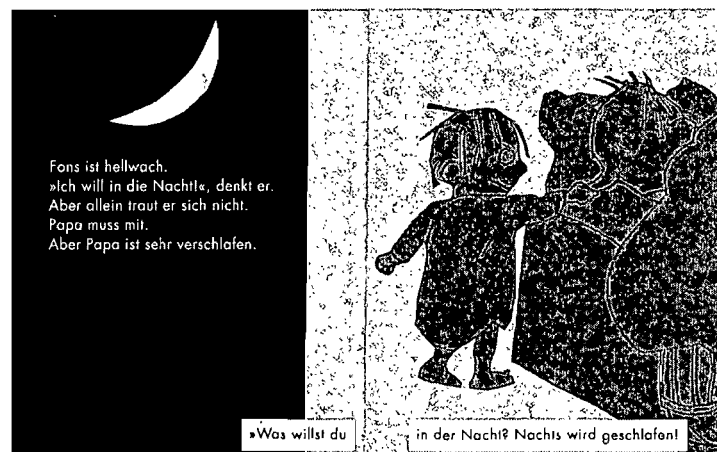


Abb. 6:
Nachts,
1999 S. 5-6

durch einen Wechsel der Redekategorie verstärkt: Zwischen der Rahmen- und Binnenerzählung erfolgt einen Wechsel von Erzählerrede zur Figurenrede. Die

Anführungszeichen, die auf Seite 6 den Binnenerzählungstext einführen, sind ein sprachliches Zeichen, um diesen Anfang erneut darzulegen.

Der Übergang zur Binnenerzählung wird außerdem vom Layout des Textes gekennzeichnet. In der Rahmenerzählung (Abbildung 6 — links) steht der Text in weißen Buchstaben auf schwarzem Hintergrund in der Mitte der Seite gedruckt. Mit dem Erzählperspektivenwechsel ändern sich die Farbgebung, die Gestaltung und die Platzierung des Textes. Der Binnenerzählungstext (S. 5-6 und weitere) steht mit schwarzen Buchstaben in einem getrennten weißen Streifen *unter* dem Bild.

Das Bild bietet ebenfalls eine visuelle Trennung, die den Übergang zwischen den zwei erzählten Welten evozieren. Wie bei „Eine Nacht mit Wilhelm“ ist der Hell-Dunkel-Kontrast besonders auffällig; dem schwarzen Hintergrund links, wo der Mond die Nacht kennzeichnet, ist ein hellgrüner Hintergrund gegenübergestellt (Abbildung 6). Die Tatsache, dass diese Hell-Dunkel-Trennung nicht, wie üblich durch die Buchbindung, sondern bereits auf der linken Seite stattfindet, intensiviert die Wirkung dieses Kontrasts und markiert den Übergang zwischen Rahmen- und Binnenerzählung umso deutlicher. Visuell wird dieser Übergang von einem weiteren Text-Bild-Element verstärkt: Durch den Binnenerzählungstext wird eine doppelte Verbindung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung hergestellt: Der bereits erwähnte Erzählperspektivenwechsel erlangt durch die Platzierung des ersten Binnenerzählungstextteils noch mehr Bedeutung: Dieser erste Satz der Binnenerzählung steht teilweise in der Rahmenerzählung, also in der „Realität“, aber reicht bis in die Binnenerzählung, also bis in die Traumwelt hinein. Diese Überlappung des Textes schafft eine Verbindung zwischen den Erzählebenen.

2.4.2 Die Grenze zwischen Realität und Traum

Die Rückkehr in die Rahmenerzählung bzw. in die Realität ist im Vergleich zu den anderen erwähnten Beispielen verschlüsselt; die Grenze zwischen der Traumwelt und der realen Welt oszilliert (Abbildung 7). Es gibt



Abb. 7:
Nachts,
1999
S. 27-28

weder vom Text noch vom Bild eindeutige Hinweise auf ein mögliches Aufwachen oder

auf eine Ebene, die man als „Realität“ erkennen kann. Die Textaussage bleibt offen; die Anführungszeichen, die anfangs den Erzählperspektivenwechsel kennzeichnen und den Binnenerzählungstext als besondere Erzähleinheit eingrenzen, werden am Ende weggelassen. Das Bild bietet ebenfalls eine verschlüsselte Lösung an: Man findet sich am Ende im Zimmer des Jungen wieder, worauf das Bett und die Schlafanzüge der Protagonisten hinweisen. Die Helligkeit unterscheidet sich zwar stark von den dunklen Tönen der ganzen Binnengeschichte und könnte auf eine mögliche reale Welt hindeuten, aber der Ball, den der Junge von der Fantasiefigur Alice in Wonderland bekommen hat (Abbildung 8), und nun in der möglichen realen Welt hält,

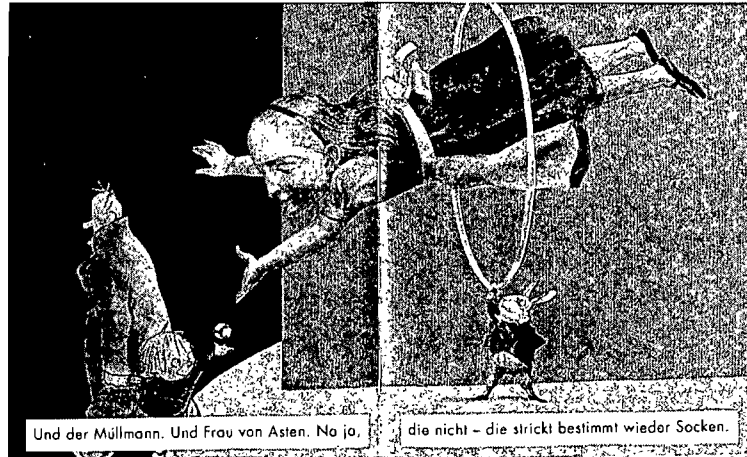


Abb.8:
Nachts,
1999
S. 23-24

ermöglicht keine eindeutige Trennung. Dieses kleine Zeichen akzentuiert die Bedeutung des Fantastischen als *wahrhaftig*. Weil der Junge den Ball in der „Realität“ in Händen hält, bleibt das Fantastische möglich.

Hier besteht eine Offenheit für persönliche Interpretation, denn auch wenn der Traum nur eine Einbildung des Jungen gewesen ist, spielt das keine Rolle, vielmehr ist der Leser, wie bei „Lisas Reise“ und „Eine Nacht mit Wilhelm“, Komplize dieser fantastischen Reise. „Nachts“ bietet durch die Zusammenarbeit von Text und Bild eine *intermediale* Form an, Realität mit Fantasie zu verknüpfen, ohne Erklärung bzw. Trennung zwischen den zwei Erzählwelten herzustellen.

2.5 Wir gehen auf Bärenjagd

Das letzte Beispiel, was die Grenzziehung zwischen Traum und Realität im Sinne von Rahmen- und Binnenerzählung betrifft, ist das Bilderbuch „Wir gehen auf Bärenjagd“, dessen Text von Michael Rosen ist und dessen Illustrationen von Helen Oxenbury stammen. Auf der Suche nach einem Bären erlebt eine Familie Abenteuer und fürchtet sich nicht, bis sie endlich den Bären in seiner Höhle entdeckt und vor ihm aus Angst

flieht. Während ihrer ganzen Bärenjagd wird die Familie in abwechselnd farbigen und schwarz-weißen Bildern abgebildet. Hier wird im Gegensatz zu „Nachts“ der Hinweis auf eine mögliche Trennung zwischen einer Realitäts- und Traumebene nicht am Anfang, sondern lediglich am Ende durch einen Plüschbär angedeutet.

2.5.1 Rahmen- und Binnenerzählung

Rahmen- und Binnenerzählung, wie sie bereits erwähnt und analysiert worden sind, gibt es in „Wir gehen auf Bärenjagd“ nicht. Dieses Beispiel ist sehr speziell, indem die Trennung zwischen Realität und Traum nur auf der letzten Seite und auf unauffällige Weise gekennzeichnet wird. Diese im Nachhinein wirkende Andeutung ermöglicht dem Leser erst am Ende des Buches die Unterschiede in den Farben und in den Textformen auf die Realität-Traum-Trennung zu übertragen. Die Andeutung auf eine Rahmenerzählung ist am Ende durch die Größe, die Platzierung und die Gestaltung des Textes gekennzeichnet (Abbildung 9). Auf dieser einzigen Doppelseite unterscheidet sich der Text von allen anderen Textteilen im Buch. Nur dort ist er größer und nimmt eine freie Form ein,

die sich von der strikt gereimten Form des Textes (bei allen schwarz-weißen

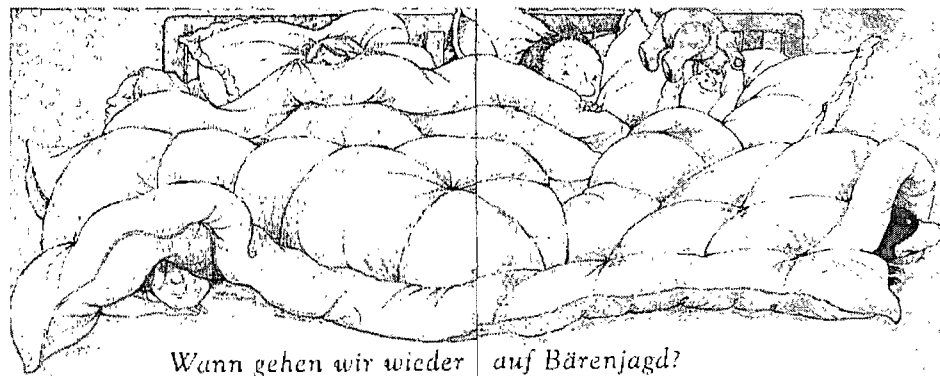


Abb. 9:
Wir gehen
auf
Bärenjagd
2004
S. 35-36

Bildern) und der freien Form der Lautmalereien (bei den farbigen Bildern) unterscheidet. Diese späte Trennung von Rahmen- und Binnenerzählung ist nicht ostentativ, sie nimmt eher die Form einer Andeutung an, die der Leser selbst interpretieren muss.

2.5.2 Die Grenze zwischen der Realitäts- und Traumebene

Nur im letzten Bild (Abbildung 9), wo die ganze Familie im Bett abgebildet ist, spielt der Plüschbär die Rolle des Katalysators zwischen der realen Welt und der Traumwelt. Nirgendwo außer in diesem Bild ist das Plüschtier anwesend. Dass das Plüschtier

plötzlich im Bett mit der Familie steht, gibt der ganzen Erzählung mit der Bärenjagd eine Traumdimension, die sie vorher nicht hatte. Da eine Familie mit Kindern in der realen Welt eher unwahrscheinlich auf Bärenjagd gehen würde, ahnt der Leser, dass es sich um einen Traum oder Imagination handelt, aber es sind bis zum letzten Bild keine eindeutigen Zeichen vorhanden, um diese Vermutung zu bewahrheiten. In „Wir gehen auf Bärenjagd“ ist die Grenze zur Realität nicht eindeutig dargestellt, wie es bei „Lisas Reise“ oder „Eine Nacht mit Wilhelm“ der Fall ist.

Wie es anhand von „Lisas Reise“, „Eine Nacht mit Wilhelm“, „Nachts“ und schließlich bei „Wir gehen auf Bärenjagd“ gezeigt wurde, kann durch die analytische Aufspaltung in Rahmen- und Binnenerzählung die Trennung von Realität und Traum aufgedeckt, erklärt und beschrieben werden. Im Folgenden sollen noch andere Merkmale betrachtet werden, die zur Grenzziehung zwischen beiden Welten beitragen können. Das Bild wird dabei eine bedeutungsvolle Rolle spielen, weil es meistens zwischen Realität und Traum bzw. Fantasie eine klare visuelle Grenze ziehen kann. Dabei lässt sich der Rahmen — nicht mehr im Sinne von Rahmenerzählung, sondern im wortwörtlichen Sinn — auf das einzelne Bild übertragen, denn der Rahmen kann eine Art visueller Grenze hervorbringen und zur Unterscheidung von Realität und Traum beisteuern.

2.6 Rahmen als visuelle Grenze

„Looking at events through strictly defined boundaries implies detachment and objectivity, for the world we see through a frame is separated from our own world, marked off for us to look at.“⁴² Bei Gemälden oder Bildern definieren Rahmen gewissermaßen, was betrachtet werden soll; sie stellen eine physische Grenze dar, die die Aufmerksamkeit des Betrachters fokussiert und auf einen bestimmten Bereich lenkt. Er starrt also nicht auf die weiße Wand, an welcher das Bild hängt, sondern auf das, was sich innerhalb des Rahmens befindet. Illustrationen im Bilderbuch sind keine Gemälde an der Wand. Ihre Umrahmungen können zwar die Aufmerksamkeit des Lesers lenken, aber andere Funktionen dieser Grenzmarkierung sind für das Medium Bilderbuch bedeutungsvoll. Illustrationen im Bilderbuch können verschiedene Formate haben, —

⁴² Vgl. Nodelman. S. 50

ganzseitig, halbseitig, doppelseitig, Vignette u. a. — was Einfluss auf ihr Layout und dementsprechend auf die Funktionen ihrer Umrahmungen ausüben kann. Die Umrahmung setzt eine graphische Grenze zwischen den Bildern und ebenfalls gegenüber dem zusammenhängenden Text. Umrahmte Bilder, die dadurch von ihrem Text getrennt sind, wirken anders als Bilder, deren Text unmittelbar im Bild steht. Das Eine kann eine Trennung in den Vordergrund stellen, während das Andere die Beziehung zwischen beiden Ebenen hervorheben kann. Umrahmungen spielen verschiedene Rollen in der Trennung oder Verbindung von Bild zu Bild, sowie von Bild zu Text.

Die visuellen Umrahmungen im Bilderbuch lassen sich in einen interessanten Bezug mit dem Terminus der *literarischen Rahmung*⁴³ setzen. Die optische Rahmung kann auf die inhaltliche Rahmung übertragen werden, denn in der Unterscheidung von Realität und Traum tragen die Umrahmungen oft dazu bei, eine klare Trennung zu markieren. Sie nehmen die Trennung zwischen Realität und Traum zwar nicht unbedingt selber vor, allerdings können sie verschiedene Aspekte dieser Trennung hervorheben. Um dieses Konturieren von Grenzen im Bilderbuch darzulegen, werden hier zwei Beispiele von Rahmungen als visuelle Grenze eingeführt und ausführlich analysiert.

2.6.1 Beispiele

2.6.1.1 Eine Nacht mit Wilhelm

Bei „Eine Nacht mit Wilhelm“ wird die Trennung zwischen Realität und Traum durch Rahmen- und Binnenerzählung (siehe 2.3) zwar angedeutet, aber bleibt relativ offen und verschlüsselt. Die wahre Trennung erfolgt erst innerhalb der Binnengeschichte selbst. Auf der ersten Doppelseite und während des gesamten restlichen Traumes werden Realitäts- und



Abb. 10:
Eine Nacht
mit
Wilhelm,
1984 S. 9

Traumbilder gegenüber gestellt. Damit wird eine klare Differenzierung zwischen den beiden parallelen Erzählebenen erzeugt: Auf der linken Seite stehen die kleinen

⁴³ Hier unterscheide ich die Begriffe *Rahmung* und *Umrahmung*: Die *Rahmung* bezieht sich auf zwei verschiedene Erzählebenen, wie es bereits durch Rahmen- und Binnenerzählung erklärt worden ist. Demgegenüber weist die *Umrahmung* auf die *visuelle* Trennung bzw. auf das Konturieren der Bilder.

Abbildungen der Realität meistens unter dem Text (Abbildung 10), während die Traumbilder auf der rechten Seite ganzseitig sind und somit visuell mehr Gewicht haben (Abbildung 5). Die „realen“ Bilder sind stets klein, quadratisch und bilden Wilhelm in den verschiedenen Schlafphasen in seinem Bett ab. Der realistische Charakter dieser Bilder wird besonders durch die Uhr, die auf zahlreichen Realitätsbildern die Zeit misst (S.8, 12, 14, 16, 21, 25 und 29), erzeugt. Dadurch, dass die spezifische Momente zeitlich festgelegt sind; kann der Leser Wilhelms Traum im Lauf der vergehenden Nacht genau nachvollziehen. Darüber hinaus spielt die Zeit nur in der Realität eine Rolle, denn sie wird keineswegs im Traum erwähnt. Die Abgrenzung der Realität vom Traum erfolgt somit einerseits durch die Bildinhalte (links der schlafende Wilhelm, rechts seine Abenteuer) (Abbildungen 5 und 10), aber andererseits auch mit graphischen Mitteln; das Layout der Bilder ist durch eine strikte Links-Rechts-Einteilung geregelt und die verschiedenen Formate weisen auf die unterschiedlichen Ebenen hin.

Durch die Links-Rechts- und Größentrennung von Realitäts- und Traumbildern bleibt es relativ einfach die jeweiligen Ebenen zu unterscheiden. Die Bilder und Ebenen mischen sich nicht, sondern stehen auf getrennten Seiten und sind zusätzlich noch jeweils umrahmt. Ihre Umrahmung erfolgt durch eine dünne lilafarbene Linie um die Bilder herum, die jede Welt in sich eingrenzt. Diese Linie definiert eine visuelle Grenze zwischen dem eigentlichen Bild, dem Text, seinem Hintergrund und im weiteren Sinne zwischen beiden Ebenen. Ohne diese visuelle Grenze könnte ein junger unerfahrener Leser die Realität mit dem Traum verwechseln. Zunächst sind die Realitäts- und Traumbilder nämlich sehr ähnlich in Form und Farbe: beide Ebenen stehen auf dem gleichen schwarzen Sternenhintergrund, was eher eine visuelle Verbindung statt einer Trennung herstellt. Außerdem spielt die Handlung in beiden parallelen Bildern meistens in Wilhelms Zimmer, und Wilhelm tritt in beiden Welten auf. Aber dadurch, dass die Erzählebenen räumlich klar getrennt, unterschiedlich groß und jeweils durch graphische Umrahmungen deutlich definiert sind, erweist es sich einfacher die Ebenen zu erkennen, zu identifizieren und zu trennen. Wichtig ist, dass Nikolaus Heidelbach eine leichthin erkennbare Umrahmung anbietet, die die Welten deutlich voneinander trennt. Diese Trennung wird weiterhin von der Bildgröße gefördert. Die Traumwelt hat visuell mehr

Gewicht und somit wird womöglich dem fantastischen Charakter der Geschichte eine höhere Bedeutung eingeräumt.

2.6.1.2 In der Nachtküche

Das nächste Beispiel, in dem unterschiedliche Formate und die visuelle Umrahmung eine wichtige Rolle spielen, ist Maurice Sendaks „In der Nachtküche“, in dem der junge Micky in seinem Traum drei Köchen beim Backen in der Nachtküche hilft. In diesem Bilderbuch stehen alle Bilder auf weißem Hintergrund und sind sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnenerzählung wie Comicbilder von einer dünnen schwarzen Linie umrahmt. Gewiss spielen Umrahmungen oft eine trennende Rolle, und das Konzept der Bildtrennung durch die Umrahmung kommt im Buch Sendaks besonders häufig vor. Diese physische Trennung verhindert allerdings nicht eine inhaltliche Verbindung zwischen den Bildern. Hier wird auf diesen Aspekt eingegangen, weil diese verbindende Wirkung in Sendaks Buch die Grenze als eine überschreitbare ‚Linie‘ definiert. Dieses Überschreiten der Grenze macht die Grenze erst als solche sichtbar und erlaubt es, die Umrahmung als eigene Grenze zwischen Realität und Traum wahrzunehmen.

Im Vergleich mit Heidelbergachs „Eine Nacht mit Wilhelm“ ist die Trennung zwischen den Bildern in „In der Nachtküche“ nicht so drastisch und definitiv. Die Bilder

werden zwar durch die Umrahmungen getrennt, aber bleiben meistens inhaltlich und visuell verbunden. Ein eindrückliches Beispiel für diese Verbindung über Grenzen hinweg ist auf der Doppelseite 29-30 (Abbildung 11) zu sehen. Mit vier halbseitigen Bildern wird der Aufstieg des kleinen

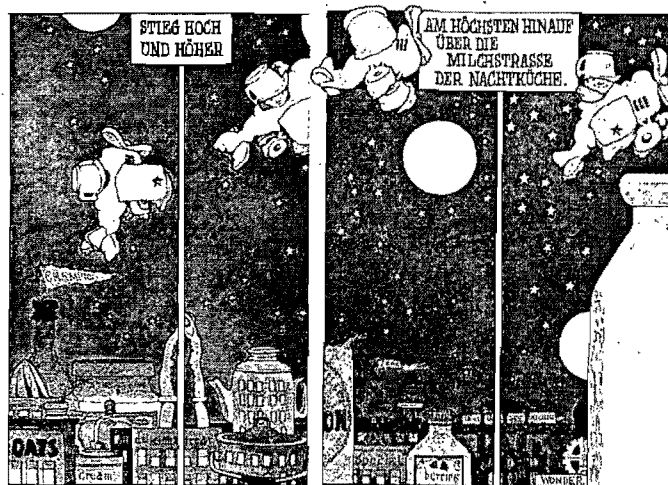


Abb. 11:
In der
Nachtküche,
1971
S. 29-30

Protagonisten Micky in den Himmel mit seinem Brotteigflugzeug dargestellt. Die Bilder stellen vier unterschiedliche Momente einer zeitlich chronologischen Sequenz dar. Pro Seite gibt es zwei halbseitige Bilder, die jeweils durch die Umrahmung getrennt sind;

insgesamt gibt es also vier halbseitige Bilder, die von links nach rechts die Sequenz bilden. Die vier senkrecht halbseitigen Bilder sind jeweils umrahmt und dadurch visuell voneinander getrennt, aber handlungstechnisch gehören sie zusammen. Die Umrahmung trennt sie nicht inhaltlich, sondern schafft eine vierteilige visuelle Sequenz von zeitlich nah aufeinander folgenden Momenten. Vier verbindende Elemente sind in dieser Sequenz besonders wichtig; davon drei, die sich auf das Bild beziehen und eines auf den Text. Der Mond und der Sternenhimmel sind als erstes gemeinsames Element auf allen vier Bildern zu sehen und bieten dem Betrachter somit eine räumliche und zeitliche Markierung bzw. stellen rekurrierende Orientierungspunkte dar. Der Nussknacker und die Gebäude der Traumstadt sind wegen der Umrahmung getrennt, aber gehören zugleich als Kulisse in beiden Bildern zusammen. Auf der rechten Seite spielt die auf der Brücke fahrende Eisenbahn dieselbe Rolle: Obwohl der Zug zusammen gehört, ist er durch die Umrahmung in zwei Teile getrennt. Dieses Phänomen des Zusammenschauens verbindet auch die zwei durch den Buchfals getrennten Seiten. Auf beiden Seiten neben dem Buchfals steht dieselbe Mehl- oder Zuckerpackung, die diese Trennung zwischen den Bildern zugleich konsolidiert und aufhebt.

Dieser visuelle Prozess der Bilderverbindung, in dem getrennte Bilder, die inhaltlich verbunden sind, aneinander gereiht und gezeigt werden, um eine einheitliche Bildsequenz zu schaffen, stammt eigentlich aus der Filmmontage und verstärkt die Kontinuität zwischen Bildern.⁴⁴ „Für das Bilderbuch“, schreibt Thiele, „sind die Überlegungen zur Montagetheorie insofern von Bedeutung, als sie wichtige Hinweise zur Organisation und Gliederung des zeitlichen und räumlichen Erzählmaterials liefern, die zur Erschließung textlich-bildnerischer Strukturen führen können.“⁴⁵ Anders als im Film kommt im Bild noch das Textelement hinzu, das ebenfalls durch seine visuelle Gestaltung auf der Seite Verbindungen zwischen getrennten Ebenen herstellen kann. Element einer solchen Kontinuität sind bei Sendak die im Bild stehenden Textkästen. Auf beiden Seiten verbindet der Text das linke und rechte halbseitige Bild; er befindet sich auf dem linken und reicht bis auf den rechten hinaus. So überschreitet der Text die Grenzen, die durch das Bild gezogen werden, und verbindet durch sein Layout visuell,

⁴⁴ Vgl. Thiele S. 50 & Nodelman S. 179

⁴⁵ Thiele S. 50

was durch die Anordnung der Bilder getrennt ist; Text- und Bildrahmen werden gegeneinander montiert.

Wichtig ist festzuhalten, dass die gesamte analysierte Bildsequenz eindeutig und ausschließlich der Traumwelt zugehört. Die Herstellung von räumlicher und zeitlicher Kontinuität über visuelle Grenzen hinaus ist in Sendaks Bilderbuch nur in der Traumwelt möglich. Diese Strategie der Grenzmarkierung und gleichzeitigen Grenzverwischung lässt sich nicht auf die Realität übertragen. So tragen unterschiedliche Umrahmungen und Montagetechniken zur Identifizierung der beiden Erzählebenen bei. In der Realität, also in der Rahmenerzählung (Abbildung 12) ist die Abgrenzung zwischen den Bildern und dem Hintergrund klar. Niemals wird die Umrahmung überschritten. Im Gegensatz dazu durchbrechen einige Elemente des Traums die Umrahmungen. Die Doppelseite 27 und 28 (Abbildung 13) ist eine deutliche Darstellung dieser Erweiterung des möglichen Spielraums der Figuren in

der Traumwelt. Sowohl auf dem linken als auch auf dem rechten Bild überschreiten die Figuren die Umrahmungen. Unten links auf dem linken und rechten Bild sind es die Köche, die mit ihren Händen und einem Ohr in den weißen Rand hineinragen. Außerdem

überschreitet Mickys Flugzeug auf beiden Bildern die klar definierte Bildumrahmung. Dieses Phänomen findet sich auf mehreren Seiten der Binnenerzählung wieder und kann auf eine inhaltliche Differenzierung hinweisen, indem die Elemente, die im Traum die Rahmen durchbrechen, zumindest teilweise Elemente der Realität sind. Diese Elemente

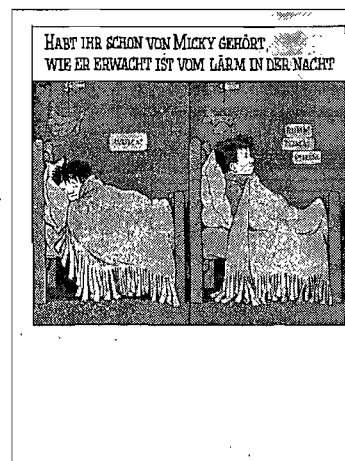
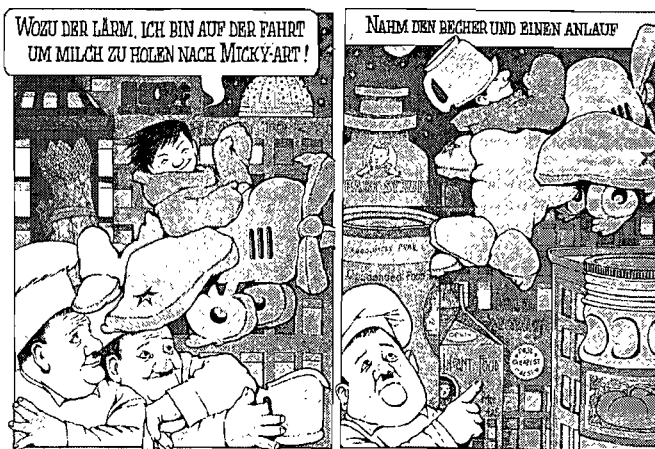


Abb. 12-13:
In der
Nachtküche
1971 S. 9
und 27-28



was durch die Anordnung der Bilder getrennt ist; Text- und Bildrahmen werden gegeneinander montiert.

Wichtig ist festzuhalten, dass die gesamte analysierte Bildsequenz eindeutig und ausschließlich der Traumwelt zugehört. Die Herstellung von räumlicher und zeitlicher Kontinuität über visuelle Grenzen hinaus ist in Sendaks Bilderbuch nur in der Traumwelt möglich. Diese Strategie der Grenzmarkierung und gleichzeitigen Grenzverwischung lässt sich nicht auf die Realität übertragen. So tragen unterschiedliche Umrahmungen und Montagetechniken zur Identifizierung der beiden Erzählebenen bei. In der Realität, also in der

Rahmenerzählung (Abbildung 12) ist die Abgrenzung zwischen den Bildern und dem Hintergrund klar. Niemals wird die Umrahmung überschritten. Im Gegensatz dazu durchbrechen einige Elemente des Traums die Umrahmungen. Die Doppelseite 27 und 28 (Abbildung 13) ist eine deutliche Darstellung dieser Erweiterung des möglichen Spielraums der Figuren in

der Traumwelt. Sowohl auf dem linken als auch auf dem rechten Bild überschreiten die Figuren die Umrahmungen. Unten links auf dem linken und rechten Bild sind es die Köche, die mit ihren Händen und einem Ohr in den weißen Rand hineinragen. Außerdem

überschreitet Mickys Flugzeug auf beiden Bildern die klar definierte Bildumrahmung. Dieses Phänomen findet sich auf mehreren Seiten der Binnenerzählung wieder und kann auf eine inhaltliche Differenzierung hinweisen, indem die Elemente, die im Traum die Rahmen durchbrechen, zumindest teilweise Elemente der Realität sind. Diese Elemente

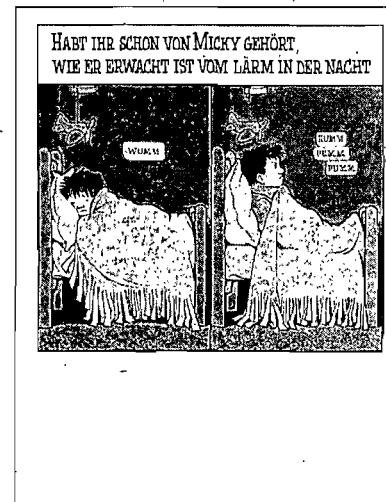
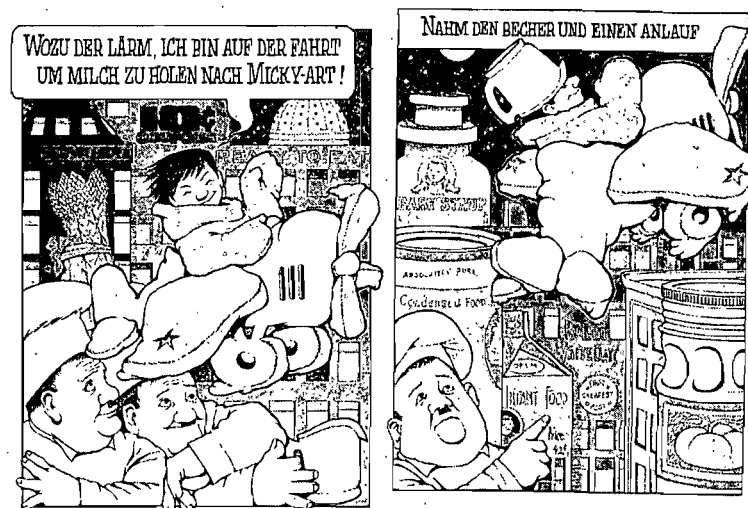


Abb. 12-13:
In der
Nachtküche
1971 S. 9
und 27-28



stellen Verbindungen zur realen Welt her; das Flugzeug hängt in Mickys Zimmer über dem Bett (Abbildung 12) und die Köche sind eine dreifache Nachahmung der berühmten Filmfigur „Dick“ aus „Dick und Doof“⁴⁶. Es handelt sich also im ersten Fall um eine intravisuelle Verbindung (Bildzitat aus dem eigenen Bilderbuch), im zweiten dagegen um eine intervisuelle (Bild verweist auf ein visuelles Element außerhalb des Buches) und zugleich intermediale Verknüpfung, da im Medium Bilderbuch Figuren aus dem Fernsehen zitiert werden. Dadurch, dass diese Elemente bis in den Rand hinreichen und einen Bezug auf die Realität haben, wird auf die Überschneidung und Abhängigkeit von Realität und Traum hingewiesen. Die eine Bildwelt speist die andere.

Die Umrahmung als visuelle Grenze hilft dem Leser, die Realitäts- und Traumbene zu erkennen und womöglich zu unterscheiden. Dieser Erkennungsprozess beider Erzählschichten wird jedoch weiterhin von anderen visuellen Elementen gefördert. Neben der Grenzziehung durch die Umrahmung werden beispielsweise die Rahmungen in „Eine Nacht mit Wilhelm“ und „In der Nachtküche“ von unterschiedlichen Bildgrößen verdeutlicht. Oft können in dieser Hinsicht Format und Farbe weitere Markierungen bzw. zusätzliche visuelle Grenzen zwischen Realität und Traum sein.

2.7 Bildformat und Bildfarbe als visuelle Grenze

In der Trennung von Realität und Traum sind Format und Farbe der Bilder zwei wesentliche Elemente. Bevor man auf den Inhalt eingehen kann, ist die visuelle Komposition der Bilder zunächst durch Größe, Form und Farbgebung bestimmt. In der Bestimmung von Realität und Traum sind diese Komponenten nicht zu unterschätzen, denn ihre Anwendung ist nicht dem Zufall überlassen. Ihre Analyse ist von Bedeutung, da sie zur Differenzierung und Interpretation unterschiedlicher Erzählebenen beitragen können. In der visuellen Komposition der Bilder können zwischen oder auch innerhalb der Rahmen- und Binnenerzählung Ähnlichkeiten oder Unterschiede auftreten, die die Grenze zwischen Realität und Traum hervorheben. Im Folgenden werden drei Beispiele vorgelegt; zwei, in denen eine visuelle Trennung durch das Format, und eins, in dem diese Grenzziehung durch die Farbgebung geleistet wird.

⁴⁶ Oliver Hardy (Vgl. Nodelman S. 106)

2.7.1 Beispiele

2.7.1.1 Trennung durch Format — Eine Nacht mit Wilhelm

Wie bereits erwähnt, ist der Übergang von der Realität zum Traum in „Eine Nacht mit Wilhelm“ nicht überdeutlich markiert. Dieser Übergang erfolgt vor allem durch die Einsetzung einer räumlichen Trennung: Realität und Traum sind in der Binnenerzählung getrennt dargestellt und entwickeln sich inhaltlich auf jeder Seite in zwei zugleich parallel laufenden Handlungssträngen. In der Differenzierung von Realität und Traum spielt das Format eine verschärfende Rolle; die realen Bilder (links) sind wesentlich kleiner dargestellt⁴⁷; da die Traumbilder (rechts) größer und direkt vom Text abgeleitet sind, erhalten sie mehr Aufmerksamkeit. Die Realität entwickelt sich hingegen nur durch kleinere Bilder, ohne dass der Text jemals davon handelt, außer im letzten Bild, als Wilhelm erwacht. Dadurch, dass die links-rechts Trennung zusätzlich durch das wechselnde Bildformat verstärkt wird, ist die Grenze zwischen beiden Ebenen umso klarer. Diese Abwechslung im Format schafft Kohärenz im Erzählrhythmus zwischen Realität und Traum, wodurch der Zuschauer beide Ebenen unterscheiden und ihre parallele Entwicklung zugleich verfolgen kann. Außerdem bleibt durch die Parallelität der beiden Ebenen die Traumwelt immer in der Realität verankert.

2.7.1.2 Variation durch Format — In der Nachtküche

Im Vergleich zu „Eine Nacht mit Wilhelm“ entwickeln sich Realität und Traum in Sendaks „In der Nachtküche“ deutlich getrennt. Die Rahmenerzählung lässt sich klar von der Binnenerzählung unterscheiden, denn der Übergang zwischen beiden Ebenen ist klar markiert — zunächst inhaltlich, aber dann vor allem durch das Format der jeweiligen Bilder. Im ganzen Buch sind die Bildformate verschieden und variieren oft. Sie sind teilweise halb-, drittel- oder viertelseitig, teilweise ganz- oder sogar doppelseitig, so dass die Bildgröße sowohl den Erzählrhythmus beeinflussen kann, als auch auf bestimmte Szenen Gewicht legen kann. Die Realitätsebene ist mit Mickys Zimmer verbunden, während der Traum in der Nachtküche geschieht. Diese Orte sind im Buch klar voneinander getrennt. Diese Trennung erfolgt dennoch nicht drastisch, sondern wird

⁴⁷ 12,5 X 11,5 cm für die „realen“ Bilder (links) im Vergleich zu 19 X 25 cm für die Traumbilder (rechts).

jeweils durch eine Übergangsphase (zwei Doppelseiten) vorbereitet (S. 9-12 und S. 39-42). Pro Sequenz gibt es acht halbseitige Bilder, die im oberen Bereich der Seiten stehen, während der untere Bereich der Seiten leer bleibt (Abbildungen 12, 19 und 22). Die Rahmenerzählung konstituiert sich insofern durch sechzehn halbseitige Bilder; acht Bilder in Micky's Zimmer und acht Übergangsbilder, die Micky zwischen seinem Zimmer und der Nachtküche abbilden. Die Bilder der Rahmenerzählung sind alle gleichformatig und sind auf gleicher Höhe angeordnet. Obwohl man hier die Trennung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung inhaltlich nachvollziehen kann, und in diesem Beispiel auf die Unterscheidung zwischen der Realitäts- und Traumebene übertragen kann, spielt das Bildformat ebenfalls eine bedeutungsvolle Rolle. Genauso wie bei „Eine Nacht mit Wilhelm“ sind die Rahmenerzählungsbilder kleiner als die der Binnenerzählung⁴⁸. Das Format betont insofern die angedeutete Grenze zwischen Realität und Traum; sie verfestigt diese visuelle Grenze.

2.7.1.3 Trennung durch Farbe — Wir gehen auf Bärenjagd

Das nächste Beispiel bietet eine weitere Art visueller Grenzmarkierung zwischen zeitlich parallel laufenden Erzählebenen an: die Differenzierung durch die Farbe. Wie bereits erklärt wurde (vgl.

Abschnitt 2.5), erfolgt in „Wir gehen auf Bärenjagd“ durch die Andeutung auf eine Fantasieebene nur



Abb. 14:
Wir gehen
auf
Bärenjagd
2004
S. 9-10

im letzten Bild. Diese späte Markierung im Erzählverlauf ermöglicht dem Leser erst am Ende der Geschichte die von Anfang an bestimmende Trennung durch die Farbe zu interpretieren. Die parallel laufenden Ebenen sind im Verlaufe der Handlung durch alternierende schwarz-weiße und farbige Bilder gekennzeichnet (Abbildung 14). Die

⁴⁸ 18 X 18 cm für die „realen“ Bilder (links) im Vergleich zu 18 X 25 cm für die Traumbilder (rechts)

schwarz-weißen Bilder sind meistens Großaufnahmen und konzentrieren sich auf die Protagonisten in der „realen“ Welt; sie sind narrative und visuelle Ruhepunkte, in denen die Familie sich erholt, bevor sie das bevorstehende Abenteuer entdeckt. Die Zeichnungen sind mit demselben gereimten Text verbunden, der sich mit wenigen Variationen jedes Mal wiederholt. Im Gegensatz dazu sind die farbigen Bilder dynamische Panoramabilder, die die Familie beim Erleben ihrer Abenteuer in der Natur abbilden (Abbildung 15). Sie stehen mit einem freien Text zusammen, der in Form von Lautmalereien vorkommt. Diese Bilder sind die Höhepunkte der Handlung und voller Bewegung. Die Grenze, die hier durch Farbgebung erfolgt, stellt jedoch keine eindeutige Trennung zwischen Realität und Fantasie dar. Diese Trennung ist in dem vorliegenden Bilderbuch schwer zu definieren und oszilliert, denn dafür gibt es kein so eindeutiges Zeichen, wie bei „Eine Nacht mit Wilhelm“ und „In der Nachtküche“. Wichtig ist dennoch, dass die Konstanz und Wiederholung der Farbtrennung in Zusammenarbeit mit



den zwei passenden Textformen einen narrativen Rhythmus schafft, der die Trennung bzw. die Grenze zwischen beiden Ebenen allmählich aufbaut – auch wenn ihre Bedeutung erst im Nachhinein klar wird.

Genauso wie das Format übernimmt die Farbgebung meistens nicht allein die trennende Funktion. Vielmehr *akzentuieren* diese Elemente die Unterschiede zwischen den Erzählebenen. Format und Farbe sind Markierungen, die dem Leser ermöglichen, die Grenze zwischen Realität und Traum besser zu erkennen, indem sie sie visuell hervorheben bzw. präzisieren. Darüber hinaus können Format und Farbe helfen, weitere Elemente der erzählten Welten zu differenzieren, wie z. B. die Zeitebene. Der

Unterschied zwischen Realität und Traum kann durch die Zeitentwicklung verdeutlicht werden, denn in der Realität und im Traum herrschen meistens unterschiedliche Zeitvorstellungen und -regeln. Die Zeit ist in ihren vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten ein weiteres Element, das sowohl im Text als auch im Bild zur Markierung verschiedener Erzählebenen beiträgt.

2.8. Die Zeit als Grenzphänomen

Die Zeit ist im Bilderbuch ein identifizierbares Element. Man kann entweder mit Text oder Bild, oder mit Text *und* Bild Momente in der Zeit darstellen. Die Grenze zwischen Realität und Traum kann zum Beispiel durch die Identifizierung mit natürlichen Grenzmarkierungen von Zeit, wie Tag und Nacht, Morgen und Abend, Mond und Sonne usw. verfestigt werden. Wie bei der Umrahmung, dem Format und der Farbgebung ist die Darstellung von Zeitelementen ein Zeichen, das dem Leser ermöglichen kann, mehrere zusammenhängende Erzählebenen zu identifizieren und zu interpretieren.

Die Assoziation von zeitlich identifizierbaren Momenten bzw. von verschiedenen Zeitlichkeiten mit unterschiedlichen Erzählebenen kann zur Differenzierung von Realität und Traum beitragen. Im Folgenden werden drei Beispiele analysiert, in denen sich die Bedeutsamkeit der Zeitebene in dieser trennenden Rolle herausstellt.

2.8.1 Beispiele

2.8.1.1 Lisas Reise

In „Lisas Reise“ übernimmt die Zeit in der Realität und im Traum unterschiedliche Funktionen. Während im Traum die Zeit überhaupt nicht erwähnt wird und keinen Einfluss auf das Geschehen nimmt, sind Zeitelemente in der realen Welt von hoher Relevanz. Bereits der erste Satz der Rahmenerzählung verweist auf die Tageszeit; es ist Nacht: „Neulich nachts, in ihren Träumen [...]“⁴⁹. An dieser Stelle gibt es keine andere zeitliche Bestimmung, aber dieser Hinweis auf die Nacht wird im Bild in Verbindung mit dem Träumen gesetzt; der Traum beginnt in der Nacht und unterscheidet sich dadurch von Tagträumerei. Mit dem letzten Teil der Rahmenerzählung können wir den nächtlichen Traum zeitlich eingrenzen und ihn von der Realität trennen. Als Lisa in ihr

⁴⁹ Maar, Paul. Kestutis, Kasparavicius. *Lisas Reise*. Esslinger Verlag, Wien. 1996 S. 5

Zimmer zurückkehrt und sich wieder in der Realität befindet (Abbildung 2), verweisen Text und Bild auf die Uhrzeit, um den Moment zeitlich festzulegen. „Es ist schon sieben Uhr [...]“⁵⁰ deutet der Text an, während über Lisas Bett eine Uhr hängt und die genaue Uhrzeit im Bild wiedergibt (Abbildung 16). Die Uhrzeit markiert das Ende der Nacht, die mit dem ersten Satz begonnen hatte. Diese direkten Hinweise legen eine zeitliche Grenze zwischen Realität und Traum fest. Sobald Lisa träumt und außerhalb ihres Zimmers auf eine fantastische Reise geht, ist der Bezug zur Zeit abwesend. Aber als sie sich vor und nach dem Traum in der Realität befindet, sind jeweils Nacht und Tag zeitliche Markierungen, die das fantastische Geschehen zeitlich in der Realität verankern. Da wir die Nacht vom Tag zeitlich abgrenzen können, verstärkt diese zeitliche Trennung die Differenzierung zwischen Realität und Traum.

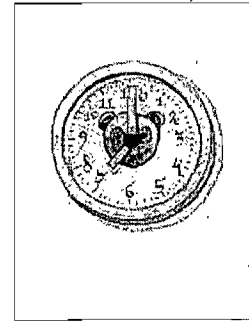


Abb. 16:
Lisas Reise,
1996 S. 29

2.8.1.2 Eine Nacht mit Wilhelm

Die Zeitebene spielt ebenfalls in „Eine Nacht mit Wilhelm“ eine wichtige Rolle in der Trennung zwischen Realität und Traum. Wie bei „Lisas Reise“ ist das Verhältnis zur Zeit im Traum abwesend, während mehrere Realitätsbilder in Bezug auf eine normale Zeitentwicklung dargestellt sind. Erneut ist die Uhr ein Zeichen für die vergehende Zeit. Auf den Seiten 9, 13, 15, 17, 23, 27, und 31 weist eine Nachttischuhr auf die genaue Uhrzeit hin. Im Vergleich zu „Lisas Reise“, wo nur *eine* Uhrzeit gezeigt wird und die Rolle der Zeitmarkierung bzw. der Zeitgrenze übernimmt, ist die Zeit in „Eine Nacht mit Wilhelm“ an mehreren Stellen dargelegt, so dass eine Zeitentwicklung zu erkennen ist. Diese Entwicklung findet zwar nur in der Realität statt, aber da Realität und Traum sich parallel abspielen, werden diese Zeitmarkierungen auf den Traum übertragen und können ihn ebenfalls eingrenzen. Der Traum beginnt insofern um 22 Uhr (S.9 — erstes Realitätsbild) (Abbildung 10) und im fortlaufenden Traum werden weiterhin auf genaue Momente verwiesen: 23 Uhr (S.13); auf der Seite 15 ist die Uhrzeit von der Umrahmung verdeckt; 23:55 Uhr (S.17); 4:30 Uhr (S.23); 6:30

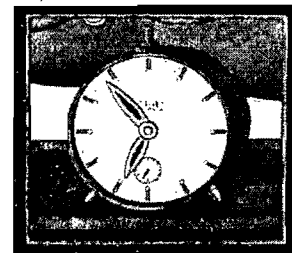


Abb. 17:
Eine Nacht mit Wilhelm,
S. 31

⁵⁰ Ebd. S.29

Uhr (S.27). Der Traum endet um 6:55 Uhr (S.31) (Abbildung 17), dauert also die ganze Nacht.

Die Trennung von Realität und Traum ereignet sich auf mehreren Ebenen zugleich und ist am Ende des Traums deutlich zu erkennen. Während das vorletzte Realitätsbild sich auf die Uhr konzentriert und nur die genaue Uhrzeit zeigt, deutet der Text auf das kommende Aufwachen Wilhelms auf dem letzten Realitätsbild an (S. 33) „...da wachte Wilhelm endlich wirklich auf.“⁵¹



Abb. 18:
Eine Nacht
mit
Wilhelm,
S. 33

(Abbildung 18). Der Text nimmt also die kommende „reale“ Handlung voraus. Gleichzeitig bildet das letzte Traumbild den träumenden und den geträumten Wilhelm gemeinsam im Bett ab (S. 32) (Abbildung 5). Die letzte abgebildete Uhrzeit (6.55 Uhr), und das letzte Realitätsbild (Aufwachen) stimmen zeitlich überein. Das letzte Traumbild (Verdopplung des Protagonisten) steht genau zwischen diesen beiden Realitätsbildern und zeigt auf anschauliche Weise, wie Realität und Traum sich überlappen. Diese Schlüsselszene markiert die Übergangsphase zwischen Traum und Realität. Sie situiert den Traum innerhalb identifizierbaren Zeitgrenzen und markiert zugleich den Übergang zwischen beiden Erzählebenen. Wiederum kann die Differenzierung von Nacht und Tag bzw. vom Schlafen und Aufwachen auf die Grenze zwischen Traum und Realität übertragen werden, denn die zeitliche Präzisierung dieser Momente fällt mit der Trennung der jeweiligen Erzählebenen zusammen. Die Zeit als Grenze trennt nicht allein, was Realität und Traum ist, sondern hebt eine Trennung hervor, die von anderen Elementen bereits angedeutet wird.

2.8.1.3 In der Nachtküche

In Sendaks „In der Nachtküche“ wird die Grenze zwischen Realität und Traum ebenfalls von zeitlichen Markierungen hervorgehoben. Wie bei „Lisas Reise“ und „Eine Nacht mit Wilhelm“ ist diese Grenze vor allem in der Rahmenerzählung klar definiert. Der erste

⁵¹ Heidelberg, Nikolaus. *Eine Nacht mit Wilhelm*. Beltz Verlag. Weinheim und Basel. 1984 S. 33

Textblock auf der Seite 9 (Abbildung 12) weist bereits auf die Nacht hin: „Habt ihr schon von Micky gehört, wie er erwacht ist vom Lärm in der Nacht [...]“⁵². Dieser vage Hinweis auf einen zeitlich identifizierbaren Moment wird jedoch von Sendak auf Seiten 11 und 12 (Abbildung 19) im Bild vervollständigt. In diesem zweiten Teil der Rahmenerzählung befindet

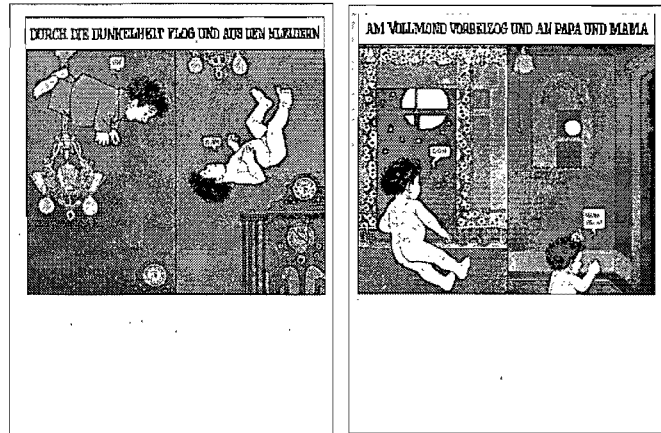


Abb. 19-21:
In der
Nachtküche
1971
S. 11-12

sich Micky in einer Übergangsphase zwischen seinem Zimmer und der Traumwelt; er fliegt durch das Haus in die Nachtküche hinunter. Auf den ersten zwei Bildern dieser Sequenz ist eine Uhr, die zweimal die Uhrzeit wiedergibt und damit die Momente zeitlich bestimmt: 3:25 und 3:30 Uhr (Abbildungen 20 und 21). Die Zeit wird im Bild stark gerafft; zwischen den beiden Bildern vergehen fünf Minuten erzählte Zeit, während die Erzählzeit womöglich zwei bis fünf Sekunden braucht. Wiederum verknüpfen sich Text und Bild auf Seite 12 und geben im letzten Teil der Sequenz einen weiteren zeitlichen Hinweis; der Text erwähnt den Mond: „[...] Am Vollmond vorbeizog und an Papa und Mama“⁵³ und die zwei Bilder zeigen Micky und den Vollmond aus verschiedenen Perspektiven. Darüber hinaus befinden sich der Mond und die Sterne zugleich in der Rahmenerzählung und in fast allen Traumbildern am Himmel, was eine logische zeitliche Kontinuität zwischen der realen und der Traumwelt darlegt. Diese Hinweise sind erste Markierungen, die in Verbindung mit dem letzten Teil der Rahmenerzählung gesetzt werden müssen, um die Zeitgrenze zwischen Traum und Realität ziehen zu können.

Nach dem Traum fliegt Micky in sein Zimmer zurück. Die Rückkehr in die Realität erstreckt sich, wie am Anfang, über zwei Doppelseiten, bzw. acht Bilder. Dieser

⁵² Sendak, Maurice : *In der Nachtküche*. Zürich : Diogenes Verlag 1971. S. 9

⁵³ Ebd. S. 12

schließende Teil der Rahmenerzählung besteht ebenfalls aus einer Übergangsphase zwischen der Nachtküche und dem Zimmer bzw. zwischen der Traum- und der realen Welt. Wiederum spielt dort die Zeit eine markierende Rolle. Das Signal für das Ende des Traumes ist das „Kikeriki“, das Micky stellvertretend für den Hahn laut schreit (S. 39)

(Abbildung 22). Dieses Zeichen verweist einerseits auf das Ende des Traums, denn Micky beginnt damit seinen Sprung in sein Zimmer, aber andererseits zugleich auf den beginnenden Morgen. Das Bild verschärft die Aussage des Textes: Der Himmel wird heller, die Sterne



Abb. 22:
In der
Nachtküche
1971
S. 39-40

blasser und der Morgen dämmert. Im Gegensatz zum Mond übernimmt nun die Sonne die Funktion der zeitlichen Festsetzung. Wiederum spielt die Zeit in „In der Nachtküche“ eine trennende Rolle, denn die Zeitgrenze zwischen Tag und Nacht steht in Einklang mit der Differenzierung von Realität und Traum.

Wie es in den drei Beispielen der Fall war, spielt die Zeit in der Realität und im Traum meistens eine ganz unterschiedliche Rolle. Im Traum oder in fantastischen Welten spielt die Zeit meistens eine weniger festlegende Rolle als in der Realität. Der Bezug auf die Zeit ist im Traum oft ausweichend und entfernt sich von der normalen Vorstellung, während die Zeit in der Realität meistens eine bestimmende Funktion übernimmt. Diese unterschiedlichen Zeitlichkeiten tragen dazu bei, die Erzählebenen erkennbar zu machen und womöglich zu trennen. Die Zeit trennt nicht direkt die Realität vom Traum, vielmehr setzt sie den Akzent auf zeitlich identifizierbare Momente, die wir mit Traum und Realität verbinden können, um eine Trennung durchzuführen oder eine Grenze zwischen den Ebenen zu erkennen. Das bedeutsamste Beispiel ist die Grenze zwischen Tag und Nacht, die häufig mit der Trennung zwischen Realität und Traum zusammenfällt.

Ein letztes Beispiel lässt sich im Anschluss an die Zeitdimension erwähnen, um die Elemente dieses zweiten Kapitels zusammenfassend zu betrachten. Maurice Sendak bietet in „In der Nachtküche“ eine Doppelseite an, wo mehrere Grenzphänomene dargestellt sind. Auf den Seiten 21 und 22 (Abbildung 23) spielen zugleich die Umrahmungen, die Bildgröße

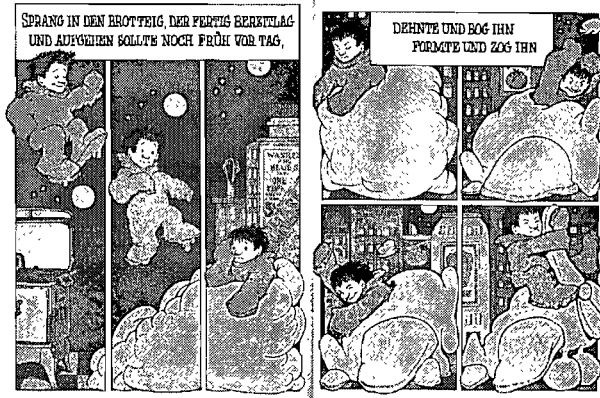


Abb.23:
In der
Nachtküche,
1971
S. 21-22

und die Zeitebene eine bedeutsame Rolle. Da diese Grenzphänomene sich alle auf einer Doppelseite befinden, kann man auf einmal ihre verschiedenen Formen und Funktionen gut betrachten, vergleichen und analysieren. Man wird vor allem an diesem Beispiel feststellen können, wie diese Phänomene sich ergänzend zueinander verhalten.

Die zwei vorliegenden Seiten ereignen sich in der Binnenerzählung bzw. im Traum Mickys, der auf jeder Seite jeweils in Bildsequenzen abgebildet wird. Die linke Seite zeigt Micky, der vom Ofen springt, und wie er dabei langsam in den Brotteig fällt. Die Bilder sind umrahmt, getrennt voneinander und stellen Micky an drei verschiedenen Momenten seines Fallens dar. Die Seite ist dabei in drei senkrecht schmale und lange Bilder geteilt, deren Format und Leserichtung Mickys Bewegungen von links nach rechts und von oben nach unten verstärkt. Thiele erwähnt dieses Bild-Bild-Phänomen im Bilderbuch in Bezug auf die Filmmontage und erklärt, wie der Betrachter Bildsequenzen wahrnimmt: „[...] er verknüpft getrennte, unterschiedliche Bildinformationen zu einem übergeordneten Vorstellungsbild, wenn zwischen den Bildern bestimmte formalästhetische oder inhaltlich-symbolische Beziehungen bestehen.“⁵⁴ Obschon die drei Bilder von den Umrahmungen getrennt werden, sind sie als einheitliche Bildsequenz wahrzunehmen. Der Brotteig durchzieht alle drei Bilder über die Umrahmung hinweg und verschärft den inhaltlichen Zusammenhang bzw. die räumliche und inhaltliche Kontinuität zwischen ihnen. Auch Mond und Sterne verstärken diese Kontinuität und weisen gleichzeitig auf die Zeitebene hin, die hier ebenfalls zu berücksichtigen ist. Da

⁵⁴ Vgl. Thiele S. 68

Micky in der Bildsequenz sich allmählich vom Mond und den Sternen entfernt, wird darauf hingewiesen, dass er sich bewegt. Diese Bewegung setzt eine zeitliche Entwicklung voraus, da die Sequenz sich innerhalb einer bestimmten Zeitspanne zwischen dem Sprung und der Landung in den Brotteig ereignet. Die Zeit ist in dieser Sequenz stark gedehnt, denn in der realen Welt würde diese Bewegung wegen der Schwerkraft wenig Zeit dauern, aber die Einteilung in drei Bilder wirkt wie eine Zeitlupe und verlängert den Fall Mickys.

Auf der rechten Seite kann man dieselben Grenzphänomene jedoch unter einer anderen Zeitperspektive betrachten. Die Anzahl und das Format der Bilder sind anders aber sie sind mit denselben Filmmontageprinzipien regiert; sie haben eine breite und quadratische Form und bilden Micky in vier Großaufnahmen beim Formen des Brotteigs ab. Sie sind vom Stadthintergrund und vom Fußboden räumlich verbunden. In diesem Fall ist die Zeitdarstellung nicht gedehnt, sondern gerafft. Die Bilder beschleunigen die Zeit, sie raffen das Umformen des Brotteigs in ein Flugzeug in vier Bilder. Dieses Beispiel veranschaulicht mit der Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Zeitphänomenen, wie relativ die Zeit in der Traumwelt ist und nicht mehr chronometrisch durch Uhren, Stunden oder Minuten in gleichmäßige Abschnitte einteilt.

Wichtig bei diesem Beispiel ist die zusammenhängende Wirkung der Elemente, die das zweite Kapitel dieser Arbeit in zwei Bildsequenzen zusammenfassen: Die Umrahmungen trennen die Bilder voneinander ohne den raum-zeitlichen Sequenzeffekt zu stören. Jedes Bild besitzt seine eigene narrative Kraft, aber ergibt am meisten Sinn innerhalb der Sequenz. Das Format ergänzt auf den beiden Seiten die jeweilige Zeitdimension.

Aus dem letzten Beispiel sowie aus dem gesamten vorangegangenen Kapitel sollen folgende Aspekte festgehalten werden: Die Auseinandersetzung mit der Realität-Traum-Thematik im Bilderbuch ist vielseitig, jede Realität-Traum-Konstellation ist in sich eigen und verlangt eine aufmerksame Analyse. Die Realität ist, in den meisten Fällen, ähnlich zu einer ‚alltäglichen‘ Menschenwelt und folgt deren ‚normalen‘ Regeln. Dagegen bietet sehr oft der Traum einen Exkurs in eine imaginäre Welt an; eine Welt, die nicht von denselben Gesetzen geregelt wird und wo das Unerwartete, das Außergewöhnliche, das Fantastische möglich bzw. akzeptiert ist. Der Begriff der ‚Grenze‘ erweist sich von hoher

Relevanz, denn die Unterschiede zwischen diesen parallel laufenden Welten sind meistens an diesen *Grenzgebieten* deutlich markiert und damit leichter identifizierbar. Einige Möglichkeiten diese Grenze zu markieren wurden im Rahmen dieses Kapitels hervorgehoben. In „Lisas Reise“, „Eine Nacht mit Wilhelm“ und „Nachts“ wurde eine klare und eindeutige Trennung mit der Einteilung der Geschichte in *Rahmen-* und *Binnenerzählung* beobachtet. Dabei wurde die Grenze zwischen Realität und Traum meistens als eine kurze erkennbare Übergangsphase zwischen den Welten definiert, die die jeweiligen Merkmale deutlich darstellt — in manchen Fällen auch gegenüberstellt —, sodass der Leser die Unterschiede oder den Übergang zwischen ihnen erkennen und verstehen kann. Die graphische Umrahmung wurde dann als eine visuelle Grenze vorgestellt, die sowohl eine Kontinuität zwischen getrennten Bildern verschärft, als auch eine Trennung zwischen Realität und Traum betonen kann. Hier wurde in „Eine Nacht mit Wilhelm“, „In der Nachtküche“ und „Wir gehen auf Bärenjagd“ festgestellt, dass die visuelle Komposition der Bilder oft eine wichtige Rolle in der Definition von Traum und Realität spielt. Die Trennung oder Verbindung von Bild- und Texteinheiten durch Umrahmung, Format, Layout und Farbe macht auf mehreren Ebenen die visuelle Abgrenzung zwischen Realität und Traum übersichtlicher. Schließlich wurde mit „Lisas Reise“, „Eine Nacht mit Wilhelm“ und „In der Nachtküche“ auf die Rolle der Zeitdarstellung in der Grenzziehung zwischen Realität und Traum hingewiesen. Da Momente in der Zeit sowohl durch Text als auch Bild identifiziert werden können, z. B. durch natürliche Grenzmarkierungen wie Tag und Nacht, können eine oder mehrere dieser Zeitdarstellungen auf die Grenzziehung zwischen Realität und Traum übertragen werden und zur Identifizierung und Unterscheidung der beiden Erzählebenen von Traum und Realität beitragen.

Diese Elemente wurden im Rahmen dieser Analyse getrennt betrachtet, um ihre einzelnen Merkmale hervorzuheben, aber sie wirken, wie das letzte Beispiel deutlich zeigte, am effizientesten zusammen; diese Elemente stützen sich aufeinander, sie ergänzen, vervollständigen und bereichern sich gegenseitig. Die Grenzziehung zwischen Realität und Traum ist offen, vielseitig und es bieten sich zahlreiche relevante Möglichkeiten an, diese Themen in Verbindung mit der intermedialen Relation zwischen Text und Bild zu setzen. Das folgende Kapitel wird sich mit weiteren Phänomenen der

Intermedialität im Bilderbuch auseinandersetzen, sie jedoch in Bezug auf die Tod-Leben-Thematik analysieren.

3. Grenzphänomene im Bilderbuch anhand der Todesthematik

Obwohl der Tod ebenso zu unserem Leben gehört, wie die Geburt oder das Leben selbst, bleibt die eigene Todesvorstellung unrealistisch, unabsehbar. Alle sterben: Menschen, Tiere, Pflanzen, aber auf die Menschen scheint der Tod eine besondere Wirkung auszuüben, denn im Vergleich zu diesen anderen Lebewesen setzt sich der Mensch am intensivsten mit dem eigenen Tod auseinander, denn nur der Mensch hat ein Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit.

Mit dem Tod ist eine gewisse Angst verbunden; bei vielen Menschen erweckt der Tod Unverständnis und Unsicherheit, weil ihnen das Phänomen fremd ist. Früher war die Sterblichkeitsrate wesentlich höher, man starb jung oder alt meistens zu Hause in der Familie. Man hatte einen anderen Kontakt zum Tod. Heute scheint der Tod einer Tabuisierung zu unterliegen, er wird verschwiegen und manchmal ignoriert, was sinnvolle Auseinandersetzungen mit dem Thema Tod verhindert. Trotz der heutigen Unsicherheit und Tabuisierung bleibt das Thema Sterben ein allgegenwärtiges Thema, womit man sich auf verschiedenste Art befassen kann und befassen soll, um das Sterben kennen zu lernen, zu verstehen, um mit ihm umzugehen. Vorherrschend für diese Arbeit sollen die Verarbeitungsmöglichkeiten sein, die aus der Todesthematik folgen und die im Medium Bilderbuch eine zentrale Bedeutung haben. Mit der Todesthematisierung im Bilderbuch kann man feststellen, dass der Tod selbst eher selten thematisiert wird, sondern vielmehr die Schwierigkeiten der übrig gebliebenen Menschen mit dem Tod umzugehen. Die Traurigkeit, die Trauer und der Abschied sind Beispiele dieser Thematisierung. Das Bilderbuch nähert sich diesem komplexen Thema mit literarischen, thematischen und illustratorischen Ansprüchen, um den Tod als Teil des Lebens herauszuarbeiten. Das Bilderbuch soll eine Hilfe sein, es bietet Worte und Bilder an, um dem Trauerverhalten von Kindern und Erwachsenen Auseinandersetzungsimpulse bzw. Raum zu geben; sie sollen zur Verbalisierung der eigenen Gefühle, Fragestellungen und Eindrücken dem Tod gegenüber führen. Das Bilderbuch ist deswegen ein geeignetes Medium diese schwierige Thematik mit Kindern zu besprechen, weil es mit Erwachsenen, meistens den Eltern, gelesen wird. Weil der Trauerprozess ein sehr intimer ist, der eine ebenso intime und vertrauensvolle Beziehung voraussetzt, um gemeinsam trauern zu können, erweist sich das Bilderbuch als ein besonders hilfreiches Medium.

Dieses Kapitel wird sich mit Bilderbüchern auseinandersetzen, die sich der Todesthematik auf vielfältige Weise annähern. Im hier vorliegenden Korpus lassen sich zwei verschiedene Typen erkennen. Zuerst lässt sich die Kategorie des nah stehenden Menschen⁵⁵ feststellen, u. a. als Großeltern oder Freunde. Zweitens schält sich die Kategorie der Tiere heraus, u. a. der Tod eines Haustieres oder eines Tierprotagonisten.⁵⁶ So ist z. B. das Verscheiden einer der Großeltern oder eines Tieres für Kinder oft der erste wahrhafte Kontakt mit dem Tod. Ziel dieses Kapitels ist es, zwei Phänomene zu analysieren, die mit der Todesthematik eng zusammenhängen und die in den hier analysierten Büchern eine bedeutsame Rolle spielen: die Zeit und die Trauerarbeit. Zuerst wird der Tod als ein zeitlich identifizierbares Ereignis definiert werden, woran man erkennen wird, dass die Grenze „vor“ und „nach“ dem Tod im Bilderbuch besonders wichtig ist. Der Akzent wird besonders auf die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch das Erzählen und auf die Zeitmarkierungen in Bezug auf die Todesthematik gelegt. Dann wird der Tod in Zusammenhang mit der Trauerarbeit betrachtet, und drei Formen dieses Prozesses werden analysiert: die zwei ersten Formen werden sich mit Überwindung der Trauer durch Rituale und Übergangselemente befassen, während die letzte Form sich mit der Trauer in Bezug auf die Natur auseinandersetzen wird.

3.1 Erzählen als Überbrückung einer Zeitgrenze

Der Tod ist einmalig und definitiv. Er ist in der Zeit festlegbar, man kann ihn auf einer Zeitleiste pointieren. Das Todesereignis findet an einem bestimmten Moment in der Zeit statt: um eine Uhrzeit, an einem Tag, in einem Monat, während einer Jahreszeit oder eines Jahres. Entscheidend für diese Analyse bei dieser anscheinend banalen Feststellung ist, dass es ein „vor“ und ein „nach“ dem Tod gibt. Die Beziehung zwischen diesen zwei zeitlich unterschiedlichen *Momenten* erfolgt in den vorliegenden Bilderbüchern durch das Erzählen, das als Erinnerungsprozess eine enge Verbindung zur Zeitebene besitzt. Das Erzählen verbindet Vergangenheit und Gegenwart, indem die Schilderung der in der Vergangenheit stattfindenden Ereignisse durch das erinnernde Erzählen in der Gegenwart

⁵⁵ „Opas Engel“, „Rote Wangen“, „Das O von Opa“, „Hat Opa einen Anzug an?“

⁵⁶ „Gehört das so??!“ „Schwanenwinter“

erfolgt. Die Zeit ist ein zentraler Bezugspunkt des Erzählens. Der Tod ist insofern wichtig, weil das Sterben in der Zeit kristallisiert ist. Das Erzählen ist ein Zeitkatalysator, es ermöglicht durch die Erinnerung die Überbrückung dieser durch den Tod entstehende Zeitgrenze. Ein Leben kommt zum Ende, und man kann davon nicht mehr in der Gegenwart sprechen, sondern es nur in der Vergangenheit als etwas Abgeschlossenes bezeichnen. Die Verbindungsmöglichkeiten zwischen Vergangenheit und Gegenwart nehmen in den vorliegenden Beispielen verschiedene Formen an, und bevor man sich mit ihren Wirkungen befasst, erweist es sich zuerst als nötig einige Aspekte der Zeitfrage zu klären.

3.2 Die Zeitverhältnisse

In der Definition der Zeitlichkeit in Erzählungen werde ich mich eng an Genettes⁵⁷ Kategorien lehnen, die das Wesentliche für die folgenden Bilderbuchanalysen erklären. Besonders zentral bei der Analyse der Zeit in Texten ist: „Das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens.“⁵⁸ Erzählen ist ein zeitliches Phänomen, denn sowohl die Handlung als auch ihr Erzählen setzen durchaus einen zeitlichen Verlauf voraus.⁵⁹ Die drei Fragen, die Genette stellt, und die zur Klärung der Zeitfrage in Bezug auf das Erzählen als Erinnerungsprozess relevant sind, sind die Fragen der Ordnung, der Dauer und der Frequenz.

Was die Ordnung anbetrifft, stellt sich die Frage, ob chronologisch (ABC) oder anachronisch erzählt wird. Da der chronologische Verlauf der Erzählung nicht immer mit dem der Ereignisse übereinstimmt, sind die zwei bedeutsamen Möglichkeiten für *anachronisches* Erzählen von Genette genannt: *Analepse* (BAC) und *Prolepse* (ACB). Mit *Analepse* ist der so genannte *flashback* gemeint, also ein Ereignis, das nachträglich erzählt wird. Mit *Prolepse* wird ein noch in der Zukunft liegendes Ereignis vorwegnehmend erzählt. Die Dauer betreffend, wird die Frage der Länge beantwortet, also wie lange die Erzählung und die Handlung jeweils dauern? Der temporale Unterschied zwischen *erzählter Zeit* und *Erzählzeit* ist sehr wichtig. Also wie lange

⁵⁷ Génette, Gérard. *Figures III*. Éditions du Seuil. Paris 1972

⁵⁸ Martinez, Matias. Scheffel, Michael. *Einführung in der Erzähltheorie*. München: Beck 1999, S. 30

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 30

dauern die Ereignisse, von denen erzählt wird, und wie lange dauert der Prozess des Erzählens. Dauern sie genauso lang, spricht man von *Isochronie* bzw. *zeitdeckendem* oder *zenischem* Erzählen. Wenn die Erzählzeit länger als die erzählte Zeit ist, spricht man von *zeitdehnendem* Erzählen, wodurch ein Zeitlupeneffekt entsteht. Bei *zeitraffendem* oder *summarischem* Erzählen dauert die erzählte Zeit länger als die Erzählzeit. Der Begriff der *Ellipse* sollte ebenfalls erwähnt werden, mit welchem Zeitsprünge in der Erzählung beschrieben werden können. Mit der *Frequenz* bemisst Genette das Verhältnis zwischen dem, wie oft ein Ereignis stattfindet, und wie oft davon erzählt wird. Meistens wechseln jedoch Texte zwischen verschiedenen Erzählzeiten, um ein eigenes *Erzähltempo* zu schaffen. Diese Aspekte werden in den vorliegenden Beispielen eine besondere Resonanz haben, aber bevor man sich anhand Genettes Beitrag mit verschiedenen Facetten der Zeitverhältnisse auseinandersetzt, soll die Zeit als Markierung im Bilderbuch definiert werden.

3.2.1 Die Zeitmarkierungen: die Jetzt-Damals Grenze

In Bezug auf die Todesthematik sind die Zeitmarkierungen in Bilderbüchern von hoher Bedeutung. Eine besonders wichtige Grenze könnte man als die Jetzt-Damals Grenze bezeichnen. Der Tod als punktuelles Ereignis trennt die Gegenwart von der Vergangenheit, indem es zwischen dem „vor“ und dem „nach“ dem Tod eine Grenze zieht. Diese Grenze wird im Bilderbuch mit verschiedenen Mitteln überbrückt. Die Erinnerung bzw. das Erzählen von Erinnerungen spielt oft die Rolle der Überbrückung zwischen Vergangenheit und Gegenwart; es ermöglicht Zeitsprünge, *Ellipsen*, die die Unmittelbarkeit des Todes zwar nicht verhindern, aber wohl die Realität des Sterbens auf gewisse Weise besänftigen, um den Verlust durch einen Trauerprozess zu akzeptieren. Dieser Erinnerungsprozess spielt in den folgenden Analysen eine zentrale Rolle und wird mit unterschiedlichen Markierungen dargestellt. Als erste erwähnenswerte Markierung werden die bereits bei der Realität-Traum-Thematik besprochenen Begriffe *Rahmen-* und *Binnenerzählung* betrachtet, weil sie hier wiederum eine klare Grenze definieren. Dann werden Vignetten als weitere visuelle Darstellungsmöglichkeit der Grenze zwischen Tod und Leben bzw. zwischen Vergangenheit und Gegenwart analysiert.

3.2.1.1 Rahmen- und Binnenerzählung: Die Jetzt-Damals Verbindung

Wie es bei der Realität-Traum-Thematik der Fall war, bieten Rahmen- und Binnenerzählung eine klare Trennung zwischen Tod und Leben bzw. Vergangenheit und Gegenwart an. Wiederum stellt ihre Aneinanderreihung eine Übergangsphase dar, die die Unterschiede zwischen beiden Erzählebenen veranschaulicht. Dieser Übergang vollzieht sich meistens durch die Zusammenarbeit von Text und Bild, die Gegenwart und Vergangenheit verbinden. Diese Verbindung wird oft durch das Erzählen eingeführt, indem im Buch eine Erzählung anfängt (meistens in der Gegenwart aber auch in der Vergangenheit möglich), die sich auf Erinnerungen (in der Vergangenheit) bezieht. Das soll an „Opas Engel“ und „Abschied von Rune“ gezeigt werden, wo diese Jetzt-Damals Grenze vorhanden ist. Die beiden Bücher thematisieren jeweils den Tod des Großvaters aus der Perspektive des Enkelkindes. Der Tod ist in beiden Fällen nicht das zentrale Ereignis des Buches, sondern die logische und konsequente Folge eines wohl erfüllten Lebens. Die Erinnerung an das Leben bzw. das Erzählen dieses erfüllten Lebens durch Rückblicke spielt eine bedeutungsvolle Rolle in der Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der ganze Erinnerungsprozess entdramatisiert das Todesereignis und schafft einen Übergang zum Tod, den man akzeptieren kann. Somit ist die Erinnerungsaufarbeitung eine Art Trauerarbeit.

3.2.1.2 Opas Engel: unterschiedliche Zeitlichkeiten durch Rahmen- und Binnenerzählung

In „Opas Engel“ von Jutta Bauer besucht ein Enkelkind seinen Großvater, der im Krankenhaus liegt. Hier sind zwei Zeitphänomene, die sich jeweils in Rahmen- und Binnenerzählung herauschälen. Die Rahmengeschichte ist die *szenische* Schilderung des Besuches im Krankenhaus: Das Enkelkind kommt im Krankenhaus an, hört der Geschichte des Großvaters zu und geht schließlich wieder weg. Der Leser erlebt diesen Besuch des Enkels und die Erzählungen des Großvaters in *real time*; er braucht genauso lang wie das Enkelkind, um das Ganze zu erleben. In der Binnengeschichte erzählt der Großvater dem Enkel sein ganzes Leben von der Kindheit bis zum Großvater-Dasein. Mit Rückblicken werden verschiedene Ausschnitte seines Lebens durch Text und Bild geschildert. Die Binnenerzählung kann man insofern im Gegensatz zur Rahmenerzählung

als stark *zeitraffend* bezeichnen, denn das ganze Leben eines Menschen wird hier in wenigen Szenen zusammengefasst. Die Erzählung des Großvaters führt den Leser in die ferne Vergangenheit hinein und die Trennung von der Gegenwart wird durch Rahmen- und Binnenerzählung verfestigt. Text und Bild arbeiten dabei eng zusammen. Die Rahmenerzählung spielt in der Vergangenheit. Der Text ist dabei einer der wichtigsten Zeitindikatoren, weil das Erzähltempus (hier Präteritum) die Handlung zeitlich in der Vergangenheit ansiedelt: „Großvater erzählte gern. Er erzählte immer, wenn ich ihn besuchte...“⁶⁰ Die Binnenerzählung (hier auch Präteritum) kann weiter zurück in der Vergangenheit angesiedelt werden, denn die Erinnerungen des Großvaters schildern sein Leben von der Kindheit an. Rahmen- und Binnenerzählungen entsprechen in „Opas Engel“ somit zwei Vergangenheitsebenen.

Die Grenze zwischen beiden Vergangenheitsebenen wird zuerst durch einen Erzählperspektivwechsel markiert: In der Rahmenerzählung ist der Enkel der Erzähler, während der Großvater diese Rolle für die Binnenerzählung übernimmt. Dieser Wechsel der Erzählinstanz wird von weiteren Elementen im Text *und* Bild zugleich konkretisiert. Zuerst endet der Rahmenerzählungstext mit drei Pünktchen, die auf die Binnenerzählung, also auf die Erinnerungen des Großvaters verweisen, die durch Anführungszeichen als direkte Rede und geschlossene Einheit definiert sind (S. 10-42). Die Interpunktion ist ein Zeichen für das eingeschlossene *Erzählen* einer „zweiten“ Geschichte innerhalb des Buches. Im Rahmenerzählungsbild übernimmt jedoch der Großvater vorwegnehmend die Rolle des Erzählers, indem der Anfang seiner Erzählung unmittelbar im Bild transkribiert wird und auf der nächsten Seite in der Binnenerzählung weitergeht. Der Binnenerzählungstext beginnt insofern schon als der Großvater in der Rahmenerzählung anfängt zu erzählen (Abbildung 24 — im Bild). Diese Änderung der Erzählinstanz wird weiterhin von der Typographie in der Binnenerzählung hervorgehoben. Als die Erzählperspektive wechselt, erfolgt zugleich eine Änderung der Schriftart; der

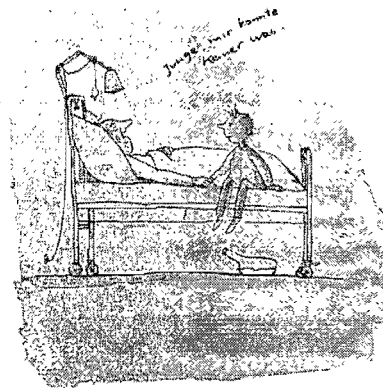


Abb. 24:
Opas Engel,
2001 S. 10

⁶⁰ Bauer, Jutta. *Opas Engel*. Hanser Verlag, Hamburg, 2001 S. 9

Rahmenerzählungstext ist in *Times New Roman*, während der Binnenerzählungstext in *Arial* gedruckt ist. Wichtig ist, dass diese Änderung der Schriftart nur am Anfang der Binnenerzählung statt findet und nicht am Ende. Die Anführungszeichen beschließen zwar die Binnenerzählung, aber die Rückkehr zur Rahmenerzählungsschriftart erfolgt nicht. Die Geschichte bzw. das Leben des Großvaters wird vom Text mit Anführungszeichen abgeschlossen, aber das Leben geht durch sein Enkelkind weiter.

Dies wird einerseits durch das Bild bzw. durch den nun bei dem Enkelkind stehenden Schutzengel symbolisiert (Abbildung 25), andererseits durch den Text bzw. durch den Verzicht auf die Schriftartänderung verstärkt. Allerdings wird der Tod

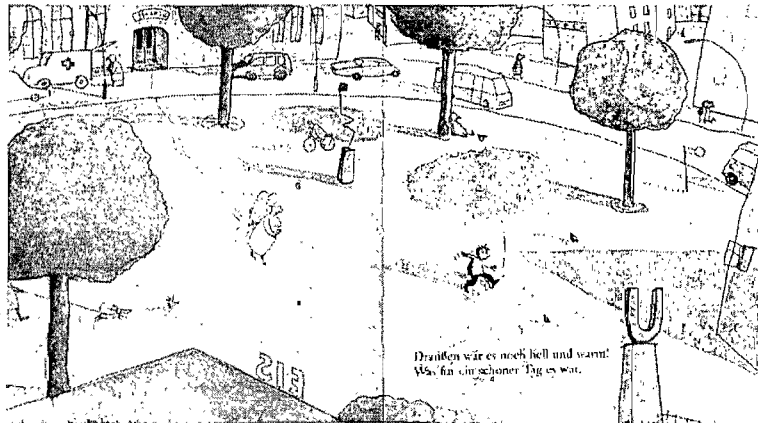


Abb. 25:
Opas Engel,
2001
S. 47-48

nicht direkt erwähnt, sondern durch den Schutzengel dargestellt, der in der Binnenerzählung ausschließlich dem Großvater gefolgt ist. Daraus kann man herleiten, dass der Großvater kurz zuvor gestorben ist. Der Verzicht auf die eigentliche Rahmenerzählungsschriftart könnte sich symbolisch mit dem Tod des Großvaters erklären lassen, indem die Übertragung des Schutzengels auf das Enkelkind den Tod visuell symbolisiert, während die Übertragung der kurz zuvor zum Großvater gehörenden Schriftart die Kontinuität des Lebens durch den Text darstellt.

3.2.1.3 Rote Wangen: verschiedene Zeitlichkeiten durch verflochtene Rahmen- und Binnenerzählung

In „Rote Wangen“ von Heinz Janisch und Aljoscha Blau erzählt das Enkelkind rückblickend das Leben seines Großvaters. Verschiedene außergewöhnliche Momente seines Lebens werden geschildert. Wie bei „Opas Engel“ erfährt der Leser vom Tod des Großvaters erst am Ende der Geschichte. Der Tod wird unmittelbar im Text erwähnt. Vergangenheit und Gegenwart bzw. die unterschiedlichen Zeitebenen sind in der Wahrnehmung des Todes als ein zum Leben gehörendes Phänomen wichtig. Text und

Bild heben durch ihre Interaktion die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart hervor. Rahmen- und Binnenerzählung sind Schlüsselemente im Verständnis der unterschiedlichen Zeitebenen. Der Übergang von der Gegenwart — d. h. der näher stehenden Vergangenheit bzw. der Erzählung des Enkelkindes — zur Vergangenheit — d. h. der Erzählung des Großvaters — erfolgt mit Text und Bild durch Rahmen- und Binnenerzählung. Zuerst erzählt der Enkel (hier Präteritum und Perfekt), dass sein Großvater sehr viel erlebe, und dass er ihm das alles erzählt habe. Der Rahmenerzählungstext wird im gegenüber stehenden Bild illustriert, in dem der Großvater mit erhobener Hand im Schaukelstuhl neben dem Kamin sitzt und dem Enkelkind eine Geschichte erzählt (Abbildung 26). Im Vergleich zu „Opas Engel“ gibt es hier keinen Erzählperspektivewechsel; der Grund dafür ist, dass der Großvater an dieser Stelle bereits vor einem Jahr gestorben ist — das erfährt man jedoch erst am Ende des Buches. Diese erste Szene der Rahmengeschichte liegt insofern weiter zurück in der Vergangenheit als der Moment, an dem sie erzählt wird. Auf den nächsten Seiten befindet man sich in der



Abb. 26:
Rote
Wangen,
2005 S. 4

Binnenerzählung und zahlreiche Elemente bezeugen den Wechsel der Zeitebene. Im Gegensatz zur Rahmenerzählung steht der Text auf der linken Seite, während das Bild auf der rechten steht. Der Text nimmt die Form einer Er-Erzählung an, die im ganzen Buch vom Enkelkind geschildert wird, und die während der ganzen Binnenerzählung erhalten bleibt. Dieser Text beginnt stets mit „Einmal...“ und führt immer das nächste Abenteuer des Großvaters ein. Die Verbindung zur Vergangenheit wird ebenfalls vom Bild hergestellt: Der Opa, als Kind dargestellt, trägt ab Seite 7 und in den meisten anderen Bildern der Binnenerzählung ein orange, gelb und blau gestreiftes Kleidungsstück (Pullover, Mütze oder Badehose), wodurch man ihn immer erkennen kann. Damit wird eine Verbindung zum Großvater hergestellt, der in der Rahmenerzählung ein Kleidungsstück in der gleichen Farbkombination trägt.

Ganz besonders in „Rote Wangen“ ist, dass die Binnenerzählung nicht ununterbrochen bis zum Ende läuft, wie es normalerweise der Fall ist, sondern sie wird an zwei Stellen von Exkursen in die Erzählrealität des Enkelkindes unterbrochen (S. 14-15 und S. 28-29). Diese Exkurse in die Gegenwart bzw. in die Rahmenerzählung erfolgen stets ohne Bilder — nur mit Vignetten (Abbildung 27) — und mit einer Änderung in der Erzählperspektive, denn der Enkelsohn erzählt an diesen zwei Stellen aus seinem eigenen Standpunkt in der ersten Person Singular, während er in der Binnenerzählung die Geschichte seines Großvaters stets in der dritten Person erzählt. Im zweiten Exkurs in die Erzählrealität des Kindes wird der Tod des Großvaters unmittelbar von Erwachsenen erwähnt: „Die anderen sagen:



Abb. 27-28:
Rote
Wangen,
2005
S. 29 u. 31

„Großvater? Ach, der ist doch vor einem Jahr gestorben!“⁶¹ Erst mit dieser Feststellung wird es möglich die verschiedenen Zeitebenen zu erkennen und zu definieren. Der Tod wird im nächsten Bild visuell dargestellt. Im letzten Bild, in dem man sich im selben

Raum, wo die Rahmengeschichte anfing, befindet, ist der Großvater nicht mehr körperlich anwesend. Nur sein Enkelkind sitzt im leeren Raum vor dem leeren Schaukelstuhl des Großvaters (Abbildung 28). Der zweite Exkurs in die Gegenwart des Kindes durch Vignetten korreliert mit dem Ende der Binnenerzählung und zugleich mit der Datierung des Todes des Großvaters. Die Binnenerzählung ist wie bei „Opas Engel“ stark *zeitraffend*, während die Rahmengeschichte aus zwei Zeitebenen besteht: Vergangenheit und



Gegenwart. Die Erinnerung an den erzählenden Großvater im ersten Teil der Rahmengeschichte (S.4-5) (Abbildung 26) muss in der Vergangenheit gewesen sein, weil man im zweiten Exkurs in die Realität bzw. die Gegenwart des Kindes erfährt, dass der

⁶¹ Janisch, Heinz. Blau Aljoscha. *Rote Wangen*. Aufbau-Verlag. Berlin 2005 S. 29

Tod des Großvaters bereits ein Jahr zurück liegt. Erst mit dieser Feststellung kann von *zeitdehnendem* Erzählen gesprochen werden.

Der Tod spielt jedoch nicht eine trennende Rolle für das Enkelkind, wie er für die Erwachsenen spielt. Auffallend ist, dass dieser Tod nicht endgültig und drastisch erscheint. Wie bei „Opas Engel“ gibt es durch die Zusammenarbeit von Text und Bild zwei Aussageebenen über den Tod. Bedeutungsvoll sind die beiden Vignetten, die am Ende die bildlose Ankündigung des Todes begleiten (Abbildungen 27 und 29). Diese Vignetten besitzen ihre eigene Sprache, die zum Teil nicht mit der Textaussage übereinstimmt. In dieser Hinsicht erweisen sich die Erzählrealität des Kindes — in der Gegenwart —, wo zum ersten Mal erwähnt wird, dass der Großvater vor einem Jahr gestorben sei, von hoher Relevanz. Die nächsten Zeilen des Textes sind Gesprächsauszüge zwischen dem Enkelkind und dem Großvater: „Na und wenn schon! ruft mein Großvater. ‚Wen störs?‘“⁶² Sehr wichtig ist die Aussage der dazugehörenden

Vignette (Abbildung 27), worauf der Enkelsohn, im Gegensatz zu den Erwachsenen/anderen, *ohne* Augen dargestellt ist; die Erwachsenen sehen zwar die Realität, sind aber vom körperlichen Tod des Großvaters verblendet, während der Enkel durch seine Erinnerungen die zeitliche und körperliche Grenze zum Tod überbrücken kann und nicht vom Schein getäuscht wird. Diese Überbrückung des

Todes durch lebendige Erinnerung wird auf der nächsten Seite erneut von Text und Bild verstärkt: Der Enkel berichtet, dass sein Großvater ihm weiterhin Geschichten erzählt, während auf der passenden Vignette der Großvater nicht *körperlich* da, sondern nur als Widerspiegelung im Spiegel zu sehen ist (Abbildung 29). Im letzten Bild des Buches (Abbildung 28) befindet man sich schließlich im leeren Raum, wo der Großvater im ersten Teil der Rahmenerzählung sich befand, dort ist der Enkelsohn allein mit dem leeren Schaukelstuhl zu sehen. Das Bild übernimmt hier das Erzählen und verstärkt die Aussagen der zwei vorigen Vignetten (Abbildungen 27 und 29), denn obwohl der Großvater verschwunden ist, ist sein Schatten immer noch auf dem Boden zu sehen.

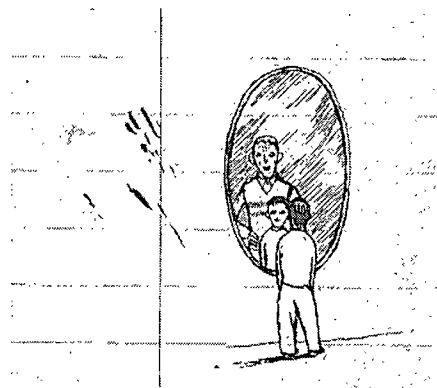


Abb. 29:
Rote
Wangen,
2005 S. 30

⁶² Ebd. S. 29

3.2.1.4 Zwei Möglichkeiten der Überbrückung der Todesgrenze durch das Erzählen

Wie bei „Opas Engel“ stirbt die Figur des Großvaters in „Rote Wagen“ tatsächlich, dennoch lebt er durch seinen Enkelsohn und dessen Erinnerungen weiter. Diese Aussage zur Kontinuität des Lebens ist wie bei „Opas Engel“ auf das Enkelkind gerichtet, indem die Übertragung eines der zur Großvaterfigur gehörenden Merkmale — der Schutzengel bei „Opas Engel“ und die roten Wagen bei „Rote Wangen“ — visuell auf das Fortleben im Enkelkind verweisen. Besonders relevant sind diese Beispiele wegen der Kontinuität über Generationen hinweg, die in den Vordergrund gestellt wird; in beiden Fällen spielt *das Erzählen* die Rolle einer Brücke zwischen Leben und Tod, dennoch auf unterschiedliche Weise. Bei „Opas Engel“ wurde gezeigt, dass die *Erzählzeit* und die *erzählte Zeit* für die Rahmengeschichte gleich sind. Das *isochronische* Erzählen ist in dieser Hinsicht die vom Bilderbuch vorgeführte Überwindungsmöglichkeit der Grenze zwischen Leben und Tod. Das Erzählen verbindet Leben und Tod, weil der Erzählprozess durch Erinnerungen eine Überbrückung zwischen dem Moment, wo der Großvater noch lebt und dem des Todes bildet. Im Gegensatz dazu spielt das Erzählen in „Rote Wangen“ die Rolle einer langfristigen Trauerarbeit, indem der Erzähl- bzw. Erinnerungsprozess ein ganzes Jahr dauert und erst allmählich zur Akzeptanz des Todes führt. Dadurch, dass der Tod sich bereits vor einem Jahr ereignet hat, hebt die zeitliche Distanz zum Todesereignis eine explizite Trennung zwischen dem Moment des Todes und dem der Akzeptanz durch einen Trauerarbeitprozess hervor. Im Vergleich zu „Opas Engel“, wo die Trauerarbeit nicht explizit thematisiert, sondern implizit dargestellt ist, kann das Erzählen in „Rote Wangen“ selbst als die Trauerarbeit des Enkelkinds betrachtet werden.

Der Prozess des Trauerns kann im Bilderbuch also verschiedene Formen annehmen; sie kann im Vorder- oder Hintergrund der Handlung stehen und dementsprechend ein implizites oder explizites Thema sein. Im folgenden Beispiel wird die Trauerarbeit eines Kindes direkt thematisiert und dargestellt, sodass die Trauerarbeit im Fokus der Erzählung steht.

3.2.1.5 Abschied von Rune: Die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch Vignetten

Mit „Abschied von Rune“ wird nun ein neuer Aspekt der Todesthematik eingeführt; der Tod eines Kindes. In diesem Bilderbuch von Wenche Øyen und Marit Kaldhol stirbt ein kleiner Junge; Rune. Rune und Sara wohnen im gleichen Dorf, sie sind Nachbarn und beste Freunde. Jeden Tag spielen sie zusammen und am Tag der Erzählung soll es keine Ausnahme geben. Sie gehen am Hafen spielen, aber Rune hat einen Unfall und ertrinkt, während Sara nicht bei ihm ist. Der Tod hat eine ganz andere Resonanz bei diesem Beispiel, denn der Tod ist nicht der natürliche Endpunkt eines wohl gelebten Lebens, sondern das tragische Ergebnis eines Unfalls. Außerdem stirbt nicht ein älterer Mensch, sondern ein Kind.

Der Ansatz zur Todesthematik ist hier auch anders als bei den bisher erwähnten Beispielen; der Tod wird unmittelbar angesprochen und diskutiert, er wird Sara als ein trauriger und schmerzhafter Prozess dargestellt und erklärt, sodass sie trauern kann. Zentral bei diesem Beispiel ist der Trauerprozess Saras, die mit dem Verlust ihres besten Freundes weiterleben muss. Der Trauerprozess Saras wird als eine intime und persönliche Erfahrung dargestellt. Die Trauerarbeit wird besonders von Saras Mutter unterstützt, indem sie Sara tröstet, ihre Fragen beantwortet und ihren Kummer mit Geduld und Aufmerksamkeit mit ihr verarbeitet. Als Teil dieses Prozesses spielen Erinnerungen eine wichtige Rolle. Saras Mutter erklärt ihr, wie sie ihren Freund in ihrem Kopf sehen kann:

„Aber irgendwie ist er trotzdem nicht ganz fort, denn wenn wir an ihn denken, können wir ihn ja in uns drin sehen. Und dann können wir auch mit ihm sprechen. Mach mal die Augen zu und versuch es. Ja, Sara kann Rune drinnen in ihrem Kopf sehen. Sie sieht, dass er lächelt, und er ist genauso wie früher.“⁶³

Wie das Thema bereits mit „Rote Wangen“ eingeführt worden ist, sind Vignetten ebenfalls bei „Abschied von Rune“ in der Wahrnehmung zwei parallel laufender Erzählzeitebenen wichtig. Hier sind die Vignetten Erinnerungsbilder an Rune, die neben ihrer Rolle im Trauerprozess Saras, eine Zeitgrenze zwischen Gegenwart und

⁶³ Øyen, Wenche. Kaldhol, Marit. *Abschied von Rune*. Ellerman Verlag, Hamburg 1987. S. 13

Vergangenheit bzw. zwischen Tod und Leben ziehen. Die Vignetten begleiten nicht die ganze Erzählung, sondern sind nur punktuell zwischen dem Todesereignis und der Akzeptanz des Todes zu sehen. Die Vignetten sind bei „Abschied von Rune“ klein, rund und schwarz-weiß; sie stehen stets auf der linken Seite mit dem Text zusammen, aber werden von ihm nie erwähnt. Sie bilden Rune meistens allein, schlafend oder lächelnd in Großaufnahmen ab. Auf drei dieser Bilder (S. 15, 23 und 25) sind Rune und Sara zusammen abgebildet; einmal badend, das andere Mal rennend und am Ende küssend.

Die Vignetten spielen eine primäre Rolle als Erinnerungsbild im Trauerprozess Saras und beginnen unmittelbar nach dem Todesereignis. Die erste Vignette ist eher negativ und bildet die Todesszene wieder ab, die kurz davor stattfand (Abbildung 30). Danach wird Sara von ihrer Mutter erklärt, wie sie durch ihre Erinnerungen Rune wieder sehen kann. Erst ab diesem Moment sind die Vignetten Erinnerungen an einen lebendigen Rune. Während die verschiedenen Etappen, die mit dem Tod Runes verbunden sind, rechts in der Gegenwart stattfinden begleiten links Vignetten bzw. Erinnerungsbilder an Rune das Geschehen. Diese Links-Rechts-Gegenüberstellung von Erinnerungs- und Realitätsbildern hält bis zur letzten Vignette durch, wo Sara den Tod ihres Freundes akzeptieren muss, um ihren Trauerprozess abzuschließen.



Abb. 30-31:
Abschied
von Rune,
1987 S. 11
u. 9-10

Die Rolle der räumlichen und zeitlichen Dimension bei der Links-Rechts-Trennung von Vignetten und Realitätsbildern soll nicht unterschätzt werden. Das Todesereignis ist der Auslöser



dieser räumlichen und zeitlichen Trennung (Abbildung 31). In dieser Sterbszene ist der im Wasser liegende Rune links abgebildet, während die erschrockene Sara rechts im Bild steht. Auf dieser Seite sind sie zum ersten Mal in der Realität getrennt abgebildet. Von

hoher Relevanz ist diese nun bestehende Links-Rechts-Dualität, denn sie führt die Trennung im Sinne von Tod und Leben und danach mit den Vignetten im Sinne von Vergangenheit und Gegenwart ein. Ab diesem Moment in der Geschichte ist Rune nur in Erinnerungsbildern links abgebildet. Ab dem Tod Runes spielt die räumliche Trennung insofern eine wichtige Rolle. Mit der räumlichen Gegenüberstellung von Vignetten — als Erinnerungsbilder (links) — und Realitätsbilder (rechts) wird zwischen Realität und Erinnerung bzw. zwischen Tod und Leben unterschieden.

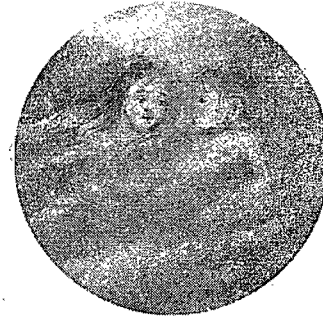


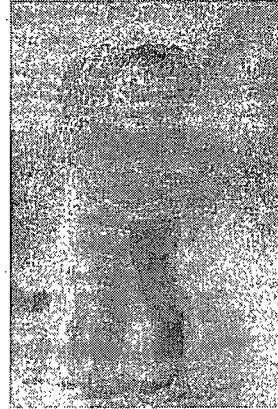
Abb. 32-34:
Abschied
von Rune,
1987 S. 15,
23 u. 24

Die Zeitebene spielt bei dieser Trennung ebenfalls eine bedeutungsvolle Rolle. Die Vignetten sind Bilder, die in der Gegenwart nicht stattfinden können. Sie erzählen ihre eigene Geschichte, haben ihre eigene Platzierung, Form und ihre eigene Farbe und sie finden auf einer *anderen* Ebene statt. Die Farbgebung ist ein deutliches Zeichen dieser Trennung. Schwarz-weiße Bilder heben gerade laut Konventionen oft einen zeitlichen Unterschied durch eine andere Ebene hervor, die zeitlich von der Gegenwart abgegrenzt ist. Die Vignetten betonen hier diesen zeitlichen Unterschied zwischen dem, was war bzw. was nun nur noch durch diesen Erinnerungsprozess sein kann, und der Gegenwart, wo die Realität des Todes vorherrscht. Die Vignetten sind die Widerspiegelung der Trauerarbeit Saras; sie ermöglichen ihr durch das Erinnern die Vergangenheit zur vergegenwärtigen bzw. diese unüberwindliche Grenze kurzfristig zu überschreiten, um den Tod ihres Freundes zu akzeptieren. Ein besonders relevantes Zeichen dieser Überbrückung der Zeitgrenze sind die drei Vignetten, die Rune *und* Sara gemeinsam abbilden (Abbildungen 32, 33 und 34). Rune kann als totes Kind nicht mehr in den Realitätsbildern auftauchen, sondern nur in der Erinnerung. Im Gegensatz dazu ist Sara Teil beider Welten. Sie erscheint sowohl rechts in der Gegenwart



als auch links in der Vergangenheit mit Rune. Diese letzte Vignette (Abbildung 34) bildet einen Abschiedskuss Runes an Sara ab. Die Bedeutung dieses Kusses als Abschied fällt in Einklang mit dem ersten „wahren“ Abschiedskuss S. 7 (Abbildung 35), der eigentlich der *wahre* Abschied war; nun bezieht sich Sara in ihrem Kopf auf diesen Abschied, um ihre Trauerarbeit weiter zu führen. Nach dieser letzten Vignette findet das Buch ein versöhnliches Ende, indem Sara langsam den Tod Runes akzeptiert.

Die Jetzt-Damals Grenze ist in den drei erwähnten Beispielen eine bedeutungsvolle Zeitmarkierung. Das Verhältnis zur Zeit ist in der Auseinandersetzung mit der Todesthematik zentral, indem der Tod als punktuell Ereignis eine definitive Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart zieht. In zwei Beispielen wurde die Überbrückung dieser Grenze durch Rahmen- und Binnenerzählung betrachtet; dort war das Erzählen der Auslöser einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit des Großvaters. In „Abschied von Rune“ erfolgte die Jetzt-Damals Grenze durch die Aufteilung in „realen“ Bildern und in Vignetten als Erinnerungsbilder; dort löste der Tod einen Erinnerungsprozess, der als Überwindungsmöglichkeit galt. In „Opas Engel“ und „Rote Wangen“ ist der Tod als natürliche Folge des Lebens dargestellt; die Trauer, der Verlust und der Schmerz stehen nicht im Fokus der Erzählung. Durch das Erzählen steht vielmehr das Leben im Vordergrund. In „Abschied von Rune“ spielt der Tod selbst eine wichtige Rolle, denn die daraus entstehende Trauer und die Verarbeitung des Todes sind die Kernaussage dieser Geschichte. In allen drei erwähnten Bilderbüchern geht das Leben am Ende weiter; zum Teil durch das Erzählen und zum Teil durch die Erinnerungen. Angesichts der Todesthematik überschneiden sich Erzählen und Erinnern im Bilderbuch darin, dass sie den Tod weder beschönigen noch verschweigen. Sie heben wichtige Aspekte dieses schwierigen Themas hervor, die die Trauerarbeit von Kindern Raum geben oder womöglich erleichtern können. An dem Aspekt der Trauerarbeit soll im Folgenden herangegangen, indem verschiedene Facetten des Trauerprozesses in Bilderbüchern betrachtet und analysiert werden.



*Abb. 35:
Abschied
von Rune,
1987 S. 7*

3.3 Die Trauerarbeit

Die Trauer ist ein normaler menschlicher Vorgang, der nach einer Verlustsituation einsetzt. Diese menschliche Reaktion angesichts eines Verlustes ereignet sich auf mehreren Ebenen. Das Gefühl des Verlustes tritt am intensivsten ein, wenn ein Mensch mit dem Tod einer nah stehenden Person konfrontiert wird. Diese Facette des Todes möchte ich anhand mehrerer Beispiele hier analysieren. Wie Margit Reil es ausführt, ist man darüber uneinig, ob der Begriff „Trauer“ bei jeder Verlustsituation oder nur angesichts des Todes verwendet werden soll.⁶⁴ Besonders bei Kindern könnte jede Art von Verlustsituationen Trauerreaktionen auslösen. In dieser Analyse will ich mich dennoch auf Verlustsituationen konzentrieren, die ausschließlich auf den Tod beruhen und die verschiedene Formen der Trauerarbeit von Kindern in den Mittelpunkt stellen. In dieser Hinsicht soll der Begriff „Trauer“ in Einklang mit der Definition von Reil stehen, die sich an verschiedene Ansätze anlehnt und Trauer als die „seelische Arbeit“ definiert, die sich wegen des Todes eines „Liebesobjekts“ als direkte Konsequenz des Verlustes einsetzt. Trauern wird als ein Prozess erklärt, der der Wahrnehmung und dem Verstehen des Todes unmittelbar folgt, und sobald der unwiderrufliche Charakter des Sterbens begriffen wird, einsetzt. Die Trauerarbeit durchläuft mehrere Phasen und endet, wenn die betroffene Person wieder bereit ist, neue Beziehungen anzuknüpfen.⁶⁵

Der Tod wurde kurz zuvor bereits zeitlich definiert, indem er die Linie zwischen dem, was war, und dem, was ist, zieht. Der darauf folgende Trauerprozess selbst jedoch, d. h., wie der Tod von Kindern verarbeitet und überwunden werden kann, soll nun im Folgenden mit Aufmerksamkeit betrachtet werden. Nicht der Tod selbst soll Zentrum dieser Analyse sein, sondern der Trauerarbeitsprozess, dessen verschiedene Formen Kinder durch Bilderbücher erfahren können. Die Betrachtung unterschiedlicher Trauersituationen im Bilderbuch gibt gewiss keine Antwort auf die Frage des Todes, aber sie zeigt, wie geeignet das Medium Bilderbuch sein kann, um Anlass zur Diskussion zwischen Kindern und Eltern zu geben. Der Trauerprozess ist lang, aufwändig, sehr persönlich und kann verschiedene Formen annehmen. Hier werden drei dieser Formen betrachtet und analysiert: zunächst die Verarbeitung des Todes durch Rituale, in einem

⁶⁴ Vgl. Reil S. 7

⁶⁵ Vgl. Spiecker-Verscharen 1982, S. 24

zweiten Teil die Trauerarbeit mit Hilfe von Übergangselementen und schließlich die Versöhnung mit dem Tod durch seine Darstellung als natürliches Phänomen.

3.3.1 Rituale als Überwindungsmöglichkeit

Im Vergleich zur Tier- und Pflanzenwelt ist der Tod eines Individuums in der Menschenwelt von vielen Ritualen geprägt; Gesten, Codes, Festen oder Worten, die nach festen Konventionen geregelt sind und dem Tod einen symbolischen Charakter geben. Rituale sind in allen Gesellschaften verankert und in Bezug auf den Tod meistens kultur- und religionsbezogen; ihre Anzahl und Formen sind kaum zu überschauen. Der Begriff „Ritual“ kann wie folgt definiert werden: „Nach Anlaß, Verlauf und Präsentationsgestus geregelte, gemeinschaftlich und wiederholt zu vollziehende symbolisch-kommunikative Handlung.“⁶⁶ Rituale vermitteln eine Orientierung, sie vereinfachen den Umgang mit dem Tod durch ein „Sinnerlebnis im gemeinschaftlichen, ästhetisierten Vollzug [...]“⁶⁷. Besonders prägend für das Ritual sind nämlich zwei Elemente: „(1) Gemeinschaftlicher geordneter Vollzug oder innerlicher Mitvollzug der rituellen Handlung durch alle Anwesenden [...] (2) Sinnfällige Abgrenzung gegen das Gewöhnliche und Zufällige [...]“⁶⁸ Rituale können die Bewältigung des mit dem Tod verbundenen geistigen und seelischen Zustandes erleichtern, indem sie zunächst durch ihren Gemeinschaftscharakter die persönliche Trauerarbeit entlasten. Der Vollzug eines Rituals garantiert eine gelungene Trauerarbeit jedoch nicht, denn nicht immer sind die Bedingungen für einen erfolgreichen Mitvollzug gegeben – insbesondere bei Kindern, die die symbolischen Handlungen oft nicht einordnen können. Im Folgenden werden zwei Bilderbuch-Beispiele analysiert, die beide das Ritual als Überwindungsmöglichkeit darlegen, das aber nicht dasselbe Ergebnis erreicht: Peter Schössows „Gehört das so??! Die Geschichte von Elvis“ (2005) setzt eine gelungene Trauerarbeit durch Rituale in Szene, während

⁶⁶ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte / gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller; herausgegeben von Klaus Weimar. Berlin: De Gruyter, 1997-2003. S. 305

⁶⁷ Ebd. S. 305

⁶⁸ Ebd. S. 305

„Hat Opa einen Anzug an?“ von Amelie Fried und Jacky Gleich (1997) von einem gescheiterten Versuch berichtet, durch Rituale die Trauer zu überwinden.

3.3.2 Gelungene Trauerarbeit durch Ritual

In „Gehört das so?! Die Geschichte von Elvis“ von Peter Schössow wird die Geschichte eines jungen Mädchens erzählt, das mit dem Tod seines Kanarienvogels konfrontiert ist. Es läuft mit dem toten Vogel in einer roten Ledertasche im Park herum und sucht vergeblich nach einer Antwort auf die Frage des Todes ihres geliebten Haustieres und Freundes. „Gehört das so?!“, brüllt es mehrmals verzweifelt, bis es endlich eine sechsköpfige Gruppe, die aus zwei Menschen, einem Zwerg, einem Plüschbären, einem Hund und einer fliegenden Fee besteht, trifft. Im Vergleich zu allen anderen im Park scheinen sie am Kummer des Mädchens Anteil zu nehmen. Ihnen erklärt das verzweifelte Mädchen, dass sein Vogel tot sei. Die Gruppe versteht, dass das Mädchen mit dem Verlust seines Vogels allein nicht zurechtkommt und hilft ihm durch ein Ritual den Tod seines Freundes zu bearbeiten bzw. zu akzeptieren. Das Ritual wird hier als ein mehrteiliger Prozess dargestellt, der durch die Gemeinschaft zur erfolgreichen Überwindung der Machtlosigkeit des Mädchens angesichts des Todes führt.

Als die Gruppe den toten Vogel erblickt und das Problem zum ersten Mal richtig erfasst, schlägt sofort einer eine Erdbestattung vor. Daraufhin machen sie eine Prozession, gefolgt von einer Erdbestattung und einer „richtigen“ Trauerfeier, das Mädchen erzählt von seinem Kanarienvogel, alle weinen und trösten sich gegenseitig, bis das Mädchen schließlich den Park mit gelindertem Kummer verlassen und ins normale Leben zurück kehren kann. Durch den ganzen Ritualprozess verwandelt sich für das Mädchen sein Unverständnis in Trauerarbeit; jede Etappe ist ein kleiner Schritt, die den Tod allmählich akzeptierbar macht. Wichtig ist, dass die Gruppe mit ihrer Beteiligung am Ritual eine Gemeinschaft bildet, die das Mädchen nicht mehr allein mit seiner Trauer lässt, sondern durch die Ritualisierung seinen Trauerprozess fördert und ihm Raum gibt. Die Gemeinschaft ermöglicht das Ritual, wodurch das Mädchen langsam und durch verschiedene Etappen den Tod seines Vogels konfrontieren und verarbeiten kann.

Dieser Gemeinschaftseindruck wird besonders deutlich visuell hervorgehoben. In der ersten Hälfte des Buches (S. 1-23) wird die Isolierung des Mädchens einerseits vom

Text angedeutet und andererseits vom Bild zuspitzend dargestellt. Das Mädchen wird bis zur Seite 23 isoliert abgebildet: abwechselnd sieht man, wie die Gruppe ihm aus Entfernung folgt und wie es mitten unter fremden Leuten steht. Wichtig in diesen Bildern ist die räumliche Trennung zwischen dem Mädchen und den anderen Personen im Buch.

Auf einer Reihe von Doppelseiten (5-6, 7-8, 11-12, 15-16, 19-20 und 21-22) steht das Mädchen zwar auf demselben Bild, wie die Figuren der Gruppe, ist aber meistens von ihnen

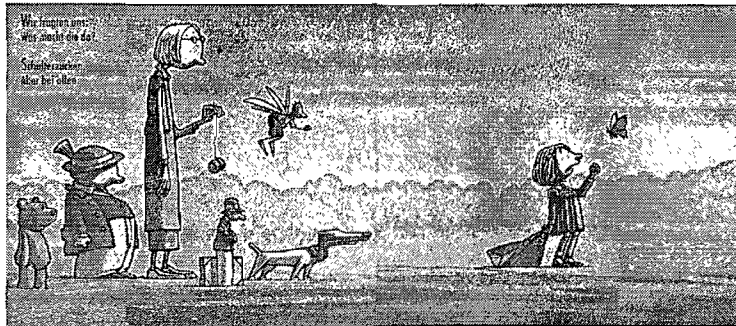
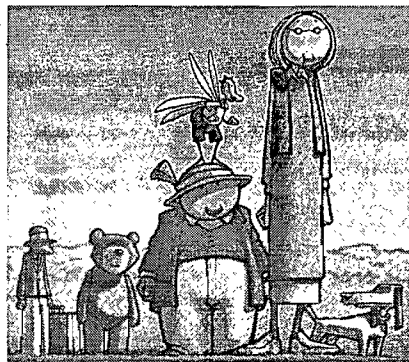


Abb.36-37: Gehört das so??! Die Geschichte von Elvis 2005 S.:19-20 u. 23-24

durch den Buchfalz getrennt (Abbildung 36). Sonst steht das Mädchen im Park mitten einer Masse unbekannter Menschen, die im Park sitzen und es teilnahmslos beobachten (9-10, 13-14 und 17-18). Die räumliche Isolierung des Mädchens im Bild stimmt mit seiner emotionalen Isolierung überein. Die Zuspitzung dieser sowohl räumlichen als auch emotionalen

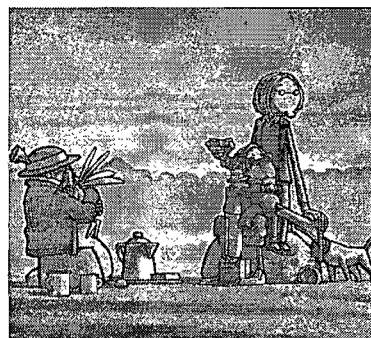
Isolierung findet auf den Seiten 23-24 (Abbildung 37) statt. Links steht die sechsköpfige Gruppe auf einem einseitigen Bild, während das Mädchen in einem



kleinen halbseitigen Bild rechts geradezu eingesperrt scheint. An diesem emotionalen Höhepunkt fragt sich die Gruppe mit humorvollen Kommentaren, warum das Mädchen sich solche Sorgen um Elvis Presley macht, und verwechselt den berühmten amerikanischen Sänger Elvis mit dem toten Vogel des Mädchens, der ebenfalls Elvis hieß. Währenddessen platzt das Mädchen fast vor Wut und Verzweiflung. Ab diesem Moment muss das Mädchen nicht mehr allein mit dem Tod umgehen; die Gemeinschaft

bildet sich und das Ritual wird organisiert. Sobald der emotionale Zustand des Mädchens der Gruppe bewusst wird, steht das Mädchen auch räumlich nicht mehr allein. Ab diesem Moment sieht man das Mädchen stets mit einem oder mehreren Mitgliedern der Gruppe zusammen (29-34, 37-38 und 41-42) (Abbildung 38).

Das Ritual ist für das Mädchen hilfreich, denn durch die Gesten der Erdbestattung und die darauf folgende Diskussion gelingt es ihm allmählich von seinem Vogel Abschied zu nehmen. Sein Kummer, seine Traurigkeit, sein Unverständnis und die Bedeutung der Konfrontation mit dem Tod werden im Buch nicht bagatellisiert, sondern ihnen wird durch das Ritual symbolisch Form verliehen, wodurch das



*Abb.38:
Gehört das
so??! Die
Geschichte
von Elvis
2005 S. 38*

Mädchen mit dem Tod besser umgehen kann. Der Erfolg der Trauerarbeit beruht hier nicht auf einer unmittelbaren Antwort auf die Frage um die Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit des Todes, die am Anfang gestellt wurde, sondern auf die Ritualisierung des Trauerprozesses, die den Tod nicht verständlicher macht, sondern akzeptabler erscheinen lässt.

3.3.3 Gescheiterte Trauerarbeit durch Ritual

„Hat Opa einen Anzug an?“ von Amelie Fried und Jacky Gleich stellt die Kehrseite der Medaille dar. Es zeigt, wie Rituale manchmal ihre Funktion in der Trauerarbeit nicht erfüllen. Wiederum wird die Trauerarbeit eines Kindes durch das Ritual der Erdbestattung thematisiert, aber im Gegensatz zu „Gehört das so??!“ scheitert das Ritual vor der Aufgabe einen Beitrag zur Trauerarbeit zu leisten. Brunos Großvater ist gestorben und wird beerdigt. Die Geschichte wird aus Brunos Perspektive geschildert. Bruno ist ungefähr fünf oder sechs Jahre alt und ist das einzige junge Kind unter Erwachsenen, das an der Beerdigung teilnimmt. Das Beerdigungsritual, das hier ausführlich dargestellt ist, bringt die Hauptfigur nicht zu einer ernsten Auseinandersetzung mit dem Tod, sondern erzielt die gegensätzliche Wirkung: Es schafft einen Verfremdungseffekt, der anstatt Bruno am Trauerprozess der ganzen Familie zu beteiligen, ihn davon ausschließt. Durch die verschiedenen Etappen der Beerdigung, die Totenwache, die Begleitung des Sargs

zum Friedhof, das Begräbnis, das Essen im Gasthaus und die Trauerfeier wird allmählich deutlich, dass Bruno das Ritual nicht versteht und sich deshalb nicht aufgehoben, sondern ausgeschlossen fühlt. Die Unerfahrenheit Brunos ist eindeutig; er begegnet dem Tod zum ersten Mal und kann weder seine wahre Bedeutung noch sein Ausmaß begreifen. Da er den Tod nicht versteht, kann die Trauer bei ihm noch keine Rolle spielen, er hat keine Ahnung von den unmittelbaren Folgen des Todes seines Großvaters.

Auf den ersten Doppelseiten sieht Bruno noch seinen Großvater bei der Leichenwache. Deshalb erfasst er den Euphemismus seines älteren Bruders nicht, als dieser ihm sagt, dass der Großvater von ihnen „gegangen“ sei — er liegt doch sichtbar vor seinen Augen (Abbildung 39). Als man Bruno vom Boden erhebt, damit er in den Sarg blicken kann, sieht er den Großvater und glaubt, dass dieser wegen seiner Körperhaltung nur schläft. Anstatt Bruno eine Erklärung zu geben, wie das bei „Abschied von Rune“ geschieht, wird er von den Erwachsenen nur



*Abb. 39-40:
Hat Opa
einen
Anzug an?
1997
S. 8 u. 10*

wieder auf den Boden gesetzt und als „armer Bub“ bezeichnet. Kurz danach verwechselt er das Wort „Beerdigung“ mit dem ähnlich klingenden Wort „Begrädigung“, und nur wegen des lustigen Eindrucks des Wortes möchte er daran teilnehmen. Brunos kindliche Perspektive im Bild — durch die verzerrten Formen und Perspektiven (Abbildung 40) — und im Text durch dieses Wortmissverständnis zeigen einerseits, dass Bruno die ganze Situation nicht versteht und andererseits wie dadurch Komik entsteht, denn der Leser merkt, dass es falsch ist. Als der Sarg zum Friedhof getragen wird, tritt einer der Sargträger in eine Pfütze, und Bruno muss laut lachen, weil das Wasser so lustig spritzt. Die Erwachsenen sehen ihn streng an und fordern ihn auf, ruhig zu sein. Bruno stellt sich zwar Fragen, er will z. B. wissen, wer die Erwachsenen tröstet, wenn sie weinen, aber er formuliert sie nicht laut, sondern behält sie für sich, weil er gemerkt hat, dass die Erwachsenen ihn nicht verstehen und nicht bereit



sind, ihm etwas zu erklären. Der Text erwähnt sogar wortwörtlich, dass Bruno sich nicht vorstellen kann, wie das ist, tot zu sein. Er wendet sich deshalb an seinen Bruder, aber er ist nicht sicher, ob er ihm glauben kann, denn sein Bruder hat ihm oft einiges weismachen wollen. Beim Leichenschmaus im Gasthaus achten die Erwachsenen nicht auf Bruno. Sie essen und trinken und erinnern sich an den Großvater. Bruno ist von der Gemeinschaft der Trauernden ausgeschlossen und isst allein Butterbrote mit Senf und fragt sich, wie ein scheinbar frohes Fest mit dem Tod des Großvaters verbunden werden kann.

Die Isolierung Brunos angesichts des Beerdigungsrituals wird vom Bild deutlich markiert. Das Ritual beansprucht fünf einseitige Bilder, die den emotionalen Zustand Brunos visuell umsetzen (S. 8, 10, 12, 14 und 16). Zuerst ist die Gestaltung der Bilder sonderbar, die Farbgebung besteht aus dunklen Sepia- und Brauntönen. Nur Bruno sticht mit seinem roten Haarschopf hervor. Die Formen und Perspektiven sind verzerrt und die angewandte Maltechnik — eine Art die Farbe zu kratzen — trägt ebenso zur düster bedrückenden Atmosphäre bei. Bruno ist in diesen fünf Bildern seiner Umgebung fremd — er versteht nicht, was passiert — und die Bilder spiegeln diese Ent- und Verfremdung wider. Im ersten Bild (Abbildung 39) sieht Bruno nur die Schuhsohlen seines Großvaters, der im Sarg liegt. Bruno ist sogar so klein, dass er es fast nicht ins Bild schafft und nur knapp über den Seitenrand ragt. Im dritten

und vierten Bild ist der Verfremdungseffekt umso stärker, als Bruno sich immer weniger am Beerdigungsritual beteiligt fühlt. Im Vergleich mit den übergroßen Erwachsenen erscheint er als Kind winzig im Bild; das Rot seiner Kleidung kontrastiert stark mit den restlichen braunen Tönen und macht ihn leicht erkennbar in dieser dunklen



*Abb. 41:
Hat Opa
einen
Anzug an?
1997 S. 16*

drohenden Masse. Dieser Kontrast in Formen und Farben stimmt mit der allmählich Ausschließung Brunos aus der Trauergemeinschaft überein und findet im fünften und letzten Bild des Rituals seinen visuellen Höhepunkt: Im Gasthaus isst Bruno allein unter dem Tisch mit dem den Erwachsenen zugewandeten Rücken (Abbildung 41).

Im Vergleich zu „Gehört das so??!“, wo das Mädchen ganz bewusst und als Teil einer Gemeinschaft am Ritual teilnahm und dadurch Trauerarbeit leisten konnte, scheitert das Ritual für Bruno und kann nicht seine überbrückende Funktion erfüllen. Bruno versteht die rituelle Handlung nicht und kann deswegen nicht daran beteiligt sein. Dadurch, dass er an dieser Stelle im Buch den Tod noch nicht vollständig begreift, erfasst er ebenso wenig die Bedeutung des Rituals und kann an den symbolischen Handlungen nicht teilnehmen, weil er ihren symbolischen Charakter nicht erkennt. Das „Sinnerlebnis im gemeinschaftlichen, ästhetisierten Vollzug“⁶⁹ trifft also für Bruno nicht zu; im Vergleich zum Mädchen von Schössows Buch wird Bruno von den Erwachsenen nicht in die *Gemeinschaft* einbezogen, sondern wegen seines Unverständnisses davon ausgeschlossen.

Das Ritual kann dem kleinen Jungen nicht bei seiner Trauerarbeit helfen. Im Gegenteil – es befremdet ihn. Vielmehr setzt sich bei Bruno unabhängig vom Ritual ein allmähliches Verständnis des Todes durch. Sein Trauern findet auf einer persönlichen Ebene statt und vollzieht sich dank eines Gegenstandes, den der kleine Bruno von seinem Großvater geerbt hat: einem kleinen Segelboot. Nicht das Ritual, sondern erst das persönliche Geschenk löst bei ihm die Trauerarbeit aus und erlaubt einen versöhnlichen Abschied vom Großvater. Damit wird eine Möglichkeit der Trauerarbeit genannt, die öfter in Bilderbüchern zum Einsatz kommt. Denn Objekte können als Übergangselemente einen Beitrag zur Trauerarbeit leisten, indem sie, ähnlich dem Ritual, aber auf eine intimere Weise, die Verarbeitung des Todes erleichtern können. Durch diese Objekte bestehen die Möglichkeiten der Überbrückung von Leben und Tod und der Erinnerung an schöne Zeiten; das Objekt steht als konkrete Verbindung zwischen dem „davor“ und dem „danach“ und stellt eine Art Kontinuität zwischen den Generationen dar, die unmittelbar zwischen Großeltern und Enkelkind erfolgt, ohne dass Eltern daran teilnehmen müssen.

⁶⁹ Ebd. S. 305

3.4. Verarbeitung des Todes durch Übergangselemente

Neben dem gemeinschaftlichen Prozess des Rituals existieren persönlichere Formen der Trauerarbeit. Die Verarbeitung des Todes durch Übergangselemente ist ein Beispiel davon. Unter Übergangselementen verstehe ich Objekte, die der verstorbenen Person gehörten und die sie an die Hinterbliebenen vererbt. Solche Objekte stellen eine assoziativ-emotionale Verbindung zum Toten her, sie heben eine persönliche, intime Dimension hervor, wodurch die Trauerarbeit einen Weg finden kann. Im Folgenden werden zwei Beispiele analysiert, in denen Übergangsobjekte einen Beitrag zur Trauerarbeit von Kindern leisten: „Hat Opa einen Anzug an?“ (1997) und „Das O von Opa“ (1992).

3.4.1 Gegenstände und Orte als Übergangselemente

Wie erwähnt, konnte Bruno in „Hat Opa einen Anzug an?“ die Funktion der Beerdigung als Trauerritual nicht nachvollziehen. Bei ihm setzt sich der Trauerprozess erst später mit seinem sich allmählich erweiternden Verständnis des Todes ein. Einige Zeit nach der Beerdigung versteht Bruno immer noch nicht die Endgültigkeit des Todes; er sucht seinen Großvater überall vergeblich. Auf einmal sitzt er im alten Sessel des Großvaters und fängt an, sich an ihn zu erinnern (Abbildung 42). Bruno erinnert sich, dass der Großvater oft in diesem Sessel saß und in Büchern über Schiffe geblättert hat. Vor allem aber fällt ihm ein, dass der Großvater von einer Reise in eine Hafenstadt ein kleines Holzschiff mitgebracht hat und es Bruno als Erbstück versprochen hatte: „’Das



Abb. 42:
Hat Opa
einen
Anzug an?
1997 S. 20

erbst du mal’, hatte Opa ihn immer getröstet, wenn Bruno bettelte, dass er das kleine Holzschiff unbedingt haben wollte. Erben, das hieß, man kriegte etwas von einem, der gestorben war.“⁷⁰. Das kleine Segelboot hat für Bruno eine emotionale Konnotation, das versprochene und nun geerbte Schiff ist eng mit dem Großvater verbunden. Das Objekt

⁷⁰ Fried, Amelie. Gleich Jacky. *Hat Opa einen Anzug an?* Hanser Verlag. München. Wien. 1997 S. 19

3.4. Verarbeitung des Todes durch Übergangselemente

Neben dem gemeinschaftlichen Prozess des Rituals existieren persönlichere Formen der Trauerarbeit. Die Verarbeitung des Todes durch Übergangselemente ist ein Beispiel davon. Unter Übergangselementen verstehe ich Objekte, die der verstorbenen Person gehörten und die sie an die Hinterbliebenen vererbt. Solche Objekte stellen eine assoziativ-emotionale Verbindung zum Toten her, sie heben eine persönliche, intime Dimension hervor, wodurch die Trauerarbeit einen Weg finden kann. Im Folgenden werden zwei Beispiele analysiert, in denen Übergangsobjekte einen Beitrag zur Trauerarbeit von Kindern leisten: „Hat Opa einen Anzug an?“ (1997) und „Das O von Opa“ (1992).

3.4.1 Gegenstände und Orte als Übergangselemente

Wie erwähnt, konnte Bruno in „Hat Opa einen Anzug an?“ die Funktion der Beerdigung als Trauerritual nicht nachvollziehen. Bei ihm setzt sich der Trauerprozess erst später mit seinem sich allmählich erweiternden Verständnis des Todes ein. Einige Zeit nach der Beerdigung versteht Bruno immer noch nicht die Endgültigkeit des Todes; er sucht seinen Großvater überall vergeblich. Auf einmal sitzt er im alten Sessel des Großvaters und fängt an, sich an ihn zu erinnern (Abbildung 42). Bruno erinnert sich, dass der Großvater oft in diesem Sessel saß und in Büchern über Schiffe geblättert hat. Vor allem aber fällt ihm ein, dass der Großvater von einer Reise in eine Hafenstadt ein kleines Holzschiff mitgebracht hat und es Bruno als Erbstück versprochen hatte: „’Das



Abb. 42:
Hat Opa
einen
Anzug an?
1997 S. 20

erbst du mal’, hatte Opa ihn immer getröstet, wenn Bruno bettelte, dass er das kleine Holzschiff unbedingt haben wollte. Erben, das hieß, man kriegte etwas von einem, der gestorben war.“⁷⁰ Das kleine Segelboot hat für Bruno eine emotionale Konnotation, das versprochene und nun geerbte Schiff ist eng mit dem Großvater verbunden. Das Objekt

⁷⁰ Fried, Amelie. Gleich Jacky. *Hat Opa einen Anzug an?* München. Hanser Verlag. Wien. 1997 S. 19

stellt deshalb eine Verbindung zwischen Opa und Enkel her. Es überbrückt die Todesgrenze und schafft eine Kontinuität zwischen ihnen.

Ab dem Moment, wo Bruno durch das Holzschiff den Tod seines Opas bewusst wird (S. 20), verlangt er Antworten auf seine Fragen; er möchte, dass die Erwachsenen ihm erklären, was er vom Tod nicht versteht; er setzt sich mit dem Tod auseinander. Sein Vater gibt ihm ein Foto vom Opa, das er neben sein Bett stellt, um mit ihm sprechen zu können. Dieses Foto befindet sich auf dem Titelblatt des Buches Seite 6 (Abbildung 43). Kurz darauf sieht man Bruno an einem Ort, der für ihn eng mit dem Opa verbunden ist und seine Trauerarbeit fortsetzt, sogar

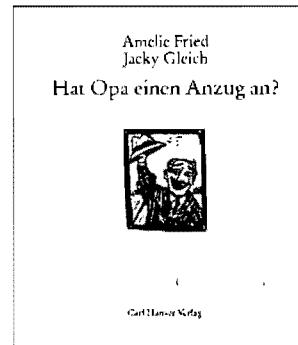


Abb. 43-44:
Hat Opa
einen
Anzug an?
1997
S. 6 u. 34

intensiviert: Bruno sitzt auf dem Steg und angelt. Er erinnert sich, dass sein Großvater ihm versprochen hatte, ihm das Angeln am nächsten Sonntag beizubringen. Bruno ist wütend und fühlt sich von seinem Opa im Stich gelassen, weil er sein Versprechen nicht gehalten hat. Doch die Wut verdrängt allmählich die starre Traurigkeit Brunos und zum ersten Mal, seit sein Opa gestorben ist, weint er und kann seiner Trauer Ausdruck geben. Dieser Gefühlsausbruch korreliert mit dem Einsatz der Trauerarbeit bei Bruno, langsam verarbeitet und versteht er den Tod seines Großvaters. Nach einem Jahr und weiteren Etappen im Trauerprozess akzeptiert Bruno den Tod und entscheidet sich trotzdem glücklich zu sein.



Die Veränderungen im emotionalen Zustand Brunos durch die verschiedenen Phasen seiner Trauerarbeit werden im Bild durch einen starken Farbkontrast zwischen dem ersten und dem letzten Bild widergespiegelt (Abbildungen 39 und 44). Je weiter Bruno seine Trauerarbeit führt, den Tod versteht und akzeptiert, desto heller werden die Bilder. Neben der Helligkeit, die den Bildern einen wärmeren und versöhnlicheren Eindruck gibt, sind immer mehr Farben in den Bildern zu sehen. Grüne, gelbe und rote Töne werden allmählich Bestandteil der zunächst nur bräunlichen Bilder als Bruno seine Trauerarbeit fortsetzt.

Das kleine Holzschiff, von dem man im Text erst mitten in der Geschichte erfährt, und als Auslöser Brunos Trauerarbeit, ist in den Bildern an mehreren wichtigen Stellen im Buch zu sehen: manchmal im Hintergrund, am Rand des Fensters in Brunos Zimmer (S. 22) oder auf dem Grabstein des Großvaters, den Bruno gerade pflegt (S. 32), aber an zwei strategischen Stellen steht das Holzschiff im Bild: im visuellen Prolog auf dem Schmutztitelblatt (S. 5) ist Bruno allein mit dem Holzschiff abgebildet (Abbildung 45). Auf der Rückseite des Buchdeckels steht das kleine Holzschiff allein auf einem Stuhl (Abbildung 46).

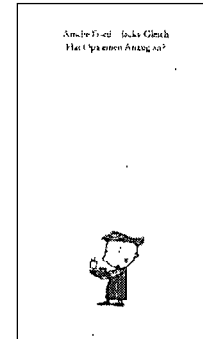


Abb. 45-46:
Hat Opa
einen
Anzug an?
1997 S. 5

Der Buchdeckel weist sogar auf den Auslöser der Trauerarbeit Brunos. Die Vorder- und Rückseite stellen den komplexen Vorgang der Trauerarbeit Brunos dar. Auf der Vorderseite steht der winzige Bruno zwischen zwei bedrohlichen Erwachsenenfiguren, die einen bedrängenden Eindruck auf Bruno machen. Bruno zeigt mit dem Finger nach links und weist den Leser/Betrachter damit auf die Rückseite des Buches. Dort sieht man das kleine Holzschiff auf einem Stuhl stehen. Um diese Bilder in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen, muss man den ganzen Buchdeckel entfalten. Erst dann merkt man die Verbindung zwischen beiden Bildern (Abbildung 46). Vorder- und Rückseite sind inhaltlich verbunden. Bruno zeigt also nicht sinnlos nach links, sondern

nach dem Holzschiff auf der Rückseite. Im Nachhinein kann man die Rolle des Holzschiffes als



Auslöser der Trauerarbeit Brunos als wichtiges Übergangselement erkennen. Es stellt nicht nur die Verbindung zwischen Vorder- und Rückseite des Buches dar, sondern auch zwischen der Zeit vor dem Tod des Großvaters und der Zeit danach. Die Materialität des Schiffes verkörpert somit geradezu die Kontinuität, die – über den Tod hinweg – durch die Generationenfolge von Großvater und Enkel und durch Erbstücke hergestellt wird.

3.4.2 Übergangselemente als Auslöser fantasievoller Trauerarbeit

Das nächste Beispiel veranschaulicht, dass Trauerarbeit nicht nur ein schmerzlicher Prozess sein muss. In „Das O von Opa“ von Imme Dros mit Bildern von Harrie Geelen erlebt der kleine Jim seine Trauerarbeit durch Spaß und Fantasie. Als er eines Tages seine Eltern fragt, warum er nur einen Opa habe, antwortet ihm seine Mutter, dass der andere Opa tot sei. Der Großvater ist vor der Geburt Jims gestorben. Jim kannte ihn nicht, hat seinen Tod auch nicht erlebt und wird somit nicht direkt mit dem Tod konfrontiert. Jim gerät ab diesem Moment oft in Diskussion mit seinen Eltern über seinen toten Opa. Durch diese Fragenstellung löst sich bei Jim eine natürliche Auseinandersetzung mit der Todesthematik. Jim ist ungefähr im gleichen Alter wie Bruno in „Hat Opa einen Anzug an?“ aber erlebt den Tod nicht mit Traurigkeit, sondern nähert sich ihm mit kindlicher Unbekümmertheit und Fantasie.

Jim stellt die Verbindung zu seinem Großvater hauptsächlich durch seine Vorstellungskraft her: Er malt ein „O“ nach dem anderen, weil sie dem dicken Opa ähnlich sind, er stellt sich vor mit ihm spielen zu können, er spricht mit ihm durch ein Foto, und er malt sich Einwickelpapier für eventuelle Geschenke von seinem gestorbenen Opa. Die Erwachsenen entmutigen ihn nicht, sondern unterstützen die Vorstellungskraft Jims und fördern seine Kreativität angesichts des Todes. Seine Fantasie wird oft von Gegenständen angeregt. Ein Beispiel ist der Spielschrank, der dem Opa gehörte und den die Oma Jim schenkt. Als Jim den Schrank zum ersten Mal sieht, findet er ihn blöd. Aber sobald er merkt, dass der Schrank voller Spiele ist und dem Großvater gehörte, wird der Schrank für ihn plötzlich wichtig. Jim spielt jeden Tag mit den Spielen und dadurch intensiviert sich die Beziehung zum toten Opa. Er hat niemanden zum Spielen, aber es stört ihn nicht, weil er mit seinem Opa in seiner Imagination spielen kann. Der Schrank ist nur ein Gegenstand unter vielen, wodurch Jim den Tod verarbeitet, indem er durch seine Vorstellungskraft eine Verbindung zu seinem toten Opa herstellt.

Um die Wichtigkeit der Imagination in seiner Trauerarbeit zu verstehen, sind drei Bilder von besonderer Bedeutung. Die meisten Bilder der Geschichte sind einseitig, aber drei Bilder, die die Vorstellungskraft Jims am deutlichsten ausdrücken, sind doppelseitig (S. 13-14, 19-20 und 31-32). Diese Bilder stellen Höhepunkte in Jims Auseinandersetzung mit dem Tod dar; Momente, in denen er in Beziehung zu seinem

Opa tritt und in gewisser Weise mit dem Tod umgeht. Das erste doppelseitige Bild bildet Jim in seinem Bett ab, das sich in eine Straßenbahn verwandelt. Jim sitzt in der Straßenbahn und fährt sie, während seine Zeichnungen vom Opa auf das Bett geklebt sind (Abbildung 47). Im nächsten imaginären Bild sitzt Jim auf dem Boden und spielt mit einer Spielzeugeisenbahn. Die Spielzeugeisenbahn ist ein imaginäres Geschenk vom toten Opa. Dieses Geschenk gibt es nicht, sondern Jim wünscht es sich

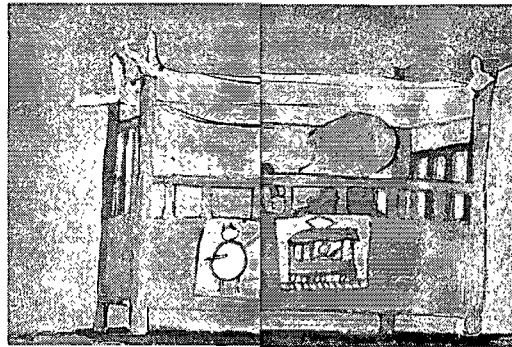
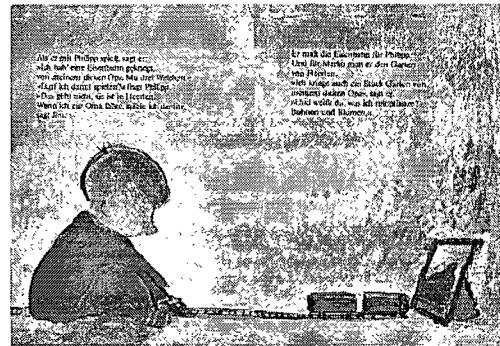
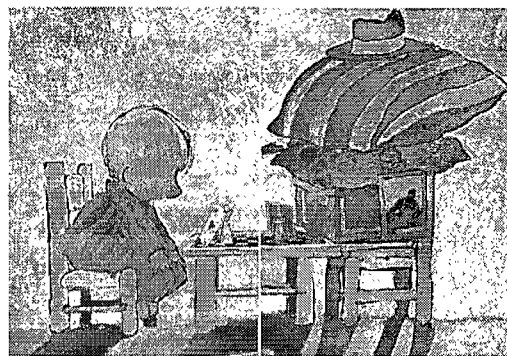


Abb. 47-49:
Das O von
Opa
1992 S. 13-
14, 19-20
u.31-32

von ihm. In diesem Bild wird die Verbindung zwischen Jim und dem Opa durch den Zug — den sich Jim als Geschenk vom toten Opa wünscht — hergestellt, indem er auf den Gleisen zwischen ihnen steht und direkt auf das Foto des Opas hinrollt (Abbildung 48). Das dritte Beispiel zeigt Jim, der mit seinem imaginären Opa Karten spielt (Abbildung 49).



Diese drei Bilder zeigen eine Entwicklung in der Verarbeitung des Todes bei Jim, indem die Beziehung zum Großvater allmählich durch die Vorstellungskraft intensiver wird. Am Anfang, als Jim gerade erst von seinem Opa erfahren hat und noch viel über ihn zu lernen hat, malt er ihn; er schafft sich auf diese Weise seine eigene Vorstellung des Opas. Mit dem Foto nimmt der Opa für Jim menschliche Gestalt an; er kann das Foto halten und mit ihm sprechen. Mit dem Spielschrank materialisiert sich die Beziehung zum Großvater, indem die Spiele, die dem Opa gehörten, nun Jims Beziehung zu seinem Opa anregen – und zwar über den Tod und die Zeit hinweg. Der Höhepunkt in der Imagination Jims wird erreicht, als er



sich mit Kisten, einem Stuhl, einem Hut, einer Zigarre und dem Foto einen Großvater formt und mit ihm Karten spielt. Die Verkörperung zeigt, dass der Tod für Jim keine große Rolle spielt, denn durch seine Imagination überwindet er ihn.

Die Verarbeitung des Todes durch Übergangselemente hat eine persönliche Facette der Trauerarbeit hervorgehoben. Vererbte Gegenstände tragen eine symbolische Bedeutung, die oft die intime Beziehung zur verstorbenen Person unter eine neue Perspektive stellt, und deswegen in der trauenden Person eine Reaktion hervorruft, die den Trauerprozess auslösen, fortsetzen oder intensivieren kann. In der Thematisierung des Todes spielt der Trauerprozess selbst jedoch nicht immer eine im Vordergrund stehende Rolle und ist oft dem Leser überlassen. Die Thematisierung des Todes soll in Bilderbüchern Anlass zur Diskussion geben, die zu einer persönlichen Verarbeitung des Kammers beitragen. Diese Thematisierung soll Kindern den Tod unter verschiedenen Perspektiven präsentieren, um sie auf unterschiedliche Art mit diesem schwierigen Thema vertraut zu machen, sodass sie sich selber und beim gemeinsamen Lesen mit ihren Eltern auf einer persönlichen und intimen Ebene mit dem Tod auseinandersetzen können. Eine weitere Möglichkeit, Kinder mit dem Thema Tod vertraut zu machen, ist die Darstellung des Todes als ein natürliches Ereignis, das fest zum Leben gehört. Deshalb sollen die nächsten Beispiele die Todesthematik in Bezug auf die Natur betrachten, denn sowohl im Sinne vom Lebenszyklus als auch im Sinne des bedeutungsvollen Charakters von Naturelementen können diese Darstellungen eine wichtige Rolle im persönlichen Trauerprozess von Kindern spielen.

3.5 Natur: Gesetz und Symbolik

Der Tod ist ein natürlicher Bestandteil des Lebens und alle Lebewesen wie Menschen, Tiere und Pflanzen sterben. Der Tod ist natürlich, aber die Menschen haben sich von dieser Natürlichkeit entfernt. Das Sterben löst bei Menschen starke Gefühle aus, die ihrem Trauerverhalten einen sehr persönlichen bzw. emotionalen Charakter geben. Durch Trauerverhalten, Riten und kulturelle Verarbeitungen findet der Mensch einen Weg diese Emotionen und Gefühle zu überwinden. Im Vergleich zu diesem emotionalisierten Prozess hat der Tod in der Natur einen schlichten Charakter behalten. Er ist fester Bestandteil des Lebenszyklus von Geburt und Tod, Wachsen, Werden und Vergehen. Das

nächste Beispiel hebt diesen natürlichen Aspekt des Todes hervor, indem es zeigt, dass der Tod von der Natur bestimmt wird und somit unvermeidbar ist, aber zugleich den Akzent auf das weitergehende Leben setzt.

3.5.1 Der Lebenszyklus in der Natur: Tod eines Tieres

Ein geeignetes Beispiel, um den Tod als natürliches Phänomen im Lebenszyklus zu betrachten, ist Keizaburo Tejimas „Schwanenwinter“ (1996). Die Geschichte handelt von einem kranken Schwanenbaby, das mit dem kommenden Frühling nicht mit seiner Familie in den Norden zurückfliegen kann. Er muss von seiner Familie im Winterquartier zurückgelassen werden und ist somit dem Tod geweiht. Die Familie fliegt ab, kehrt jedoch zurück und begleitet das Schwanenkind in den Tod, bevor sie schließlich in die Heimat zurückfliegt. Dass die Familie dem kranken Schwan beigestanden hat, gibt der ganzen Familie Hoffnung und Trost für das Weiterleben. Ganz wichtig bei dieser Auseinandersetzung mit dem Tod ist der realistische bzw. natürliche Charakter der Darstellung. Das Schwanenbaby leidet an einer Krankheit und ist zu schwach zu fliegen; die Natur bestimmt das Schicksal des Tieres. Der Tod ist als ein normales, natürliches Phänomen dargestellt, ohne dass man sich bei dem Thema verweilt; keine Fragen werden gestellt und keine Antworten werden gesucht. Es gibt weder *warum* noch *weil*, es gibt keine Trauerfeier und keine Beerdigung. Der Tod erfolgt, wie es eben in der Natur passiert; er hat keine unmittelbare Folgen und ist im Grunde kein Ereignis an sich, sondern ein Teil des normalen Lebenszyklus: das Leben geht weiter und die übrigen Schwäne müssen gen Norden fliegen.

Ohne den Tod des Tieres zu dramatisieren oder zu banalisieren, zeigt diese Darstellung, wie der Tod in der Natur üblich, alltäglich und natürlich sein kann. Der Autor-Illustrator verzichtet bei seiner Darstellung auf starke Emotionen und verleiht dem Geschehen einen allgemeinen, fast gleichgültigen Ton. Diese unemotionale, beinahe unpersönliche Darstellung des Todes drängt dem Leser/Betrachter keine Lösung oder Verarbeitungsmöglichkeit auf. Ganz im Gegenteil gibt sie ihm große Interpretationsfreiheit, indem er diese eine Situation selber verarbeiten und verallgemeinern kann, um den natürlichen Charakter des Todes auf seine persönliche Sphäre bzw. auf seinen persönlichen Verlust übertragen zu können.

Da die Darstellungen der Natur in „Schwanenwinter“ in hohem Maß zur Definition des *natürlichen* Charakters des Todes beitragen, ist die Natur eine eigene Figur der Geschichte. Der Lebenszyklus ist durch eine Vielfalt von Elementen dargestellt. Zuerst ist der Wechsel der Jahreszeiten wichtig: Der Vogelzug stimmt mit dem Frühling überein und zwingt die Familie in den Norden zu fliegen, den kranken Schwan zurücklassend. Und obwohl sie den Moment verschieben, fliegen sie doch ab, das kranke Küken allein lassend, weil das Überleben der Familie wichtiger als das Leben eines Einzelnen ist. Sie kommen dennoch zurück und beschützen das kranke Geschwisterteil, bis es in der Nacht stirbt. Aber kaum ist der kranke Schwan gestorben, holt die Realität der Natur die Schwanenfamilie ein: Das Leben geht für die Schwanenfamilie weiter und sie müssen los fliegen. Der Text hebt diese Realität besonders hervor. Unmittelbar nach dem Tod steht auf der nächsten Seite der folgende Text: „Die Schwanenfamilie ist bereits losgeflogen. Sie muß sich beeilen. Ohne Rast fliegt sie Tag und Nacht gen Norden.“⁷¹ Der Tod des Jungen kommt für die Familie fast als Erlösung; einerseits *muss* sie wegen des Jahreszeitenwechsels weiterziehen, andererseits *kann* sie es durch den Tod des Jungen. Die übrigen Schwäne werden nicht vermenschlicht und setzen sich deshalb trotz des Verlustes nicht mit dem Tod des Kindes im Sinne von Trauerarbeit oder Verarbeitungsprozess auseinander, sondern fliegen schon ab. Der neutrale Ton des Textes und der realistische Charakter der Bilder lassen den Tod unter einer wahrhaftigen Perspektive erscheinen, woran die Natürlichkeit des Phänomens zu erkennen ist.

Text und Bild ergänzen sich auf exemplarische Weise, um dem Geschehen diesen realistischen Charakter zu geben. Der Text bleibt stets knapp und ungekünstelt; er ist neutral und beinahe lakonisch. Der Erzähler beschreibt die Situation, ohne dass Emotionen durchscheinen, aber zugleich verzichtet er nicht auf eine gewisse Poesie in seiner Darstellung: „Die Schwanenfamilie trennt sich von dem kranken Jungen. Ein langer Flug liegt vor ihnen. Das schreiende Junge bleibt zurück. Langsam klingen die Schreie ferner.“⁷² Wie der Text bleiben die Bilder stets natürlich, mit der Holzschnitttechnik sind die Bilder zwar schematisch, jedoch naturgetreu. Dies wird umso stärker mit dem

⁷¹ Tejima, Keizaburo. *Schwanenwinter*. Moritz Verlag. Frankfurt am Main. 1996 S. 34

⁷² Ebd. S. 24

Verzicht auf eine Anthropomorphisierung ausgedrückt; die Tiere bleiben Tiere. Der Leser fühlt sich nicht mit Details überfordert und trotz dieser Nüchternheit besitzt die Bildsprache ein starkes Erzählpotential. Ihr wahrhaftiger Charakter und ihre narrative Kraft werden von ihrem Stil und ihrer Farbgebung verstärkt. Die verwendete Holzschnitttechnik und die einfachen strahlenden Farbtönen spiegeln diesen primären bzw. rohen Charakter der Natur wider. Die Sterbeszene ist ein gutes Beispiel dieser Zusammenarbeit von Text und Bild. Der Tod des Tieres ist zwar der dramatische Höhepunkt der Geschichte, aber er wird nicht dramatisch präsentiert, sondern von Text und Bild schlicht



In dieser Nacht schlüft das Junge, beschützt von seiner Familie, ruhig ein. Die Sichel des Mondes spiegelt sich verschwommen im See.



Den Sonnenaufgang erlebt das Junge nicht.

dargestellt: „In dieser Nacht schlüft das Junge, geschützt von seiner Familie, ruhig ein. Die Sichel des Mondes spiegelt sich verschwommen im See. Den Sonnenaufgang erlebt das Junge nicht.“⁷³ Das dazugehörige Bild ist doppelseitig: links umkreisen die Schwäne das kranke Kind (Abbildung 50). Die weißen Schwäne unterscheiden sich drastisch vom schwarzen Hintergrund; mit den wenigen Details konzentriert sich das Geschehen auf die Vögel und die Sterbeszene. Rechts steht der sich im See spiegelnde Mond. Das Bild wirkt ruhig und still. Der Tod wird nicht wortwörtlich genannt, sondern durch den Euphemismus „schläft ruhig ein“ angedeutet. Die verschwommene Sichel des Mondes steht als Zeichen für die Zyklizität der Natur. Wie der Mond täglich zu- und abnimmt, wie die Jahreszeiten wiederkehren, gehören Leben und Tod zur Natur. Dadurch, dass der Text kurz, schlicht und unemotional ist, und dass das Bild einen zurückhaltenden und nüchternen Stil hat, wirkt das ganze sehr naturgetreu bzw. natürlich.

Trotz der Poesie des Textes und der Eindringlichkeit der Bilder wird die Härte der Naturgesetze nicht verschönert. Diese Szene ist deswegen so eindringlich, weil sie den Akzent nicht auf den Tod selbst legt, sondern den Tod innerhalb des normalen Lebenszyklus auftreten lässt. Der Leser fühlt kein großes Mitleid oder keine packende

Abb. 50:
Schwanen-
winter,
1996
S. 31-32

⁷³ Ebd. S. 31-32

Traurigkeit angesichts des toten Schwanes, aber durch die schlichte und zugleich hoffnungsvolle Darstellung des Themas wird der Leser mit seinem eigenen Verständnis des Todes konfrontiert. Der Tod wird ihm in seiner elementarsten Form als ein natürliches, normales und fundamentales Phänomen des Lebens dargestellt und es öffnen sich deshalb zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Dementsprechend ist die Bildsprache besonders wichtig, denn sie vervollständigt den distanzierten, fast gleichgültig erzählenden Text. Die starke narrative Kraft der Bilder angesichts der Todesthematik besteht in ihrem symbolischen bzw. viel sagenden Charakter. Die nächsten Beispiele aus bereits vorgestellten Bilderbüchern sollen zeigen, wie die Verwendung von Naturelementen im Hinblick auf die Tod-Leben-Thematik symbolisch geprägt ist.

3.5.2 Symbolische Anwendung von Naturelementen

Wie bereits erwähnt wurde, spielt die Natur bei den die Todesthematik thematisierenden Bilderbüchern eine symbolische Rolle. Die symbolischen Naturelemente sind oft Bestandteil des Bildhintergrunds und scheinen deshalb oft unauffällig. Dennoch hat ihre Anwendung eine gezielte Funktion: Die Natur kann den Übergang zwischen Leben und Tod symbolisieren. Wie es mit der Analyse der Sterbeszene in „Schwanenwinter“ erklärt wurde (Abbildung 50), ist der Tod Teil des normalen Lebenszyklus; Text und Bild verkoppeln sich und zeigen durch Mond und Sonne, dass das Leben in der Natur einem Zyklus unterliegt. Als der Schwan in der Nacht stirbt, zeigt das Bild den verschwommenen Mond. Währenddessen kündigt der Text vorausnehmend jedoch den Sonnenaufgang an. Mond und Sonne sind hier Darstellungselemente, die symbolhaft auf das Weitergehen des Lebens in der Natur hinweisen. Der Lebenszyklus ist in seiner Vielfalt, in seiner Breite unbeschreibbar, aber die Natur ist ein besonders gut geeignetes bildnerisches Element, um die Erneuerung bzw. das weiterhin Vorgehen des Lebens symbolisch darzustellen. Der Tod ist ein natürliches Phänomen und die Verbindung der Todesthematik mit Naturelementen konkretisiert diese Vorstellung. Die Symbolisierung der Natur in Bilderbüchern soll diese ewige Erneuerung versinnbildlichen. Im Gegensatz zu „Schwanenwinter“ findet die Geschichte bzw. der Tod in den folgenden Beispielen nicht unmittelbar in der Natur statt, aber die Naturelemente übernehmen eine

symbolische Bedeutung und tragen auf diese Weise zum Verständnis des Todes und zur Verarbeitung der Trauer bei. Im Folgenden sollen drei dieser Beispiele, die die Symbolisierung des Lebenszyklus durch Naturelemente verwirklichen, analysiert werden: „Opas Engel“, „Abschied von Rune“ und „Rote Wangen“.

Alle drei Beispiele stellen eine Analogie zwischen dem Lebenszyklus und dem Wechsel der Jahreszeiten her und betten dadurch das menschliche Leben in einen größeren Kontext von Wachsen und Vergehen ein. Der Kontrast zwischen Winter und Frühling oder Sommer wird hervorgehoben, um Parallelen zwischen dem Leben-und-Tod-Zyklus bei Menschen und dem Erneuerungsphänomen bei Jahreszeitwechseln in der Natur zu ziehen. In den drei analysierten Bilderbüchern wird der Winter in Verbindung mit dem Tod gesetzt, er symbolisiert das natürliche Ende, während der Frühling den neuen Anfang markiert. Bei „Opas Engel“ und „Abschied von Rune“ ist die Geschichte zeitlich so gestaltet, dass der Tod in den Winter fällt, während die Fortsetzung des Lebens mit dem Frühling übereinstimmt. Bei „Opas Engel“

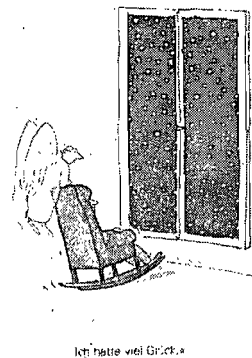


Abb. 51:
Opas Engel,
2001 S. 42.

(S.42) endet die Binnenerzählung bzw. das mit Rückblicken erzählte Leben des Großvaters mit dem Satz: „Ich hatte viel Glück.“⁷⁴ Das dazugehörige Bild stellt den vor dem Fenster im Schaukelstuhl sitzenden Opa dar, der nach draußen in die verschneite Landschaft hinwegausschaut (Abbildung 51). Das Ende seiner Geschichte bzw. seines Lebens wird in der Binnenerzählung durch den Winter symbolisiert. Das Leben geht dennoch durch sein Enkelkind weiter und als das Enkelkind in der Rahmenerzählung das Krankenhaus verlässt, ist es Sommer. In der Tat stirbt der Großvater im Sommer, aber Text und Bild — und somit Rahmen- und Binnenerzählung — vereinigen sich und setzen diesen Übergang zwischen dem Tod des Großvaters und dem weiterhin lebenden Enkelkind durch die Gegenüberstellung von Winter und Sommer um. Der letzte Textteil konzentriert sich auf die positiven Emotionen des Enkelkindes, das nicht traurig ist, sondern wegen des schönen Wetters fröhlich ist: „Draußen war es noch hell und warm!“

⁷⁴ Bauer, Jutta. *Opas Engel*. Carlsen Verlag. Hamburg. 2001 S. 42

Was für ein schöner Tag es war.“⁷⁵ Das entsprechende Bild (Abbildung 25) stellt eine Straßenszene des Sonnenuntergangs einer Großstadt irgendwo in Deutschland dar, wo das Wetter schön und sonnig ist. Das Leben geht weiter: Menschen laufen, Hunde und Vögel stehen auf dem großen Platz voller Bäume vor dem Krankenhaus, der Straßenverkehr fährt weiter und das Enkelkind lächelt und scheint glücklich zu sein.

Dasselbe Phänomen kann man bei „Abschied von Rune“ betrachten. Der Tod fällt mit dem Ende des Herbstes bzw. mit dem Winteranfang zusammen, während das Akzeptieren des Todes mit dem Frühling übereinstimmt. Erst mit dem kommenden Frühling kann Sara das Grab ihres toten Freundes im Friedhof besuchen. Dort erfolgen die letzten Schritte ihrer Trauerarbeit: sie weint und kann zunächst noch nicht akzeptieren, dass Rune nicht zurückkommen wird. Mit der Hilfe ihrer Mutter und der Hoffnung, die der Frühling und die blühende Natur ihr vermitteln,



Abb. 52:
Abschied
von Rune,
1987 S. 20

akzeptiert sie jedoch allmählich den Tod Runes. Diese Übereinstimmung von individuellem Lebensrhythmus und Jahreszeitenwechsel wird sowohl im Text als auch im Bild umgesetzt. Zuerst weist der Text kurz nach dem Tod Runes auf den Winter hin: „Einige Tage später fällt der erste Schnee.“⁷⁶ Das passende Bild zeigt die Friedhofslandschaft mit der Kirche (Abbildung 52). Oben rechts im Bild ist eine große, schwarze, drohende Masse zu sehen, die den kommenden Winter andeutet. Die zwei nächsten einseitigen Bilder stellen die Wintermonate dar. Sie sind schwarz-weiß und stehen ohne Text und dadurch entsteht ein Effekt von Ruhe, Stille und langsam vergehender Zeit. Wichtig ist, dass das Kommen des Frühlings bereits vor den Winterbildern angekündigt wird. Der letzte Satz vor den Winterbildern lautet: „Mama

⁷⁵ Ebd. S. 45-46

⁷⁶ Oyen, Wenche. Kaldhol, Marit. *Abschied von Rune*. Heinrich Ellerman Verlag. Hamburg. 1987 S. 19

verspricht Sara, dass sie Runes Grab besuchen, im Frühling, wenn es wieder warm ist.“⁷⁷ Die ersten fünf Sätze des Textes nach dem Winter beschreiben die Ankunft des Frühlings, der sich allen Sinnen ankündigt: „Und dann eines Tages nach langer Zeit fühlt Sara, dass die Luft ganz mild ist. Der Schnee schmilzt und fließt in großen und kleinen Bächen davon. Gras und Erde sind wieder zu sehen. Draußen riecht es süß und gut. Sara läuft ins Haus. ‚Mama‘ ruft sie, ‚ich glaube, es ist Frühling‘“⁷⁸

Dieser Übergang zwischen Tod und Leben bzw. zwischen Winter und Frühling nimmt ebenfalls im Bild Gestalt an, indem der Farbkontrast zwischen den Bildern vor und nach dem Winter dem Verarbeitungsprozess Saras entspricht. Die schwarze Masse, die das letzte Bild



*Abb. 53:
Abschied
von Rune,
1987 S. 27*

(Abbildung 52) vor dem Winter verdunkelt, fällt sowohl mit dem Emotionszustand Saras als auch mit den kommenden düsteren Zeiten des Winters in Einklang. Demgegenüber sind die Frühlingsbilder besonders hell, bunt und lebhaft. Sie sind zugleich ein Zeichen des neuen Anfangs in der Natur und im inneren Verarbeitungsprozess Saras, die allmählich die Endgültigkeit des Todes versteht und schließlich akzeptiert. Diese progressive Akzeptanz des Todes stimmt mit einer fortschreitenden Erwärmung der angewandten Farbtöne im Bild überein. Je mehr sich Sara mit dem Tod abfindet, desto wärmer sind die roten und gelben Töne im Bild zu sehen, wie z. B. im vorletzten Bild (Abbildung 53).

Aljoscha Blaus „Rote Wangen“ bietet ebenfalls eine auffällige Anwendung der Natur als Symbol des weitergehenden Lebens an. Wie bei „Opas Engel“ erfolgt der Übergang zwischen Leben und Tod bei „Rote Wangen“ in den zwei Bildern der Rahmenerzählung. Wie bei „Abschied von Rune“ spielt der Kontrast zwischen Winter und Frühling eine wichtige Rolle in der Darstellung des Todes. Das erste Bild der Rahmenerzählung (Abbildung 26) zeigt den alten Großvater und das Enkelkind, die

⁷⁷ Ebd. S. 19

⁷⁸ Ebd. S. 23

neben dem Ofen sitzen. Die beiden sitzen vor einem geschlossenen Fenster, das draußen eine Winterlandschaft erkennen lässt. Der Opa scheint mit erhobener Hand zu erzählen und markiert somit den Beginn der Binnenerzählung. Der Kontrast mit dem letzten Teil der Rahmenerzählung (Abbildung 28) ist besonders auffällig. Der Großvater ist nun gestorben und das Enkelkind steht allein im leeren Zimmer. Nur der Schaukelstuhl und der Schatten des Großvaters sind noch zu sehen, denn die restlichen Gegenstände wurden mit dem Tod des Opas weggeräumt. Besonders wichtig ist hier, dass das Fenster nun nach draußen offen steht und eine grüne Frühlingslandschaft zeigt. Wie bei „Opas Engel“ scheint das Enkelkind überhaupt nicht traurig zu sein; ganz im Gegenteil sitzt er vor dem offenen Fenster und scheint glücklich zu sein. Dieses Glück spiegelt sich nicht nur im Bild wider, sondern wird zugleich vom Text verstärkt. Obwohl der Großvater gestorben ist, spricht das Enkelkind weiter mit seinem Opa. Die letzten Zeilen des Textes, die zum Frühlingsbild passen, stellen die weitergehende Beziehung zwischen Großvater und Enkelkind auf hoffnungsvolle Weise dar: „Und dann erzählt er mir eine Geschichte. Und noch eine. Und ich kriege rote Wangen vom Zuhören, und wir haben viel Spaß.“⁷⁹ Wiederum ist der Tod nicht tragisch dargestellt, durch die Übereinstimmung der Natur mit dem relativ offenen Verständnis des Todes vom Enkelkind erscheint der Tod als ein normales und natürliches Phänomen, das keine Traurigkeit durchscheinen lässt, sondern eine offene und hoffnungsvolle Vorstellung anbietet. Auf der letzten Seite schließt sich also der Kreis, jedoch nicht, um die Wucht und Endgültigkeit des Todes als ein schmerzvolles Ereignis ohne Hoffnung erscheinen zu lassen. Im Gegenteil, der „Frühling des Lebens“ scheint zum Fenster herein und die Wangen des Jungen sind rosig vor Lebensfreude und Lebenskraft, wie einst die des Großvaters, der in der Erinnerung — fast ist man versucht zu sagen, im Herzen - des Jungen weiterlebt. So steht am Ende die Hoffnung und der Neubeginn, symbolisiert durch die Frühlingslandschaft, nicht Verzweiflung und Trauer. Das Leben geht weiter – im Zyklus der Jahreszeiten, in der Generationenfolge von Großvater auf Enkel und im Fluss des Erinnerns und Erzählens.

Wie im Laufe dieses Kapitels erklärt wurde, sind Bilderbücher ein geeignetes Medium, um sich mit Kindern der Todesthematik anzunähern. Sie bieten unterschiedliche Ansätze und Geschichten an, die die Todesthematik in ihrer Komplexität und

⁷⁹ Janisch, Heinz. Blau Aljoscha. *Rote Wangen*. Aufbau-Verlag. Berlin 2005 S. 30

Vielschichtigkeit Kindern darlegen, und die meistens ihnen keine vorgefertigte Lösung aufdrängen. Vielmehr stellen literarisch und künstlerisch anspruchsvolle Bilderbücher die Thematik des Todes unter verschiedenen Perspektiven dar, sodass Kinder sich mit dem Thema vertraut machen können. Kinder, die mit dem Tod konfrontiert sind, sollen sich darüber auf vertrauensvolle Weise ausdrücken können. Das Bilderbuch kann ihnen dabei behilflich sein, indem sie darin eine Anregung zur Auseinandersetzung mit dem Tod finden können.

Die in diesem Kapitel analysierten Bilderbücher haben sich mit dem Tod von Menschen und Tieren auseinandergesetzt. Dabei standen die Zeit und die Trauerarbeit im Vordergrund. Zuerst wurde der Tod in Bezug auf die Zeit analysiert. Der Tod ist zeitlich identifizierbar, er ereignet sich an einem bestimmten Moment und schafft deswegen eine gewisse Zeitgrenze. Durch das Todesereignis gibt es ein „vor“ oder eine Vergangenheit und ein „nach“ dem Tod oder eine Gegenwart. Diese Jetzt-damals-Grenze wurde zuerst durch den unterschiedlichen Bezug zur Zeitebene in Rahmen- und Binnenerzählungen erklärt, und dann durch Erinnerungsbilder festgelegt. Mit dem Zeitphänomen hat sich herausgestellt, dass das Erzählen und das Erinnern Teil eines Prozesses waren, der die Trauer angesichts des Todes zu überwinden helfen soll. Der zweite Hauptteil hat sich deswegen mit der Trauerarbeit in Bilderbüchern beschäftigt. Die Trauer wurde unter drei wichtigen Aspekten betrachtet. Zuerst wurden Rituale als mögliche Überwindungsmöglichkeit analysiert. Mit „Gehört das so??!“ und „Hat Opa einen Anzug an?“ wurde gezeigt, wie die Ritualisierung der Trauerarbeit bei Menschen eine wichtige Rolle in der Überwindung des Todes spielen kann. Dann wurden die Übergangselemente als Verarbeitungsmöglichkeit im Trauerprozess von Kindern erwähnt. An eine noch intimere Facette der Trauerarbeit wurde mit Naturelementen herangegangen. Durch die Vorstellung des Todes als Teil eines natürlichen Lebenszyklus oder durch die Anwendung evozierender Analogien oder Gegensätze mit Naturphänomenen wurde die Verarbeitung des Todes aus einer offenen Perspektive betrachtet.

Auch wenn die Traum-Realität- und die Tod-Leben-Thematik in Bilderbüchern zunächst voneinander weit entfernt erscheinen mögen, ähneln sich die beiden Themen darin, dass sie Grenzphänomene sind. Beide Themenkomplexe schildern zwei Welten die ineinander übergreifen, die eng miteinander vernetzt sind, zwischen denen jedoch ein

offener Interpretationsraum besteht, innerhalb dessen sich die intermediale narrative Kraft des Bilderbuches mit literarischem und künstlerischem Potential an diesen Thematiken vereinigt, um Kindern Geschichten zu erzählen, Themen oder Ereignisse zu besprechen, die ihrer eigenen Lebenswelt ähneln oder entsprechen können und aus denen Ideen, Emotionen oder Diskussion in ihre persönlichen Situationen übertragen werden können. Bilderbücher zeigen Kinder eine Realität, die nicht ihre ist, sondern eine, die sie offen und unbefangen betrachten und interpretieren können, um mit ihrer eigenen Erfahrung besser umgehen zu können. Im zweiten und dritten Kapitel dieser Analyse wurden verschiedene Facetten der Zusammenarbeit von Text und Bild im Bilderbuch anhand der jeweiligen thematischen Auseinandersetzung betrachtet. Es wurde gezeigt, wie die beiden Elemente kooperieren, wie sie sich ergänzen und wie das Eine wichtig für das Verständnis des Anderen ist. Nun soll im folgenden Teil dieser Analyse ein zusammenfassendes Beispiel dargestellt werden: ein Bilderbuch, das auf anspruchsvolle Weise Text und Bild verbindet, um von den Grenzen sowohl zwischen Realität und Fantasie/Traum als auch zwischen Leben und Tod zu erzählen und über sie zu reflektieren. Diese letzte Analyse soll exemplarisch die Intermedialität im Bilderbuch darlegen und damit auch zur Beantwortung der Forschungsfrage führen.

4. Abschließende Gedanken

Zum Abschluss soll zunächst ein Gesamtüberblick über die Erkenntnisse erfolgen, die sich bisher herauskristallisiert haben. Danach erfolgt eine ausführliche Analyse des Bilderbuches „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ (1993) von Annemie und Margriet Heymans, weil es die vier bisher behandelten Ebenen von Leben und Tod, Traum und Realität miteinander verbindet und somit Anlass zu zusammenfassenden Beobachtungen gibt. Diese Analyse erlaubt es, zum Thema intermediales Erzählen im Bilderbuch Schlussfolgerungen zu ziehen.

Die besondere Form des Erzählens im Bilderbuch, die in der Korrelation der unterschiedlichen narrativen Elemente begründet ist, erweist sich für die Analyse der Themen Realität/Traum und Leben/Tod besonders interessant. Da Traum/Realität und Leben/Tod eng verbundene Phänomene sind, die durch eine scheinbar klare Grenze getrennt sind, die sie aber immer wieder übertreten oder verwischen, öffnet das Spannungsverhältnis zwischen Text und Bild eine Bandbreite intermedialer Darstellungsmöglichkeiten, in welchen die Koexistenz beider Welten mit literarischen und graphischen Mitteln erzählt werden kann, und wodurch der Schwellenbereich zwischen den Themen mit Fantasie, Imagination und Kreativität überbrückt werden kann.

4.1 Zusammenfassung der thematischen Merkmale

Um die intermediale Beziehung zwischen Text und Bild im Bilderbuch anhand konkreter Beispiele zu analysieren, wurden zwei wichtige Themen der Kinder- und Jugendliteratur ausgewählt: das Verhältnis von Realität und Traum auf der einen und das von Leben und Tod auf der anderen Seite. Im Rahmen dieser Analyse wurde besonders auf Grenzbereiche zwischen den Erzählebenen geachtet, weil die Übergänge das Text-Bild-Verhältnis besonders sichtbar machen und die Modalitäten bimedialen Erzählens in den Vordergrund rücken lassen. Beide Themenkomplexe besitzen eine real-gegenwärtige und eine „irreale“ Ebene der Fantasie oder Erinnerung; sie sind durch ihre besondere Zwei-Welten-Struktur miteinander verwandt, denen die erzählerischen Möglichkeiten des Bilderbuches entgegen kommen.

4.1.1 Die Realität-Traum-Thematik

Der Grenzbereich zwischen Realität und Traum spielt eine wichtige Rolle in der Kinder- und Jugendliteratur. Im Rahmen dieser Analyse wurden zunächst die Begriffe „Traum“ und „Fantasie“ anhand verschiedener Ansätze mit der literarischen Kategorie Fantastik in Verbindung gesetzt. Damit sollte eine klare Definition von Fantastik für die Analyse formuliert werden. Diese Definition setzt das Vorhandensein einer normalen Menschenwelt voraus, gegen deren fundamentale Gesetze von außerordentlichen oder anormalen Elementen oder Ereignissen verstoßen wird und für die es zugleich eine rationale und eine irrationale Erklärung gibt. Im Bilderbuch charakterisiert sich dieses Oszillieren zwischen dem Rationalen und Irrationalen oft durch parallel laufende Erzählwelten, die miteinander verknüpft sind und zwischen denen die Protagonisten reisen. Besonders wichtig für diese Thematik im Bilderbuch ist genau die Grenze zwischen diesen Welten, weil sich da die besondere Zusammenarbeit von Text und Bild am deutlichsten artikuliert. Dieses Spielen mit Grenzen im Bilderbuch wurde anhand „Lisas Reise“ von Paul Maar und Kestutis Kasparavicius, „Eine Nacht mit Wilhelm“ von Nikolaus Heidelbach, „Nachts“ von Wolf Erlbruch, „Wir gehen auf Bärenjagd“ von Michael Rosen und Helen Oxenbury und „In der Nachtküche“ von Maurice Sendak vorgestellt, weil diese Beispiele jeweils auf besondere Weise die Text-Bild-Interdependenzen herausstellten.

4.1.2 Die Leben-Tod-Thematik

Um sich dieser vielschichtigen Thematik anzunähern, wurden zwei miteinander verbundene Aspekte des Todes ausgewählt, die im Bilderbuch eine besondere Resonanz erlangen: die Zeit und die Trauerarbeit. Anhand dieser zwei Aspekte wurden Bilderbücher analysiert, die den Tod von Menschen und Tieren thematisieren.

Anhand der Bilderbücher „Opas Engel“ von Jutta Bauer, „Rote Wangen“ von Heinz Janisch und Aljoscha Blau und „Abschied von Rune“ von Wenche Øyen und Marit Kaldhol wurde, wie bei der Traum-Realität-Thematik, auf eine bedeutungsvolle Grenze bei der Leben-Tod-Thematik eingegangen, die die ergänzende Arbeit von Text und Bild durch Erzählen und Erinnerung hervorhebt: die Jetzt-Damals-Grenze. Die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart hat sich als besonders interessant herausgestellt.

Es wurden zwei wichtige Markierungen, die im Bilderbuch diese Jetzt-Damals-Grenze darlegen, mit Aufmerksamkeit betrachtet: Die Einteilung einer Geschichte in Rahmen- und Binnenerzählung und die Anwendung von Vignetten als zeitüberbrückende Erinnerungsbilder.

Anhand von „Gehört das so!?! Die Geschichte von Elvis“ von Peter Schössow, „Hat Opa einen Anzug an?“ von Amelie Fried und Jacky Gleich, „Das O von Opa“ von Imme Dros und Harrie Geelen und „Schwanenwinter“ von Keizaburo Tejima wurde die Trauerarbeit als ein wichtiger Aspekt der Todesthematik erkannt. Drei Formen der Trauerarbeit wurden hier analysiert: die Verarbeitung des Todes durch Rituale, die Überwindung der Trauer mit Hilfe von Übergangselementen, und die Trauerarbeit anhand Naturphänomene.

Dieser Gesamtüberblick sollte eine Grundlage für die folgende exemplarische Analyse des Bilderbuches „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ darstellen. Diese abschließende ausführliche Analyse bringt die unterschiedlichen Aspekte, die im Laufe dieser Arbeit behandelt wurden, zusammen. „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ ist insofern bemerkenswert, als es nicht nur zwei Erzählebenen verbindet, sondern die erzählerischen Möglichkeiten aller vier unterschiedlichen Erzählebenen, die in dieser Analyse betrachtet wurden, miteinander vermischt und dadurch noch einmal das Potential intermedialen Erzählens unter Beweis stellt.

4.2. Analyse eines exemplarischen Bilderbuches anhand der theoretischen und thematischen Aspekte der drei ersten Kapitel

4.2.1 Zusammenfassung der Geschichte

Im Bilderbuch „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ von Annemarie und Margriet Heymans (1993) wird die Geschichte eines sechsjährigen Jungen und eines elfjährigen Mädchens erzählt, deren Mutter gestorben ist. Es wird die fantasievolle Trauerarbeit der Kinder thematisiert, die getrennt und auf je unterschiedliche Weise den Tod ihrer Mutter überwinden. Beide Kinder leben mit ihrem Vater, der sich nicht um sie kümmert, sondern in der Arbeit versinkt. Der kleine Lutje Matte und seine ältere Schwester Hanna erleben ihre Einsamkeit und ihre Trauer voneinander getrennt, dennoch mit vielen Ähnlichkeiten.

Die Überwindung der Einsamkeit erfolgt in beiden Fällen durch Fantasie und korreliert im weiteren Sinne mit ihrer jeweiligen Trauerarbeit. Eines Tages im Sommer verlässt das Mädchen das Haus und zieht in den gegenüber dem Haus liegenden Gemüsegarten seiner Mutter um. Dort will es nun leben. Der Junge hat schlechte Noten in der Schule und soll sich im Schreiben verbessern. Deshalb soll er jeden Tag laut seinem Vater zwei Seiten aus einem Buch abschreiben. Darin liest Lutje Matte die Geschichte einer Prinzessin und glaubt die Geschichte selber zu erleben, als er nachts seine eigene Schwester Hanna im Gemüsegarten sieht. Immer mehr verwickelt sich der Junge in diese Geschichte, bis er sich entschließt das Haus zu verlassen und zur Prinzessin zu gehen, um mit ihr ein neues Leben anzufangen. Währenddessen beschäftigt sich das Mädchen im damaligen Garten der Mutter und versucht sich dort ein neues Zuhause einzurichten. Dafür sind jedoch Möbel nötig, und es bittet deshalb seinen Bruder in Briefen, die Möbel aus dem Zimmer der Mutter im Haus zu holen und zum Gemüsegarten zu bringen. Nach und nach lässt das Mädchen auf diese Weise alle Möbel aus dem Zimmer der Mutter von seinem Bruder in den Garten bringen. Sowohl im Haus als auch im Garten sind die Möbel stark von der Mutter geprägt. Beim Umzug jedes Möbelstückes reden beide Kinder mit der verstorbenen Mutter; Lutje Matte im Haus und Hanna im Garten. Langsam überwinden beide Kinder ihre Einsamkeit und ihren Kummer. Die Geschichte findet ihr Ende, als der Junge schließlich zum Gemüsegarten geht und dort seine Schwester anstatt der Prinzessin trifft. In derselben Nacht weht der Wind so stark, dass der Vater vom Wind herübertransportiert wird und plötzlich mit seinen Kindern im Gemüsegarten ist. Von da an ist die Familie wieder zusammen: beide Kinder, der Vater und die Mutter — ihr Grab liegt im Garten. Der Vater trennt sich von seiner Arbeit, er beschließt im Garten zu bleiben und baut daraus ein Haus. Das eigentliche Haus bleibt leer, die Trauerarbeit ist beendet und ein neues Kapitel kann hoffnungsvoll beginnen.

In „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ beruht der doppelte Themenkomplex von Realität-Fantasie und Leben-Tod auf vielschichtigen Text-Bild-Konstruktionen. Im Folgenden soll zunächst ein Überblick über die verschiedenen Realitäts- und Erzählebenen vermittelt werden, an den sich Beobachtungen zur thematischen Struktur und der Versuch einer Gesamtinterpretation anschließen.

4.2.2 Überblick über Text-Bild-Relationen und Erzählebenen

Es erweist sich notwendig einige Elemente, die die Text-Bild-Struktur in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ steuern, zu erklären. Die unterschiedlichen Text- und Bildformen sind zu erläutern, bevor man sich den Text-Bild-Interdependenzen annähern kann.

4.2.2.1 Die Formen des Textes

Der gesamte Text besteht aus sieben verschiedenen Erzählformen, die im Buch abwechselnd das Erzählen übernehmen. Um diese verschiedenen Konstellationen der Erzählformen zu beschreiben werde ich mich an Genettes Kategorien des Erzählers lehnen.⁸⁰

Die erste Erzählstimme ist auktorial, die Erzählinstanz ist ein *heterodiegetischer* Erzähler, der also nicht zur erzählten Welt gehört und ausschließlich in der Rahmenerzählung den Anfang und das Ende der Geschichte berichtet. „Lutje Matte liegt und schläft“, berichtet dieser Erzähler, z. B. am Ende des Buches, „Vater baut aus alten Brettern ein Dach über den Gemüsegarten. Hanna deckt den Tisch mit Kerzen und Blumen.“⁸¹ In der Rahmenerzählung tritt eine weitere Erzählform auf, wenn die Protagonisten miteinander sprechen. In der Form der direkten Rede sind die Dialoge im Text wiedergegeben.

In der Binnenerzählung ereignet sich eine Mischung aus den fünf weiteren Erzählformen — zwei mündlichen und drei schriftlichen. Der Großteil der Geschichte wird von Lutje Matte und Hanna, also von *homodiegetischen* Ich-Erzählern vermittelt. Auf diese Weise erlebt man die Geschichte zeitgleich mit den Protagonisten und so wie der Junge und das Mädchen sie selber erleben: „Es ist so still im Haus“, denkt sich der einsame Matte. „Ich höre Hanna nicht. Ich höre nur Vögel pfeifen. [...]“⁸² Wenn die Kinder mit ihrer verstorbenen Mutter reden, nimmt der Text die Form der direkten Rede bzw. Dialogform an, wobei die Stimme der Mutter typographisch durch Kursivierung hervorgehoben wird: „Aber Mama, liebe Mama, das bist du doch auch! Und das war

⁸⁰ Genette, Gérard. *Figures III*. Éditions du seuil, Paris. 1972 S. 225-269

⁸¹ Heymans Annemie und Margriet. *Die Prinzessin vom Gemüsegarten*. Verlag Sauerländer. Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg. 1993. S. 48

⁸² Ebd. S. 9

4.2.2 Überblick über Text-Bild-Relationen und Erzählebenen

Es erweist sich notwendig einige Elemente, die die Text-Bild-Struktur in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ steuern, zu erklären. Die unterschiedlichen Text- und Bildformen sind zu erläutern, bevor man sich den Text-Bild-Interdependenzen annähern kann.

4.2.2.1 Die Formen des Textes

Der gesamte Text besteht aus sieben verschiedenen Erzählformen, die im Buch abwechselnd das Erzählen übernehmen. Um diese verschiedenen Konstellationen der Erzählformen zu beschreiben werde ich mich an Stanzels Kategorien des Erzählers lehnen.⁸⁰

Die erste Erzählstimme ist auktorial, die Erzählinstanz gehört also nicht zur erzählten Welt und berichtet ausschließlich in der Rahmenerzählung den Anfang und das Ende der Geschichte. „Lutje Matte liegt und schläft“, berichtet dieser Erzähler, z. B. am Ende des Buches, „Vater baut aus alten Brettern ein Dach über den Gemüsegarten. Hanna deckt den Tisch mit Kerzen und Blumen.“⁸¹ In der Rahmenerzählung tritt eine weitere Erzählform auf, wenn die Protagonisten miteinander sprechen. In der Form der direkten Rede sind die Dialoge im Text wiedergegeben.

In der Binnenerzählung ereignet sich eine Mischung aus den fünf weiteren Erzählformen — zwei mündlichen und drei schriftlichen. Der Großteil der Geschichte wird von Lutje Matte und Hanna, also von Ich-Erzählern vermittelt. Auf diese Weise erlebt man die Geschichte zeitgleich mit den Protagonisten und so wie der Junge und das Mädchen sie selber erleben. „Es ist so still im Haus“, denkt sich der einsame Matte. „Ich höre Hanna nicht. Ich höre nur Vögel pfeifen. [...]“⁸² Wenn die Kinder mit ihrer verstorbenen Mutter reden, nimmt der Text die Form der erzählten Gedankenbericht bzw. Dialogform an, wobei die Stimme der Mutter typographisch durch Kursivierung hervorgehoben wird: „Aber Mama, liebe Mama, das bist du doch auch! Und das war

⁸⁰ Vgl. Stanzel S. 68-84

⁸¹ Heymans Annemie und Margriet. *Die Prinzessin vom Gemüsegarten*. Verlag Sauerländer. Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg. 1993. S. 48

⁸² Ebd. S. 9

noch schlimmer, denn du bist gestorben, bist tot! *Ach, tot, was heißt tot? Es ist nur ein Wort. [...]*⁸³ Die letzten Erzählformen treten als schriftliche und verbale Kommunikation zwischen den Protagonisten innerhalb der Binnenerzählung auf. Die Zettelchen, die Hanna aus dem Garten an ihren Bruder schreibt, sind in der Regel im Haupttext kursiv gesetzt. Mehrmals ist der Text im Bild zu sehen. Das Bild zeigt einen Zettel aus einem Schulheft, auf dem in kursiver Druckschrift der Text

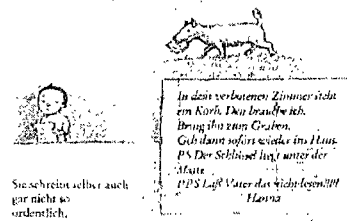


Abb.54-56:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten S.
11 u. 23

transkribiert ist. (Abbildung 54). Die andere Form schriftlicher Kommunikation wird durch eine *auktoriale* Erzählperspektive dargestellt: In der Binnenerzählung liest der Junge das Märchenbuch, das ihm die Schwester als Schreibübung gegeben hat und dessen Text die Geschichte einer Prinzessin schildert. Da der Erzähler dieses Märchens nicht zur Binnenerzählung gehört, wird in der Binnenerzählung also auch ein „fremder“, literarischer Text gelesen. Ausführliche Passagen des Märchens sind wortwörtlich wiedergegeben. Während



Lutje Matte das Märchen liest bzw. es abschreibt sind seine Gedanken Absatzweise im Text gedruckt und unterbrechen die verschiedenen Passagen des Märchens (Abbildung 55). Die verbale Kommunikation zwischen dem Vater und dem Jungen stellt die letzte Erzählform dar, und wird ins Bild integriert. Wenn der Junge die Möbel aus dem Haus umzieht und dabei Lärm macht, sind Sprechblasen mit Kommentaren oder Befehlen des Vaters im Bild zu sehen. (Abbildung 56)



Wichtig ist, dass die hier erwähnten Formen des Textes sich oft visuell unterscheiden. Die Sprechblasen des Vaters sind z. B. nur im Bild zu lesen. Bei den Dialogen mit der Mutter und den Briefen der Schwester Hanna ist der Text stets kursiv gedruckt. Die von Lutje Matte gelesenen Passagen des Märchens werden nicht in den „normalen“ Text integriert, sondern sind im Textblock stets mit einer Tabellierung seitlich verschoben.

⁸³ Ebd. S. 12

werden nicht in den „normalen“ Text integriert, sondern sind im Textblock stets mit einer Tabellierung seitlich verschoben.

Die Struktur der Text-Bild-Relationen in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ besteht im komplexen Netz der Relationen zwischen den verschiedenen Text- und Bildformen. Jede oben genannte Form des Textes passt zu einer bestimmten Bildform. Diese vielschichtige Struktur der Text-Bild-Relationen verkoppelt sich mit den ineinander verwobenen Erzählebenen in Annemie und Margriet Heymans Bilderbuch und schafft eine sowohl mediale als auch thematisch komplexe Einheit.

4.2.2.2 Bildfarben und Bildformen — ihre Rollen in der Definition der Erzählebenen

Die Bilder in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ lassen sich zunächst in zwei Hauptkategorien einteilen: Schwarz-weiß- und Farbbilder. Innerhalb dieser Kategorien unterscheiden sich die Bilder in Form, Platzierung und Rang in der Bilddramaturgie und bestimmen die Erzählstruktur mit.

Bei diesem Bilderbuch markiert der Farbunterschied die Zeit- und Realitätsebenen. Die schwarz-weißen Bilder sind auf Realität und Gegenwart bezogen. Sie bilden die alltäglichen Beschäftigungen der Kinder ab bzw. wie sie in ihrer eigenen Sphäre mit ihrer persönlichen Trauerarbeit umgehen. Im Gegensatz dazu sind die Farbbilder „fantastische“ Bilder, die die Protagonisten zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie Realität und Fantasie oszillieren lassen. Zunächst stellen die Farbbilder den Transport der Möbel in den Garten und die Dialoge mit der verstorbenen Mutter dar. Dieser Transport erscheint nicht realistisch, weil die Möbel – insbesondere das Klavier und das Sofa – viel zu schwer für einen kleinen Jungen sind. Wie bringt er sie aus dem Haus bis zum Bach, und wie transportiert sie die Schwester über die hohe Mauer? Diese Fragen werden ausgeblendet, weil es weniger um reale als um symbolische Handlungen geht.

Die Farbbilder stehen ebenfalls an der Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart und reichen in beide Sphären hinein. Durch die Dialoge mit der verstorbenen Mutter setzen sich beide Kinder mit einem Teil ihrer Vergangenheit auseinander, wovon sie sich in der Gegenwart trennen müssen, um in ihrer Trauerarbeit weiter kommen zu

können. Diese Trauerarbeit vollzieht sich für beide Kinder gerade durch dieses Hin- und Rückreisen zwischen der realen und fantastischen Welt bzw. zwischen der Gegenwart und der Erinnerung.

Die Schwarz-Weiß- und Farbbilder helfen auch durch ihre unterschiedlichen Formen diese Realität-Fantasie-Grenze deutlicher zu definieren. Jede Bildform stimmt im Erzählprozess mit einer Bildfarbe überein. In der Kategorie der schwarz-weißen Bilder unterscheiden sich drei Bildformen, die die Realität definieren. Der erste Teil der Rahmenerzählung besitzt seine eigene Bildform (Abbildung 57): jeweils zwei kleinformatige quadratische Bilder stehen übereinander rechts neben dem Text. Die zweite Form der schwarz-weißen Bilder

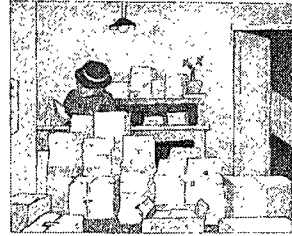
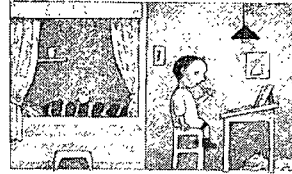


Abb.57-59:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten, S.
7, 11 u.16

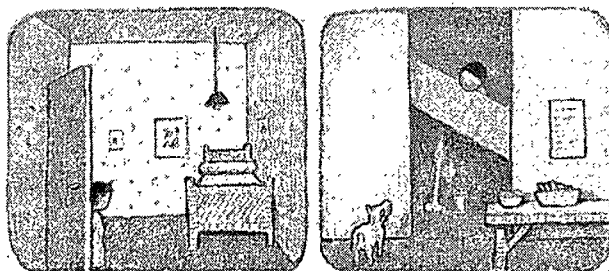
befindet sich in der Binnenerzählung. Die Bilder sind ebenfalls rechteckig, stehen aber immer nebeneinander über dem Text und treten stets in Dreiergruppen auf (Abbildung

58). Die letzte Form betrifft ebenfalls Bilder der Binnenerzählung.



Es sind kleine rechteckige schwarz-weiße Bilder, mit abgerundeten Ecken — wie Diapositive —, die keine feste Platzierung besitzen und überall stehen können: über, unter, neben oder zwischen den Textblöcken. Meistens treten sie in Gruppen auf, aber können auch allein stehen (Abbildung 59).

Bei den Farbbildern sind zwei Bildformen zu unterscheiden, die eng miteinander verbunden sind und eine Steigerung in der Darstellung der „fantastischen“ Ebene konstituieren. Die erste



Form besteht aus schmalen, umrahmten halbseitigen Rechtecken, die auf beiden Seiten der Doppelseite jeweils über dem passenden, jedoch getrennten Textblock stehen; links

rechts stehen stets die Bilder des Gemüsegartens, wo Hanna das Zuhause einrichtet. Da diese Bilder noch einen großen Anteil an Realität besitzen und nur wenig von fantastischen Elementen geprägt sind, stellen sie die erste Stufe des graduellen Einstiegs in die fantastische Welt dar (Abbildungen 60). Der Exkurs ins Fantastische vollzieht sich bei den großformatigen, textlosen Bildern, die jeweils eine komplette querformatige

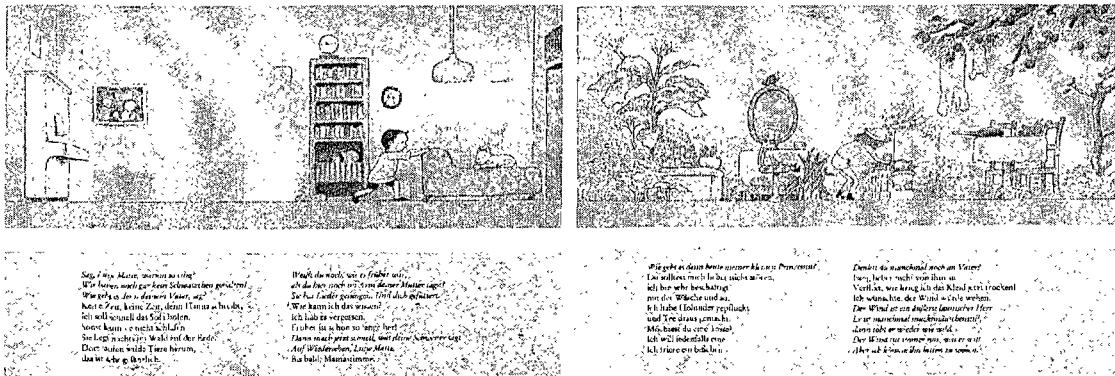
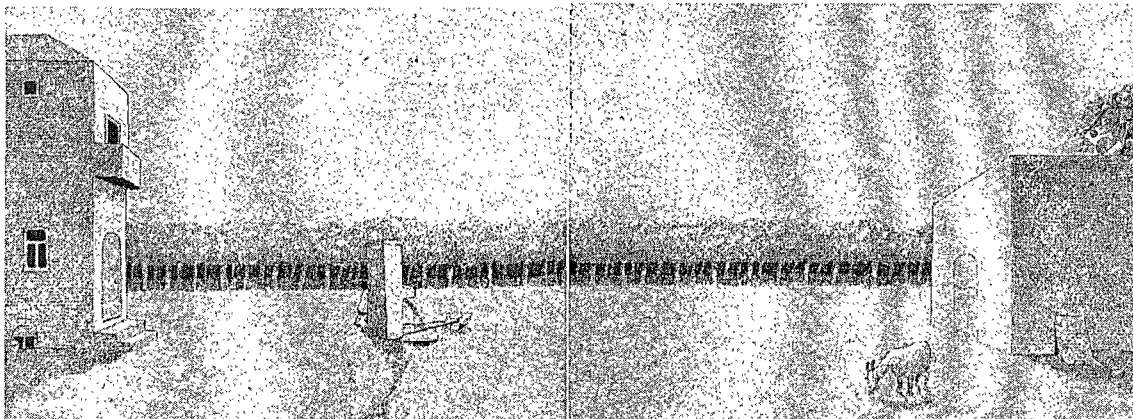


Abb.60-61:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten S.
29-30 u.
41-42

Doppelseite einnehmen und der fantastischen Welt der Kinder entsprechen. Diese Bilder sind in mehrfachen Hinsicht wichtig: Der unglaubliche Umzug der Möbel stellt zwischen den ansonsten getrennten Welten der Kinder eine Verbindung her, und da nur



das Bild erzählt, wird die fantastische Ebene nicht eingeschränkt, sondern der Interpretation des Lesers überlassen (Abbildung 61).

4.2.2.3 Die Bilddramaturgie

Da es mehrere Bildkategorien gibt, erweist sich eine Analyse ihrer Dramaturgie als sinnvoll, um die Wirkung ihrer Struktur in der gesamten Text-Bild-Konstellation nachzuvollziehen. Zuerst sind die Bilder innerhalb ihrer eigenen Kategorie als Teil einer Sequenz zu betrachten; innerhalb ihrer Kategorie gewinnen sie durch Form, Farbe und ihre Position in der Sequenz ihre spezifische, narrative Funktion. Auf der anderen Seite sind sie als Teil der gesamten Bilddramaturgie, die aus dem Zusammenspiel aller Bildkategorien entsteht, zu analysieren.

In „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ unterliegen die Binnenerzählungsbilder einer strikten Dramaturgie, die ausnahmslos bis zum Ende durchhält und sowohl durch die Farbgebung als auch durch die Form der Bilder bestimmt wird. Die Erzählsequenzen beginnen stets mit zwei Einzelseiten mit Schwarz-weiß-Bildern in Diapositivformat, dann folgen zwei halbseitige Farbbilder, die mit den Dialogen der Kinder mit der Mutter zusammen hängen; danach folgen zwei Einzelseiten mit rechteckigen horizontal stehenden Bildern mit Text. Jede Erzählsequenz wird mit einem doppelseitigen Fantasiebild abgeschlossen (Die Bilddramaturgie wird nach folgendem Muster gebildet: Abbildung 59-60-58-61). Diese strikt geregelte Erzählstruktur der Bilder verkoppelt sich mit der komplexen narrativen Struktur des Textes und daraus entwickelt sich ein mehrstufiges Netzwerk von Text-Bild-Interdependenzen, die das Erzählen in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ charakterisieren.

4.3 Die Text-Bild-Interdependenzen

Die Text-Bild-Relationen sind in Annemarie und Margriet Heymans Bilderbuch komplex und vielseitig. Es schälen sich jedoch fünf wichtige Formen heraus, die in der gesamten Text-Bild-Inszenierung besonders relevant sind.

4.3.1 Text-Bild-Interdependenzen in der Rahmenerzählung

Spezifische Text-Bild-Formen definieren die Rahmenerzählung⁸⁴, da sie ausschließlich dort in dieser Form auftreten. Im ersten Teil der Rahmenerzählung schildert der auktoriale, heterodiegetische Erzähler in der dritten Person das Geschehen, während die Bilder von oben nach unten vier ausgewählte Momente der Rahmenhandlung chronologisch abbilden. In der Rahmenhandlung wird die Ausgangssituation der Familie am ersten Tag der Schulferien dargestellt: Lutje Matte soll sich im Schreiben verbessern, der Vater arbeitet viel und Hanna verlässt das Haus. Zwei der vier Rahmenerzählungsbilder zeigen den Vater, der in der Arbeit versinkt und deswegen keine Zeit für seine Kinder hat (Siehe Abbildung 57). Der Übergang zur Binnenerzählung fällt in Einklang mit dem Wechsel der Erzählinstanz und mit neuen Bildformen, die unterschiedliche narrative Rollen übernehmen.

4.3.2 Text-Bild-Interdependenzen in der Binnenerzählung

In der Binnenerzählung sind vier Formen der Text-Bild-Relationen vorhanden, die Thiele in seinem Analysemodell beschrieben hat. (Siehe 1.4.2)

Die erste Form erfolgt nach Thieles Modell der *Parallelität*, d. h. wenn die Aussagen von Text und Bild sich im Erzählprozess entsprechen. Diese Form ereignet sich bei den schwarz-weißen diapositivförmigen Bildern, die den Text illustrieren. Der

Text beschreibt alltägliche Handlungen beider Kinder — z. B. der Junge macht das Haus sauber und das Mädchen beschäftigt sich im Garten —. Auf diesen Seiten korrespondieren die Aussagen von

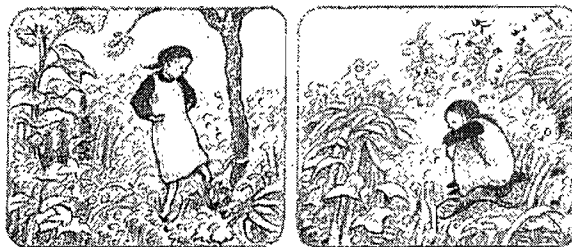


Abb. 62:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten
S. 10

Text und Bild. Die Bilder illustrieren verschiedene Momente der im Text beschriebenen Handlung (Abbildung 62).

⁸⁴ Der zweite Teil der Rahmenerzählung wird als letztes Beispiel (Siehe 4.5) dieser Analyse behandelt werden, weil da mehrere theoretische und thematische Aspekte der hier erwähnten Text-Bild-Interdependenzen auf besondere Weise dargestellt sind.

Die zweite Form der Text-Bild-Interdependenzen ereignet sich in der Form Thieles *kontrapunktischen Erzählens*, d. h., dass zwischen den Aussagen vom Text und vom Bild Gegensätze entstehen. Diese Form findet bei den drei aneinander gereiht horizontalen schwarz-weißen Bildern statt, die über dem Text stehen. Die Handlung wird durch den Text erzählt, während vom Bild eine andere illustriert wird (Abbildung 63). Der Text

nimmt die Form innerer Monologe bei den Kindern an



Abb. 62:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten
S. 22

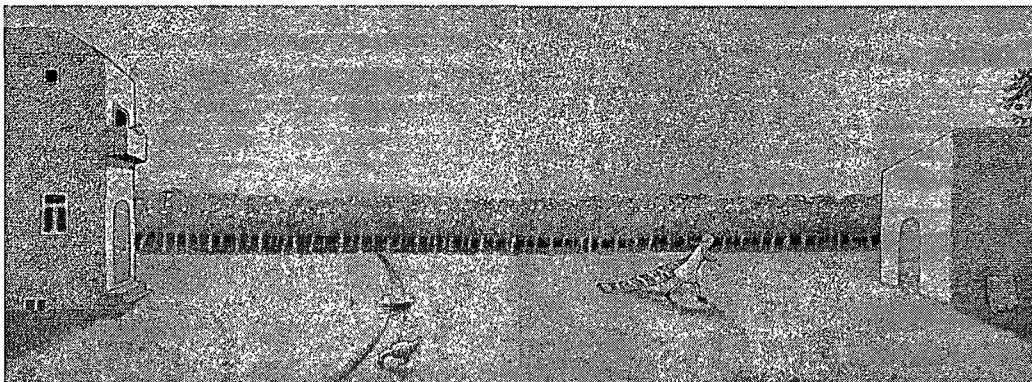
— Lutje Matte verwickelt sich in der Geschichte mit der Prinzessin und Hanna stellt sich ihr ideales Leben vor —, während das Bild unterschiedliche Szenen ihres tatsächlichen Alltags abbildet. Text und Bild bilden unterschiedliche Erzählebenen — das Bild die Realität und der Text die Fantasiewelt — ab. Auf der Seite 22 ist ein Beispiel dieser Text-Bild-Relation (Abbildung 63): Im mittleren Bild der Sequenz wird dort Hanna beim Schreiben bzw. beim Nachdenken abgebildet. Der dazu passende Text schildert seine ganze Reflektion über ihr ideales Leben: „Später werde ich am Meer wohnen. [...] Dann nehme ich mir ein Häuschen mit Rosen im Garten. [...]“⁸⁵ Die Bilder bilden diesen inneren Monolog nicht ab, sondern schildern den Alltag im Garten. Die jeweiligen Aussagen sind im gemeinsamen Erzählen untrennbar; jede trägt wichtige Informationen, die jedoch unterschiedlichen Ebenen entsprechen.

Bei der dritten Form der Text-Bild-Relationen in der Binnenerzählung erkennt man eine Text-Bild-Beziehung nach Thieles Modell des *verflochtenen Zopfes*, d. h. wenn Text und Bild abwechselnd und komplementär das Erzählen übernehmen. Sie kommt vor, wenn beide Kinder, jeweils getrennt, mit ihrer verstorbenen Mutter reden, als ob sie noch am Leben sei. Diese Form der Text-Bild-Relationen verbindet mehrere Erzählebenen: Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart und Realität und Fantasie. Da die Kinder plötzlich mit ihrer verstorbenen Mutter sprechen, wird die unabänderliche Grenze zwischen Leben und Tod aufgehoben und damit eine Brücke zwischen jetzt und damals

⁸⁵ Ebd. S. 22

und zwischen dem, was real und unreal ist, aufgebaut. Text und Bild beziehen sich also auf verschiedene Zeit- und Realitätsebenen. Bei dieser Form stehen die querformatigen Farbbilder immer über dem zusammenhängenden Text. Der Text gibt stets die Dialoge zwischen den Kindern und ihrer Mutterstimme wieder und zeigt, wie die Mutterstimme sich ihrer Kinder und deren Kummer anzunähern versucht. Ohne diese Gespräche unmittelbar zu übersehen, schildern die Bilder den allmählichen Umzug aller Möbel aus dem Zimmer der Verstorbenen in den Gemüsegarten. Bei diesen Dialogen stehen Text und Bild getrennt, aber sind durch ihren jeweiligen ergänzenden Anteil am Erzählprozess nicht gegensätzlich, sondern komplementär; beide Erzählebenen ergänzen sich gegenseitig (Siehe Abbildungen 60 und 67 und 68).

Die letzte Form der Relationen zwischen Text und Bild wurde von Thiele nicht erwähnt und erfolgt durch die textlosen doppelseitigen Farbbilder, die in regelmäßigen Abständen das rein visuelle Erzählen übernehmen (Abbildung 64). Diese Bilder sind symbolisch gefärbte Szenen zwischen den verschiedenen Phasen der Geschichte. In



*Abb.64:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten
S. 7-8*

diesen Bildern wird in mehreren Etappen der Übergang zwischen dem Haus und dem Gemüsegarten dargestellt. Das erste Doppelbild dieser Reihe bildet die Zäsur, die unmittelbar nach der Rahmenerzählung eine visuelle Trennung zwischen der Welt des Jungens und der des Mädchens herstellt. Diese Trennung von Haus und Garten und Jungen und Mädchen erkennt man sofort durch die Links-rechts-Dualität, die weiterhin im ganzen Bilderbuch eine wichtige Rolle spielen wird (Siehe 4.4.1). Das Mädchen läuft rechts zum Garten hin und hat einen kleinen Bach überquert, der eine weitere wichtige Grenze zwischen der linken und rechten Buchhälfte bzw. zwischen dem Haus und dem Garten darstellt. Diese räumliche Trennung durch einen Fluss schließt an mythologische

Traditionen an, wo der Styx als „Fluß der Unterwelt; [...] an der Grenze zwischen Diesseits und Totenreich; [...]“⁸⁶ gilt. Durch diese symbolische Bedeutung des Flusses wird die Todesthematik in das Bild integriert: „Generally close in symbolic meaning to water, its flowing is a symbol of time and transitoriness but also of perpetual renewal.“⁸⁷

Diese räumliche Grenze, verdoppelt durch den Buchfalz, spielt in der Auseinandersetzung mit der Todesthematik eine besondere Rolle. Der Tod der Mutter drängt das Mädchen vom Familienhaus wegzugehen. Wegen Trauer und Einsamkeit sucht es im Gemüsegarten — wo die Mutter begraben ist — Zuflucht. Sein Überqueren des Flusses ist symbolisch, es versucht sich von der schmerzlichen Vergangenheit und einsamen Gegenwart zu trennen bzw. sich mit der Vergangenheit und dem Tod der Mutter zu versöhnen, indem sie die Traurigkeit, die Einsamkeit und die Verantwortung des Haushaltes verlässt, um sich ein neues Zuhause und ein neues Leben im Garten einzurichten. Diese Überwindung des Todes und der Trauer spiegelt sich in verschiedenen Aspekten der Text-Bild-Interdependenzen wider, und wird im Folgenden ausführlich analysiert.

4.4 Darstellungs- und Überwindungsmöglichkeiten der Trauerarbeit

Die Darstellung der Todesthematik ist bei „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ ein komplexes Verfahren, das mehrere ineinander greifende Elemente umfasst. Die Verarbeitung des Todes nimmt bei der großen Schwester und dem kleinen Bruder unterschiedliche Formen an, die sich dennoch unter mehreren Aspekten überschneiden und vervollständigen. Die verschiedenen Facetten ihrer Trauerarbeiten können exemplarisch die Zusammenarbeit von Text und Bild aufzeigen und seien deshalb im Folgenden vorgestellt.

Die Familie wurde wegen des Todes der Mutter zerrüttet und das Familienleben wurde dadurch zerstört. Der Trauerprozess scheint vom Vater nicht gefördert worden zu sein. Ganz im Gegenteil hat er das Mutterzimmer verschlossen, den Garten vermauert

⁸⁶ Gottschalk, Herbert. *Lexikon der Mythologie der europäischen Völker. Götter, Mysterien, Kulte und Symbole, Heroen und Sagengestalten der Mythen*. Safari-Verlag. Berlin. 1973 S. 177

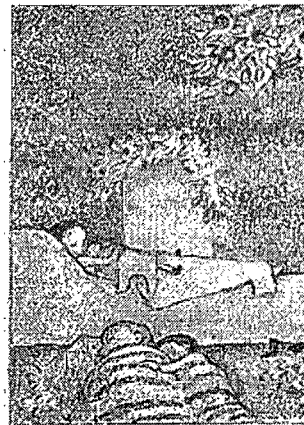
⁸⁷ The Herder symbol dictionary. *Symbols from art, Archaeology, Mythology, Literature, and religion*. Chiron publication. 1986 S. 160

und sich selbst in seine Arbeit vergraben und sich dadurch von den Kindern isoliert. Alle Gegenstände und Orte, die eng mit der Mutter verbunden waren, sind durch dieses Verhalten tabuisiert worden. Als Hanna in den Garten weggeht und mit den Möbeln aus dem Mutterzimmer sich ein neues Zuhause einrichtet, stellt sie durch ihre Trauerarbeit ihre Verbindung zur Mutter wieder her. Das Mädchen überwindet die Hindernisse seines Vaters und bildet eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Es erinnert sich an die Mutter und verwendet seine Erinnerungen als Ausgangspunkt seiner Trauerarbeit.

Als das Mädchen sich zum ersten Mal im Garten allein befindet, wird dies durch Text und Bild geschildert: „Der Garten sieht nicht mehr aus wie früher, als Mama noch meine Mutter war,“ bedauert Hanna in ihrem inneren Monolog. „[...] Hier hat Mama manchmal eine Decke hingelegt. Auf der haben wir gegessen und zusammen gesungen... [...] Ich wünschte, ich hätte noch eine Mutter!“⁸⁸ Eines der dazugehörigen Bilder zeigt das Mädchen, das das Grab der Mutter pflegt. (Abbildung 65). Der Vollzug dieses Trauerprozesses wird weiterhin durch einen allmählichen Übergang zwischen Haus und Garten symbolisiert. Zuerst zieht das Mädchen in den Garten und integriert Möbel aus dem verschlossenen Mutterzimmer in das neue Zuhause. Erst als der Garten völlig mit den Gegenständen aus dem Mutterzimmer möbliert ist, überqueren sein Bruder und schließlich auch sein Vater die räumliche Grenze zum Gemüsegarten. Dieses Überschreiten der räumlichen Grenze symbolisiert den Übergang zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. zwischen Tod und Leben. Als sie alle zusammen im Garten sind, stehen die Möbel aus dem Mutterzimmer im Garten, und die Familie kann nun dort in der durch die Möbel und den Grabstein symbolisierten Gegenwart der Mutter endlich glücklich vereint weiter leben. Der geglückte Links-rechts-Übergang symbolisiert die geleistete Trauerarbeit (Abbildung 66).



Abb. 65-66:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten. S. 10
u. 46



⁸⁸ Heymans Annemie und Margriet. *Die Prinzessin vom Gemüsegarten*. Verlag Sauerländer. Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg. 1993. S. 10

Der Trauerprozess der Protagonisten wird auf verschiedene Weisen durch Grenzphänomene dargestellt. Im Folgenden werden diese Phänomene in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ ausführlich analysiert.

4.4.1 Die Links-rechts-Trennung

Die Trauerarbeit wird in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ aus zwei Perspektiven dargestellt: die des Mädchens und die des Jungen. Hanna löst sich vom Haus und damit vom tabubelasteten Trauerzustand ab und zieht in den durch eine hohe Mauer abgetrennten Garten. Damit überquert sie nicht nur eine räumliche, sondern auch eine psychologische Grenze; diese Grenze wird visuell durch den Bach symbolisiert und weiterhin im Bild hervorgehoben. Sobald Hanna das Haus verlässt und sich im Gemüsegarten befindet, ist eine Trennung zwischen beiden Kindern deutlich. Diese Dualität artikuliert sich zunächst räumlich und wird durch den Buchfalz betont: das Haus befindet sich auf der linken Seite der Doppelseite, während der Garten auf der rechten Seite steht. Diese räumliche Trennung hält die ganze Binnenerzählung samt allen Texteinheiten, Bildern und Bildformen — Schwarz-weiß- und Farbbildern — durch. Der Junge ist also stets auf der linken Seite, während das Mädchen immer rechts abgebildet ist, bis schließlich auch der Junge den Bach und damit die Grenze zum Gemüsegarten überquert. Erst dann werden beide Kinder zusammen rechts abgebildet. Dasselbe gilt für den Vater, der nur links abgebildet wird, bis er am Ende vom Wind zum Gemüsegarten geweht wird. Die allmähliche Auflösung der Links-rechts-Trennung zwischen den Figuren stimmt mit dem Übergang — der ganzen Familie und der Möbel — vom Haus zum Gemüsegarten überein. Die Links-rechts-Trennung spielt eine symbolische Rolle in der Darstellung der Trauerarbeit.

Sehr wichtig in der Darstellung dieses Trauerprozesses sind die doppelseitigen textlosen Farbbilder, die die Trennung zwischen links und rechts überbrücken (Abbildungen 61 und 64). Zunächst sind diese Bilder die einzigen, die doppelseitig sind, die Fantasienebene abbilden, und in denen zwischen links und rechts keine Trennung erfolgt, sondern Kontinuität besteht. Auf ihnen wird die Realität suspendiert, die Regeln der normalen Welt gelten nicht mehr und dadurch findet eine Verbindung bzw. eine Versöhnung zwischen Haus und Garten statt.

In Zusammenhang mit dieser Links-rechts-Dualität werden die verschiedenen Phasen des Trauerprozesses der Familie in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ mit einem anderen wichtigen Motiv verbunden: dem des Schreibens. Das Schreiben ist der rote Faden, der die unterschiedlichen Formen der Trauerarbeit miteinander verknüpft.

4.4.2 Das Schreiben und die Literatur als Möglichkeit der Grenzüberwindung

Für beide Kinder spielt das Schreiben eine wichtige Rolle im Vollzug seines Trauerns. Das Schreiben ist paradoxerweise ebenfalls der Auslöser der ganzen isolierten Trauersituation des Vaters: In der Rahmenerzählung wird die Abwesenheit des Vaters durch sein vieles Schreiben und Arbeiten erklärt. „Er schreibt, und rechnet, radiert und verbessert, zerreißt Blätter in kleine Stücke oder schneidet die Reißkanten ab. Fragt man ihn, warum er das macht, dann sagt er: ‚Weil es nun mal sein muß.‘⁸⁹ Der Vater versinkt in Papierbergen und kümmert sich wegen seiner Arbeit kaum um seine Kinder, weswegen seine Tochter Hanna weggeht. Danach sind die zwei Kinder getrennt von einander mit ihrer Einsamkeit konfrontiert, bleiben aber durch das Schreiben miteinander verbunden und führen — unbewusst — durch das Schreiben auf je eigene Weise ihre Trauerarbeit durch.

Bei der Entwicklung der Trauerarbeit lässt sich also in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ die verbindende Rolle der Literatur bzw. des Schreibens sowohl im persönlichen als auch im gemeinsamen Trauerprozess aller Protagonisten auf verschiedene Ebenen erkennen. Zunächst spielt das Schreiben eine trennende Rolle. Da der Vater sich nicht selbst um die Schreibprobleme seines Jungen kümmern kann, weil er selber mit seinem Schreiben zu beschäftigt ist, zwingt er Lutje Matte jeden Tag zwei Seiten eines Buches abzuschreiben. Obwohl Vater und Junge denselben Akt vollziehen, sind sie gerade durch das Schreiben isoliert. Außerdem unterscheidet sich ihre Art des Schreibens ganz fundamental: den Vater lässt es weiter vereinsamen und den Tod verdrängen, dem Sohn dagegen hilft es, eine Verbindung zur räumlich weiter entfernten Schwester und, indirekt, zur verstorbenen Mutter aufzubauen.

⁸⁹ Heymans Annemie und Margriet. *Die Prinzessin vom Gemüsegarten*. Verlag Sauerländer Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg. 1993 S. 5

Lutje Matte bekommt von seiner Schwester ihr Lieblingsbuch, sodass er sich beim Schreiben verbessern kann. Das Buch erzählt die Geschichte einer eingesperrten Prinzessin. Je öfter er aus der fantastischen Welt des Buches abschreibt, desto mehr verwickelt er sich selber in die Geschichte. Einmal glaubt er sogar die Prinzessin auf der Mauer des Gemüsegartens gesehen zu haben. Davon erzählt er seinem Vater, der ihn jedoch überzeugen will, dass Prinzessinnen nur in Büchern existieren. Nichtsdestotrotz verwischt sich für den Jungen die Grenze zwischen der Realität und dieser literarisch-fantastischen Welt. Die Überlappung von Realität und Fantasie gibt Lutje Matte die Entschlossenheit sich seine eigene Meinung zu bilden, sich vom Vater zu distanzieren, bis er sich ebenfalls entschließt, das Haus zu verlassen, um die Prinzessin seines Buches im Gemüsegarten zu treffen.

In Lutje Mattes Buch stimmt das Schicksal der Prinzessin auf mehreren Niveaus mit der Geschichte Hannas überein: auch ihre Mutter ist gestorben, auch ihr Vater will sich nicht um sie kümmern, aber statt von ihm in den Garten eingesperrt zu werden, wählt sie ihn selbst als Fluchtort, in dem die Grenzen zwischen Realität und Fantasie, zwischen Vergangenheit und Gegenwart verwischen. Der Schreibakt spielt ebenfalls für Hanna eine grundlegende Rolle: Die schriftliche Kommunikation mit ihrem Bruder ermöglicht den Umzug der Möbel und dadurch ihr Leben im Gemüsegarten. Dadurch trägt es zum Verwischen der verschiedenen Grenzen bei. Das Schreiben übernimmt hier eine verbindende Rolle zwischen den Kindern.

Beide Kinder finden durch Literatur oder Schreiben einen Weg ihre Einsamkeit und dementsprechend auch ihre Trauer zu überwinden. Das Schreiben bildet also ein Netz ineinander greifender Relationen und spielt zugleich eine literarisch-fantastische, eine kommunikative und dadurch eine verbindende Rolle. Der Schreibakt bildet einen roten Faden zwischen den persönlichen Trauerprozessen der Familienmitglieder und er baut Brücke zwischen ihnen auf. Das Märchen löst Fantasie bei dem kleinen Bruder aus, wodurch er seinen Kummer überwindet und zur Prinzessin geht. Die kommunikative Funktion des Schreibens der Briefe ermöglicht den symbolischen Umzug der Möbel und dadurch die Verbindung der getrennten Welten der Kinder. Die literarisch-fantastische und kommunikative Funktionen des Schreibens lassen sich im weiteren Sinne als das essentiellste Element feststellen, das den Übergang vom Haus zum Garten und von der

Realität zur Fantasie und zur Erinnerung ermöglicht und insofern die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Trauerprozessen herstellt.

Diese Symbolik der Literatur bzw. des Erzählens bei der Auseinandersetzung mit dem Tod in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ wird weiterhin in der Analyse der zwei letzten Bilder der Geschichte eine bedeutungsvolle Rolle spielen.

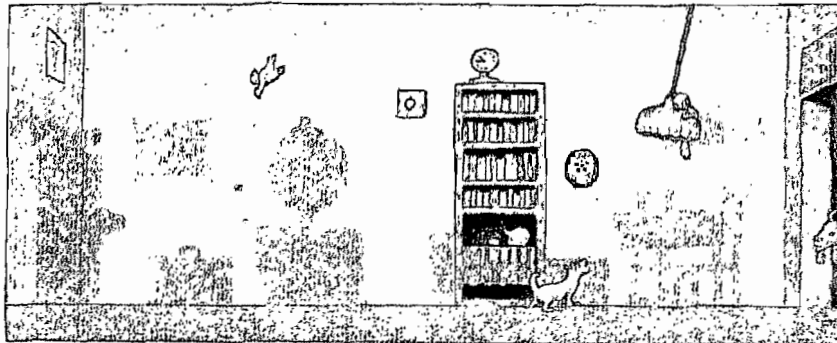
4.5 Analyse der zwei letzten Bilder als zusammenfassendes Beispiel der theoretischen und thematischen Elemente

Anhand der letzten beiden Bilder des Bilderbuches, wo Rahmen- und Binnenerzählung zusammen kommen, möchte ich zusammenfassend zeigen, wie die bimediale Relation zwischen Text und Bild sich zum Themenkomplex Tod-Leben und Realität-Fantasie im Bilderbuch „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ besonders eignet. Diese zwei Bilder sind die letzten der Geschichte. Ihre Gegenüberstellung erlaubt den ganzen Trauerprozess der Familie im Hinblick auf die Vergangenheit-Gegenwart-, Tod-Leben- und Fantasie-Realität-Ebenen noch einmal zu überblicken und abzuschließen. (Abbildungen 67 und 68).

In der Schlussequenz übernimmt der auktoriale Erzähler wieder die Erzählung. Er schildert zunächst auf der linken (Abbildung 67) Doppelseite detailliert, was in dem verlassenen Haus vor sich geht und danach auf der rechten (Abbildung 68), was mit der kleinen Familie im Gemüsegarten passiert. Diese beiden Textpassagen werden jeweils von einem Bild begleitet, das mit seiner eigenen Sprache den Trauerprozess abschließt. Der Text berichtet links über Vergangenheit und erklärt, dass man durch Trauerarbeit etwas zurück lässt: „Kein Mensch mehr in dem leeren Haus. Ein Schrank voll Geschichten und Möbel aus Schatten. Das ist was blieb. Nichts mehr zu holen. [...]“⁹⁰ Dieser Satz macht deutlich, dass die Familie nichts mehr in der Vergangenheit zu holen hat; das Mutterzimmer ist von der Mutter sehr geprägt und symbolisiert die Vergangenheit bzw. einen Teil der Vergangenheit mit der die Familie nicht mehr leben will bzw. kann. Deswegen entscheidet sich die Familie das Haus zu verlassen und im Garten bzw. in der Gegenwart zu leben. Der abschließende Absatz des Buches lässt

⁹⁰ Ebd. S. 49

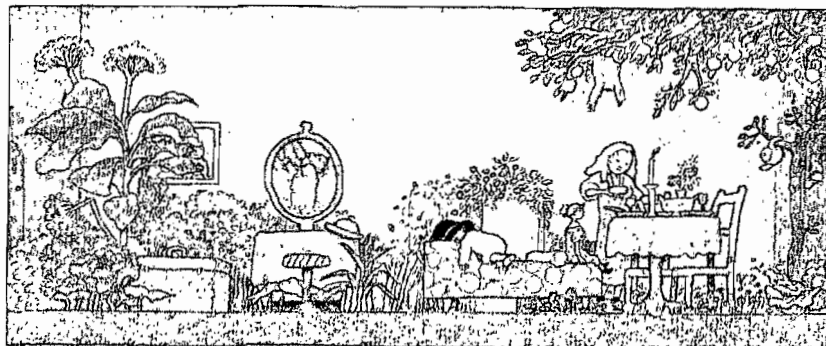
jedoch eine Alternative offen : „Übrigens, falls jemand weglaufen will: Seht ihr da drüben das gelbe Haus? Seine Tür steht weit offen.“⁹¹ Mit der offenen Tür wird womöglich eine Verbindung zur Vergangenheit hergestellt, indem die Möglichkeit zurück ins Haus zu gehen, um sich dort in dieser familiären Umgebung wieder zu befinden und um sich zu erinnern, offen bleibt.



Kein Mensch mehr da in dem leeren Haus.
Ein Schrank voll Geschichten
und Möbel aus Scharren.
Das ist es, was blieb.
Nichts mehr zu holen.
Der Tee in der Kanne
auf dem untersten Brett
wird kalt, und die Uhr
auf dem obersten Brett
seht sei Jahren auf drei Viertel zehn.

Der Hund jagt die Katze, die Katze ist hinter der Taube her.
Und die Ziege schaut ihnen zu dabei,
mit Bernstein-Augen und bleichem Bars
durch den Spalt in der Tür.
Ein Blatt Papier würde ihr jetzt schmecken,
mit einer raschelnden, knatternden Kinder-geschichte.
Doch sie beschließt, bis abends zu warten,
bis die anderen Tiere verschwunden sind.
Dann kann sie in aller Ruhe fressen,
ohne daß sie hinterher Prügel bekommt.

Abb. 67-68:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten S.
47-48



Luzje Matte liegt und schläft.
Vater baut aus alten Brettern
ein Dach über den Gemüsegarten.
Hanna deckt den Tisch mit Körben und Blumen.
«Müchtest du gleich eine Suppe?» fragt sie.
Ihr Gesicht ist verwundert, so tut es ihr leid.
Kaum hat sie ihr Versteck verloren, muß sie sich
schon kümmern.
Muß sie wieder tun, was sie immer getan hat.
Du wirst sehen, er gibt wieder keine Antwort!

Aber dann vagt der Vater
mit dem Mund voller Nägel:
«Ja, gern, liebes Kind.
Wenn ich dich nicht hätte!»
Nun ja, wer so was zu hören bekommt!
Auf einmal ist Hannas Wut verschwunden.

Übrigens, falls jemand weglaufen will:
Seht ihr da drüben das gelbe Haus?
Seine Tür steht weit offen.

⁹¹ Ebd. S. 50

Die dazugehörenden Bilder visualisieren den Übergang zwischen Leben und Tod und zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Das Haus ist leer und das Bild zeigt, wie die Möbel Schatten an der Wand hinterlassen haben. Schatten sind visuelle Spuren, die darauf hinweisen, dass die Möbel einmal da standen, dass sie an diesen Stellen im Mutterzimmer mal einen Sinn und eine Funktion hatten. Die Schatten im Mutterzimmer verkoppeln sich zur Bedeutung des leeren Hauses: die kahlen Wände und die Schatten erinnern noch an die Vergangenheit — an das, was als die Mutter noch lebte, war, das Unwiederbringbare. Das Haus ist zwar nun leer, aber das Bild auf der gegenüberliegenden Seite zeigt zugleich, wie der Garten voll ist. Die ganze Familie ist da und die Möbel auch. Der Garten ist üppig und prachtvoll und durch die Natur ist zugleich eine gelungene Aneignung der Vergangenheit und ein neuer Anfang symbolisiert.

Die Gegenüberstellung der Bilder lässt durch die Schatten an der Wand die exakte Widerspiegelung der Möbeleinrichtung links im Mutterzimmer und rechts im Gemüsegarten erkennen. Die Möbel, die im Mutterzimmer einen besonderen Platz und eine bestimmte Funktion hatten, übernehmen nun neue Rollen im Gemüsegarten. Ein bedeutender Unterschied besteht jedoch: Im Mutterzimmer ist der „Schrank voll Geschichten“ zurück gelassen worden und an seiner Stelle steht im Gemüsegarten das Grab der Mutter. Die Bücher im Schrank und die Geschichten in den Büchern sind im weiteren Sinne Erinnerungsmöglichkeiten oder eine Form Gedächtnis oder Verbindungsobjekte, deren Symbolik im Gemüsegarten durch das Grab der Mutter evoziert wird. Die Mutter ist gestorben und das Leben mit ihr gehört somit der Vergangenheit an. Der Übergang vom Haus zum Garten schildert den Trauerprozess der Familie, die, jeder auf seine Weise, einen Teil der Vergangenheit — die lebendige Mutter — zurück lassen bzw. ihren Tod akzeptieren und in der Gegenwart in einer Umgebung — in ihrem Garten mit ihrem Grab — leben wird, in der die Erinnerung an die Mutter lebendig ist.

Text und Bild verbinden auf diesen zwei Seiten ebenfalls die Fantasie mit der Realität. Diese abschließende Szene ist in einem Text-Bild-Format dargestellt, das sonst im ganzen Buch ausschließlich für die Dialoge mit der Mutter angewandt worden ist. Die Überlappung der bestimmten Funktion dieses Formats — nämlich die direkte und lebendige Verbindung mit der verstorbenen Mutter durch die Dialoge mit der realen Ebene, die zuvor durch Isolation und Trauer gekennzeichnet war, korreliert mit der Wiedervereinigung der Familie und signalisiert eine Veränderung im psychologisch-emotionalen Zustand der Familie. Die Mutterstimme ist verschwunden, aber durch ihr Zimmer, ihren Garten und ihr Grab ist ihr Dasein noch zu spüren. Diese gelungene Verbindung wird auf indirekte Weise durch das

gewählte Text-Bild-Format geschildert. Der Vater ist nun als Elternteil für seine Kinder anwesend und baut ein Dach über den Garten, um ein neues Zuhause für sich und seine Kinder im Erinnerungsraum der Mutter zu errichten.

In Zusammenhang mit diesem ganzen Trauerprozess, der sich symbolisch durch den Umzug in den Gemüsegarten vollzog, erweist sich ein abschließender Vergleich zwischen der Links-rechts- bzw. Haus-Garten-Dualität und der Aussage des Buchdeckels für die Symbolik der fantastischen Ebene im Bilderbuch interessant. Es wurde gezeigt, wie die Links-rechts-Trennung in „Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ wichtig und wie ihre Rolle in der Darstellung der Trauerarbeit bedeutungsvoll ist. Wenn man den Buchdeckel ganz aufklappt

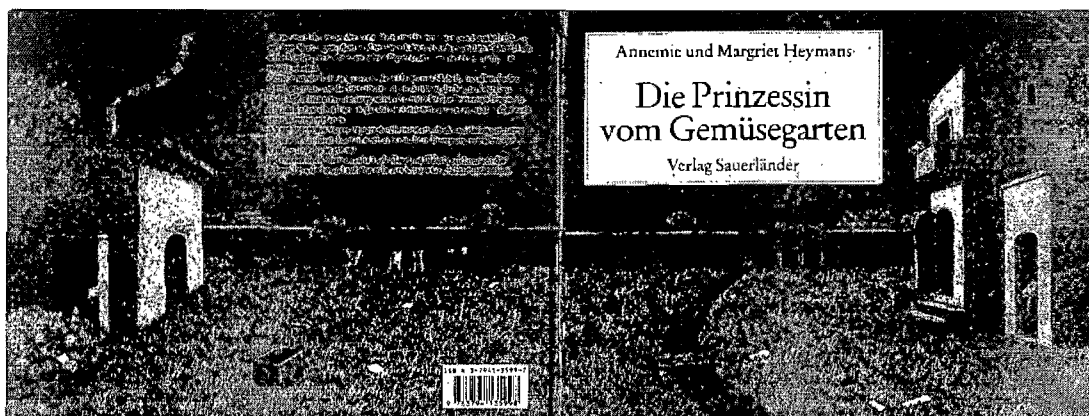


Abb. 69:
Die
Prinzessin
vom
Gemüse-
garten.

(Abbildung 69), kann man ihn als eine der doppelseitigen textlosen Farbbilder betrachten, die im ganzen Buch die Verbindung zwischen Haus und Garten schufen. Interessanterweise ist nun aber bei dem Buchdeckel die Links-Rechts-Dualität gerade umgekehrt als im Buchinnern: der Garten befindet sich links, während das Haus rechts steht. Darüber hinaus verweist der Buchdeckel auf das Ende der Geschichte, da der Garten auf dem Buchdeckel überdacht und bewohnt und somit als das richtige Zuhause erscheint, während das Haus verlassen und leer steht. Ganz verlassen ist das Haus nicht, denn die Tiere sind noch dort. Mit der offenen gelassenen Tür und die Tiere im Haus wird die Erinnerung an die Vergangenheit nicht fremd, sondern bleibt immer noch erreichbar.

„Die Prinzessin vom Gemüsegarten“ bietet einen ausführlichen und vielschichtigen Überblick der in dieser Arbeit analysierten Aspekte der intermedialen Beziehungen zwischen Text und Bild im Bilderbuch an. Ich habe im Laufe dieses Schlusskapitels gezeigt, wie die verschiedenen Facetten dieser Relation ineinander greifen und das Bilderbuch als eine bimediale Erzähleinheit definieren. Die in der vorliegende erörterten Prinzipien der Intermedialität in der Bilderbuchkunst werden abschließend im Fazit besprochen.

5. Fazit

Ausgehend von der Frage, wie Text und Bild mit ihren jeweiligen Charakteristika im Bilderbuch erzählen, wurden die Interaktionsprozesse beider Ebenen im Allgemeinen dargestellt und anhand ausgewählten Bilderbücher hinsichtlich der Thematiken „Traum und Wirklichkeit“ und „Leben und Tod“ im Spezifischen analysiert.

Zunächst einmal sollte man festhalten, dass es keine universale Theorie gibt, wie sich die Interaktionsprozesse von Text und Bild jeweils vollziehen, weil das „Gesamtkunstwerk“ von Text *und* Bild in seinen Relationen offen und unbegrenzt ist, es also individuellen Charakter hat. Um sich diesen Relationen möglichst systematisch und effizient anzunähern, wurden zunächst die jeweiligen narrativen Charakteristika von Text und Bild separat, dann gemeinsam analysiert, und folglich wurde anhand verschiedener theoretischer Ansätze, aber vor allem auf Jens Thieles Beitrag beruhend, ein Analyseninstrumentarium der Interaktionsformen von Text und Bild dargelegt. Diese theoretischen Grundsätze könnte man folgendermaßen zusammenfassen: Ein Bilderbuch besteht aus einer literarischen und einer bildnerischen Ebene; der Text als literarisches Element erzählt mit sprachlichen Mitteln, während das Bild als künstlerisches Element mit visuellen Mitteln erzählt. Es eröffnet sich dadurch eine *dritte Ebene*, die dazwischen liegt, d. h. in der Interaktion von Text und Bild. Diese dritte Ebene ist die wohl interessanteste beim Bilderbuch, denn dieses Spannungsverhältnis ergibt im Idealfall ein aus zwei Künsten geeintes narratives Potential; weder Text noch Bild erzählen nur für sich, sondern erst in ihrer Kooperation entfaltet sich die Erzähkraft der Bilderbuchsprache. Da Text und Bild im Bilderbuch einer bewussten Inszenierung unterliegen, sind ihre Relationen in dieser Hinsicht als Interdependenzen zu bezeichnen.

Anhand der Thematiken *Realität und Traum* sowie *Leben und Tod* wurde gezeigt, dass gerade durch dieses Spannungsverhältnis zwischen Text und Bild vielschichtige Erzählkonstellationen entstehen, die zur komplexen Darstellung einer Zweiweltstruktur besonders geeignet sind. Die Analyse der Interaktionen zwischen Text und Bild in den ausgewählten Bilderbüchern hat weiterhin gezeigt, wie Text *und* Bild gemeinsam besondere Erzählmöglichkeiten schaffen, die auf verschiedene Weise Verbindungen, Kontraste, Parallelität, Kongruenz oder Überlappungen zwischen getrennten Welten darstellen können.

Es scheint weiterhin, dass das literarische und künstlerische Potential des Bilderbuches nicht völlig anerkannt wird, denn die Vorstellung, dass Werke der Kinder- und Jugendliteratur als bloße Einstiegsliteratur vorhanden sind, ist immer noch weit verbreitet und akzeptiert. Zwar ist der Tatsache zuzustimmen, dass Bilderbücher, wie ich zuvor in meiner Arbeit

herausgearbeitet habe, und im weiteren Sinne auch die Kinder- und Jugendliteratur, durch ihre verschiedenen Formen und Themen dem literarischen und künstlerischen Bewusstsein der Kinder entsprechen und sich somit als Einstiegsliteratur eignen. Oder etwas überspitzt formuliert: Der Rezipient wird dort abgeholt, wo er ist. Im Laufe dieser Analyse habe ich jedoch anhand mehrerer Beispiele belegen können, dass das Alter des Adressaten und seine Unerfahrenheit angesichts literarischer und künstlerischer Phänomene nicht selbstverständlich mit einem Mangel bzw. einer Herabsetzung der textuellen und künstlerischen Ansprüche der Werke verbunden sein muss. Ich habe unter anderem zeigen können, dass diese *dritte* Erzählebene, die das narrative Potential des Bilderbuches charakterisiert, für Kinder besonders anregend ist, weil sie nicht fest ist, sondern eben durch ihre Interpretationsoffenheit wirkt.

Das Bilderbuch bietet also zahlreiche Art und Weisen an, sich Themenkomplexen anzunähern, die für Kinder interessant, wichtig, stimulierend, aber auch komplex oder schwer nachzuvollziehen sein können. Im Rahmen dieser Analyse wurde an die Thematiken *Traum und Realität* und *Leben und Tod* herangegangen, aber Ziel dieser Analyse war das Bilderbuch als ein relevantes *intermediales* Medium zu erörtern, in einer multimedialen Welt, in der das Buch als Gegenstand zugunsten des Bildschirms immer mehr vernachlässigt wird. Das Bilderbuch ist meiner Meinung nach, und dies trotz — oder gerade — eines hoch technisierten Umfeldes, eine die Entwicklung des Kindes prägende Erfahrung, und hat insbesondere durch dessen narratives Potential, das sich zwischen Literatur und Kunst bzw. in den vielseitigen und vielschichtigen Verknüpfungen zwischen Text und Bild am effizientesten entfaltet, eine herausragende Position innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur.

Wie Bilderbücher auf Kinder wirken, bleibt trotz dieser Analyse eine offene Frage. Es wäre jedoch sehr interessant sich im Rahmen einer umfangreicheren Arbeit mit der Wirkung und der Interpretation von Bilderbüchern mit Kindern zu befassen. Besonders mit komplexen Themen wie Traum und Realität oder Leben und Tod könnte man theoretische Prinzipien der Bilderbuchtheorie bewahrheiten, widerlegen oder zumindest erweitern.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

BAUER Jutta : *Opas Engel*. Hamburg : Carlsen Verlag 2001.

DROS, Imme u. GEELEN, Harrie : *Das O von Opa*. Köln : Gertraud Middelhaue Verlag 1992.

ERLBRUCH, Wolf : *Nachts*. Wuppertal : Peter Hammer Verlag 1999.

FRIED, Amelie u. GLEICH, Jacky : *Hat Opa einen Anzug an?* München - Wien : Carl Hanser Verlag 1997.

HEIDELBACH, Nikolaus : *Eine Nacht mit Wilhelm*. Weinheim - Basel : Beltz Verlag 1984.

HEYMANS, Annemie und Margriet : *Die Prinzessin vom Gemüsegarten*. Aarau - Frankfurt a. M. - Salzburg : Sauerländer Verlag 1993.

JANISCH, Heinz. BLAU, Aljoscha : *Rote Wangen*. Berlin : Aufbau Verlag 2005.

KEIZABURO, Tejima : *Schwanenwinter*. Frankfurt a. M. : Moritz Verlag 1996

MAAR, Paul. KASPARAVICIUS, Kestitus : *Lisas Reise*. Esslingen : Esslinger Verlag 1996.

OYEN, Wenche. KALDHOL, Marit : *Abschied von Rune*. Hamburg : Heinrich Ellermann Verlag 1987.

ROSEN, Michael. OXENBURY, Helen : *Wir gehen auf Bärenjagd*. Düsseldorf : Sauerländer Verlag 2004.

SCHÖSSOW, Peter : *Gehört das so??!* *Die Geschichte von Elvis*. München - Wien : Carl Hanser Verlag 2005.

SENDAK, Maurice : *In der Nachtküche*. Zürich : Diogenes Verlag 1971.

Sekundärliteratur

Nachschlagewerke

--- *Brockhaus - Die Enzyklopädie: in 24 Bänden*. Leipzig - Mannheim : Brockhaus 1996.

--- *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. v. Ansgar Nünning Stuttgart - Weimar: 3. Auflage 2007

--- *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* / gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller; Hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin: De Gruyter, 1997-2003.

--- *The Herder symbol dictionary. Symbols from art, Archaeology, Mythology, Literature, and religion*. Chiron publication. 1986.

Literaturwissenschaftliche Werke

BAUMGÄRTNER, Alfred. C., Ed : *Aspekte der gemalten Welt. 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute*. Weinheim - Berlin : Julius Beltz Verlag 1968.

BEYER, Christina u. KÖRBER, Jan : *T. Todorov und sein Erklärungsmodell für die literarische Fantastik*. k. D.

<www.ph-heidelberg.de/wp/rank/fantastik/theorien/papiere/todorov.pdf> (24/08/2008)

DRÖßIGER, Hans-Harry : *Zur Erzeugung von Phantastischen Welten in der Kinder- und Jugendliteratur. Aus: Sprache und Stil in Texten für junge Leser*. Festschrift für Hans-Joachim Siebert zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Angelika FEINE und Ernst SOMMERFELDT. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1995.

GÉNETTE, Gérard : *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil 1972.

GOTTSCHALK, Herbert : *Lexikon der Mythologie der europäischen Völker. Götter, Mysterien, Kulte und Symbole, Heroen und Sagengestalten der Mythen*. Berlin: Safari-Verlag 1973.

HALBEY, Hans Adolf : *Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung*. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag 1997.

LYPP, Maria : *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.: dipa-Verlag 1984.

MARTINEZ, Matias u. SCHEFFEL, Michael : *Einführung in der Erzähltheorie*. München: Beck 1999

NIKOLAJEVA, Maria : *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell international 1998.

NODELMAN, Perry : *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. Athens and London: The University of Georgia Press 1988.

NODELMAN, Perry : *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. Athens and London: The University of Georgia Press 1988.

REIL, Margit : *Grenzerfahrungen in Texten für junge Leser. Die psycho-sozialen Erfahrungen Trennung und Tod in Kinder- und Jugendbücher als Herausforderung für den Literaturunterricht. Sterben - Tod - Trauer in Kinderbüchern*. Hrsg. v. Ulf ABRAHAM und Ortwin BEISBART. LUSD - Literatur und Sprache - Didaktisch Heft 6 1994: S. 7-35.

SCHWARCZ, Joseph : *Ways of the Illustrator. Visual Communication in children's Literatur*. Chicago: American library association 1982.

SPIECKER-VERSCHAREN, Ingun : *Trauer. Kindheit und Tod. Die Konfrontation mit dem Tod in der modernen Kinderliteratur. Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung*. Frankfurt a. M., Haag & Herchen Verlag: S. 21-63 1982.

STANZEL, Franz K. : *Theorie des Erzählens*. 3. durchges. Aufl. - Göttingen : Vanderhoeck und Ruprecht 1985.

THIELE, Jens : *Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Oldenburg : Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2000.

THIELE, Jens : *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*, Oldenburg 1991.

TODOROV, Tzvetan : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil 1970.

Literatur zum Thema Tod in der Kinder- und Jugendliteratur

---. „*Tod — Was ist das?*“ *Bilderbücher über Abschied, Trauer und Tod*. Göttingen: Deutscher Verband Evangelischer Büchereien (Hrg.) 2005.

---. *Deine Nähe spür ich noch... Sterben — Tod — Trauer als Themen der Kinder- und Jugendliteratur*. Wien: Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (Hrg.) 2004

Links zum Thema Deutscher Kinder- und Jugendliteraturpreis

Arbeitskreis für Jugendliteratur: Deutscher Jugendliteraturpreis:
<http://www.jugendliteratur.org/deutscher_jugendliteratur-2.html> (26.07.2008)

Der Deutsche Jugendliteraturpreis:
<<http://www.bundespruefstelle.de/bmfsfj/generator/bpjm/Jugendmedienschutz-Medienerziehung/lese-hoermedien,did=108344.html>> (26.07.2008)