



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Grüß Gott, ich bin der Tod“

Zur Figuration des Todes im zeitgenössischen Bilderbuch

Verfasserin

Elisabeth Zenz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 332
Diplomstudium Deutsche Philologie UniStG
Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Meiner Familie.

Vorwort

Worüber schreibst du deine Diplomarbeit?

Über Bilderbücher.

Aha, das ist aber interessant, und worüber genau?

Über den Tod im Bilderbuch.

So ein *schirches* Thema hast du dir ausgesucht?

Dieses oder ähnliche Gespräche führte ich in den letzten Monaten zuhauf. Kostproben aus Bilderbüchern und nähere Erklärungen zur großen Vielfalt der Bilderbücher zu diesem Thema konnten die noch Interessierten zwar nachvollziehen, meine Themenwahl erzeugte aber vor allem eines: Kopfschütteln.¹

Viele Menschen haben den Gedanken, vom Tod auch nur ein Wort zu sagen, bedeute schon, ihn geistig heraufzubeschwören, ihn näher heranzuholen. Das würde einen zwingen, der Unausweichlichkeit des eigenen Sterbens ins Auge zu sehen. Und um uns dieses seelische Trauma zu ersparen, versuchen wir oft kurz entschlossen, das ganze Thema möglichst zu meiden.²

Dabei ist der Tod in unserer Alltagswelt allgegenwärtig. Wir zittern mit „Dexter“, dass er sein nächstes Opfer unbemerkt wegschaffen kann, schmunzeln über die Umstände, unter denen Menschen bei den „Desperate Housewives“ um die Ecke gebracht werden und knipsen in Videospielen so vielen Bösewichten wie möglich das Licht aus. In diversen Medien wird ausführlich über die Todesopfer bei Unfällen, in Kriegen, bei (Selbstmord)Anschlägen und Morden berichtet. „Furchtbar“ sagen wir, aber auch „So ist das nun einmal“ – wie der kleine Tod in Kitty Crowthers *Der Besuch vom kleinen Tod*³.

Der Tod lässt uns immer mehr kalt. Und gleichzeitig trifft es uns hart, wenn sich der Todesfall im engen Familien- oder Bekanntenkreis ereignet. Wir sind mit der

¹ Den wenigen Ausnahmen danke ich von Herzen!

² Wülfing, Isabella: Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch. Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1986. (= Studien zur Medien-, Kunst- und Literaturgeschichte Bd. 11). S. 149.

³ Crowther, Kitty: Der Besuch vom kleinen Tod. Aus dem Französischen von Maja von Vogel. Hamburg: Carlsen, 2011.

Situation heillos überfordert und gleichzeitig gibt es da vielleicht noch ein Kind, das wissen will, was denn passiert sei und das tausend Fragen hat. Fragen, die wir uns auch selbst stellen, uns aber auch selbst nicht beantworten können.

Dass sich ein Kind für das Thema „Tod“ interessiert, kann verschiedene Gründe haben und muss nicht einen Todesfall in der Familie oder im Bekanntenkreis zum Anlass haben. Eine tote Amsel am Weg zum Kindergarten, eine tote Maus, die die Katze als Überraschung mitbringt oder auch einfach nur ein Gespräch, das das Kind aufgeschnappt hat, bringt es zum Nachdenken.

„Der Tod ist zu abstrakt, um dafür Worte zu finden.“⁴ So nimmt man gerne ein Hilfsmittel zur Hand – etwas wohinter man sich verstecken kann. Das Bilderbuch bietet sich in diesen Fällen natürlich an. Die Situation des Vorlesens selbst gibt Geborgenheit, vieles wird angesprochen und erklärt – und bietet eine gute Ausgangsbasis für ein weiteres Gespräch.

In den letzten 20 Jahren gibt es einen regelrechten Boom an Bilderbüchern die den Tod thematisieren. Bei der Auswahl eines passenden Buches ist man vielleicht versucht, ein Buch zu wählen, das dieses Thema wenigstens in „schöner“ Form darstellt. Süße Tierkinder etwa, deren Großvater „in ein anderes Land“ geht. Nur nichts Düsteres, Seltsames, keine Worte und Bilder, die vielleicht noch mehr Ängste und Sorgen heraufbeschwören könnten.

Und dennoch gibt es sie, die Bilderbücher die „anders“ sind. Sie zeigen dunkle Farben, gruselige Totenköpfe, traurige und wütende Menschen und auch den Tod selbst, der in menschenähnlicher Gestalt auf der Erde wandelt.

„Das kann man aber keinem Kind zeigen!“ mögen nun manche einwenden. Kann man nicht?

⁴ Wülfig (1986), S. 150.

Wenn deine Eltern schon bei der Vorstellung, in einem deiner Bücher könnte das Wort Tod stehen, mit den Zähnen klappern... dann erklär ihnen in aller Ruhe, dass du da ein paar Geschichten kennst, die ihnen helfen können, ganz, ganz tapfer zu sein! Und dass Skelette natürlich nicht beißen!⁵



Abb. 1: Serres, Heitz: Wie du deinen Eltern beibringst, Kinderbücher zu lieben (2011), S. 21 und 22.

⁵ Serres, Alain und Bruno Heitz (Bild): Wie du deinen Eltern beibringst, Kinderbücher zu lieben. Aus dem Französischen von Tobias Scheffel. München: Kunstmann, 2011. S.20-23.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	I
Inhaltsverzeichnis	V
1. Einleitung.....	1
2. Definitionen, Kindgemäßheit und Adressiertheit	5
2.1. Definition Kinderliteratur	5
2.2. Gängige Definitionen des Bilderbuchs	7
2.3. Kategorien des Bilderbuchs.....	11
2.4. Funktionen des Bilderbuchs.....	12
2.5. Der Tod im Bilderbuch - Das kindgemäße Bilderbuch	13
2.6. Adressiertheit im Bilderbuch.....	16
3. Geschichte des Bilderbuchs.....	19
3.1. Das Bilderbuch im 15. bis 18. Jahrhundert.....	19
3.2. Das 18. und 19. Jahrhundert.....	21
3.3. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des 2. Weltkriegs	25
3.4. Von 1945 bis zur Gegenwart.....	27
4. Zum Forschungsstand	31
5. Tod	37
5.1. Der Tod – was ist das?.....	37
5.2. Der Tod in Sprichwörtern und Redewendungen	38
5.3. Die Entwicklung der Todeskonzepte beim Kind	39
5.4. Personifizierungen des Todes	43
5.5. Das Thema Sterben und Tod im Bilderbuch seit den 1970er Jahren	46
6. Zur Theorie der Bilderbuchanalyse.....	51
6.1. Der Text	52
6.2. Das Bild.....	54
6.3. Text-Bild-Interdependenz.....	58

6.4. Paratexte.....	62
7. Bilderbuchanalysen.....	65
7.1. Ente, Tod und Tulpe.....	65
7.2. Als der Tod zu uns kam	78
7.3. Die schlaue Mama Sambona.....	88
7.4. Die kleine Sensenfrau.....	99
7.5. Der Besuch vom kleinen Tod	114
7.6. Warum, lieber Tod...?.....	124
7.7. Ballade vom Tod	131
8. Resümee	137
9. Literatur- und Abbildungsverzeichnis.....	141
9.1. Primärliteratur.....	141
9.2. Sekundärliteratur	142
9.3. Abbildungsverzeichnis	155
10. Anhang.....	157
10.1. Abstract	157
10.2. Lebenslauf	159

1. Einleitung

Schwarzer Mantel, schwarzer Hut, a schaurige Figur!
Und er hat a Sens'n und a Eieruhr!
Langsam kommt er näher, pumpert an die Tür.
Ich riech' an Hauch von Moder und er sagt zu mir:
Grüß Gott! I bin der Tod!
Vorbei ist deine Not!
Kumm', dei Zeit is um.
Geh', moch ka Theater.
*I bin's, da Gevatter!*⁶

Nach einer langen Zeit der Tabuisierung erschienen in den letzten 15 Jahren allein im deutschsprachigen Raum mehr als 100 Bilderbücher zum Thema Tod. Nachdem erste Bilderbücher in den 1960er Jahren das Thema zwar ansprechen, aber in einer möglichst kindgerechten Art verpacken, werden die Umsetzungen mit den Jahren zusehends schonungsloser. Heute wandelt der Tod nicht nur in obigem Liedtext der EAV auf Erden, er hat auch schon den Weg ins Bilderbuch gefunden.

Die Art und Weise der Darstellung des personifizierten Todes im zeitgenössischen Bilderbuch in Text und Bild gilt es in dieser Diplomarbeit zu erforschen. Als Primärtexte gewählt wurden sieben Bilderbücher aus den Jahren 2002 bis 2011, in denen der Tod als Gestalt im Vordergrund steht bzw. eine zentrale Rolle einnimmt.

Die erste Frage lautet: Wie wird der Tod dargestellt? Schon seit der Antike schafft der Mensch unterschiedliche Darstellungen des Todes in Kunst und Literatur. Als Skelett, Sensenmann, Fährmann und Gevatter Tod treffen wir ihn auch im Bilderbuch wieder. Doch auch Darstellungen des Todes als Vagabund, Buchhalter oder kleines Mädchen lassen sich hier finden. Der Tod hat eine Aufgabe – das Abholen der Menschen. Er erscheint im Bilderbuch aber nicht als kaltblütige unheimliche Gestalt, sondern wirkt in seiner Art sehr menschlich. Er ist oftmals als einsam, nachdenklich und traurig dargestellt und scheint keine rechte Freude an seiner Aufgabe zu haben. Die Charakterisierung der Todesgestalt ist somit neben der optischen Erscheinung und Beschreibung der zweite wichtige Punkt

⁶ Erste Allgemeine Verunsicherung: Homepage der Band. Songtext: Der Tod (1987).
http://www.eav.at/eav/texte/text_81_o_der_tod.htm (18.12.2012).

der Analyse und wirft weitere Fragen auf. Auf welche Weise holt der Tod seine Opfer? Gibt es ein besonderes Ritual? Tritt er unvermittelt auf oder begleitet er die Lebenden? Wer sind seine Opfer? Wer sucht diese aus? Ist der Tod sein eigener Herr oder untersteht er einer höheren Macht? Hat er gewisse Spielregeln zu befolgen? Wie reagieren die Menschen, wenn sie den Tod erblicken? Wer kann den Tod sehen? Interagiert dieser auch mit den Freunden und Verwandten des Opfers? Daneben stellen sich auch allgemeine Fragen um das Sterben. Wie wird das Sterben dargestellt? Kommt das Wort „sterben“ im Text vor? Wohin kommen die Menschen, wenn sie tot sind?

All diese Fragen sollen nah an Bild und Text beantwortet werden. Eine zentrale Rolle spielt dabei das Miteinander oder Gegeneinander von Bild und Text. Auch Paratexte und Typographie können entscheidend für die Interpretation eines Bilderbuchs sein. Die Theorie hierzu liefert in erster Linie Claudia Blei-Hoch, die in ihrer Dissertation⁷ einen Meilenstein in Punkto Bilderbuchanalyse gelegt hat. Sie machte es sich zur Aufgabe, „ein selektiv-eklektisches Analysekonzept zu entwickeln, das sich an den forschungsmethodischen Vorgehensweisen verschiedener Fachdisziplinen, insbesondere der Wirkungsästhetik, der Gestaltungstheorie, der Kunstpädagogik [...] und nicht zuletzt der kulturwissenschaftlichen Germanistik orientiert.“⁸

Bevor dieser Hauptteil der Arbeit in Angriff genommen werden kann, gilt es aber, einen theoretischen Hintergrund für die Analyse zu schaffen. Hierfür werden neben der Literaturgeschichte auch Hilfswissenschaften wie Geschichte, Kunstgeschichte, Psychologie und Pädagogik herangezogen.

Zunächst wird geklärt, was unter einem Bilderbuch verstanden wird und wie es sich vom illustrierten Kinderbuch abgrenzt. Dieser gar nicht so einfachen Definition widmet sich das erste Kapitel (Kapitel 2). Des Weiteren wird hier auf den Begriff der Kindgemäßheit ein- und der Frage nachgegangen, ob das Bilderbuch denn wirklich ausschließlich für Kinder gemacht ist. Diese Fragen stellen sich bei einem schwierigen Thema wie dem Tod ganz besonders.

Das nachfolgende Kapitel (Kapitel 3) beschäftigt sich mit der Geschichte des Bilderbuchs. Hier wird neben der Darstellung literaturgeschichtlicher Fakten

⁷ Blei, Claudia: Zur bild- und sprachästhetischen Darstellung des Eigenen und Fremden im deutschsprachigen Bilderbuch. Dissertation: Dresden, 1998.

⁸ Ebd., S. 8.

nachgezeichnet, ob und in welcher Weise der Tod im Bilderbuch angesprochen und abgebildet wurde.

Kapitel 4 gibt einen Überblick über die Forschungssituation zum Bilderbuch im Allgemeinen und zum Themenkomplex „Sterben und Tod im Bilderbuch“ im Speziellen.

In Kapitel 5 dreht sich alles um den Tod. Was stellen wir uns unter dem Tod vor? Kann man dies überhaupt in Worte fassen? Nach einer Betrachtung gängiger Sprichwörter und Redewendungen über den Tod wird auf die Entwicklung von Todeskonzepten beim Kind, die für die Darstellung dieses Themas im Bilderbuch von wesentlicher Bedeutung sein können, eingegangen. Wie sich herausstellt, spielt die Figuration des Todes für Kinder im Alter von acht bis neun Jahren eine besondere Rolle. Auf den personifizierten Tod in Kunst und Literatur wird im Folgenden näher eingegangen. Danach wird das Thema „Tod“ im Bilderbuch von den 1970er-Jahren bis heute näher betrachtet und mit einigen Beispielen belegt. Kapitel 6 und 7 widmen sich schließlich dem praktischen Teil der Arbeit. Kapitel 6 beschäftigt sich mit der Theorie der Bilderbuchanalyse, die in Kapitel 7 anhand der sieben gewählten Bücher in die Praxis umgesetzt wird.

Ziel dieser Diplomarbeit ist die Ausarbeitung der unterschiedlichen Darstellungen der Figur des Todes im zeitgenössischen Bilderbuch. Es wird gezeigt, dass in diesen Büchern zwar der Tod als Person im Vordergrund steht, nicht aber sein scheinbar einziger Zweck, das Abholen der Menschen. Vielmehr steht die Persönlichkeit des Todes im Zentrum, der sich vom Menschen gar nicht so sehr unterscheidet, mit dem sich der (kindliche) Leser in manchen Fällen sogar identifizieren kann. *Ente, Tod und Tulpe* von Wolf Erlbruch zeigt einen philosophierenden Tod, der die Ente schon zeit ihres Lebens begleitet und ihr in den letzten Wochen zum Freund wird. Der Tod in *Als der Tod zu uns kam* von Jürg Schubinger und Rotraud Susanne Berner ist ein ungeschickter Vagabund, dem misslingt, was er auch anfasst und der vom Tod eines Jungen, den er verschuldet hat, sehr mitgenommen ist. Einen Buchhalter, bürokratisch, aber mit Schwächen und Humor, mimt der Tod in Hermann Schulz' und Tobias Krejtschis *Die schlaue Mama Sambona*, während der Tod in der *Ballade vom Tod* von Koos Meinderts, Harrie Jekkers und Piet Grobler als weißer Hase in Krankenschwesternkostüm dargestellt wird. *Die kleine Sensenfrau* von Michael

Stavarič und Dorothee Schwab soll bald die schwere Aufgabe von ihrem Vater, dem Tod, übernehmen und geht auf Wanderschaft, um die Bedeutung von Leben und Tod herauszufinden. Einen ebenfalls kindlichen Tod zeigt Kitty Crowthers *Der Besuch vom kleinen Tod*. Der einsame kleine Sensenmann findet in Elisewin eine Freundin, die später als Engel zu seiner Partnerin wird. Den Tod als Gevatter sehen wir schließlich in Glenn Ringtveds und Charlotte Pardis *Warum, lieber Tod...?*. Er tröstet die Enkel der bald sterbenden Großmutter und hilft ihnen mittels einer Parabel, den Tod zu verstehen.

2. Definitionen, Kindgemäßheit und Adressiertheit

In diesem Kapitel werden eingangs die gängigen Definitionen des Kinderbuchs und insbesondere des Bilderbuchs vorgestellt. Die Bild-Text Interdependenz stellt sich als wichtiges Merkmal des Bilderbuchs heraus, wie auch im Analyseteil zu sehen sein wird. Im Anschluss wird die Leistung des Bilderbuchs gegenüber anderen Medien erörtert und auf Kindgemäßheit und Adressiertheit eingegangen. Die beiden letztgenannten Punkte spielen beim Thema „Tod“ eine besondere Rolle. So werden Bilderbücher (die nach Thiele zumeist als originäre und intendierte Kinderlektüre angesehen werden können) in denen der Tod als Figur dargestellt wird, zu Unrecht als nicht kindgemäß kritisiert, andererseits bieten diese auch Erwachsenen eine Möglichkeit, sich nicht nur als Mitleser, sondern auch als eigentliche Leser mit dem Thema auseinanderzusetzen.

2.1. Definition Kinderliteratur

Die Abgrenzung, was nun ein Kinder-/Jugendbuch und was ein Erwachsenenbuch ist, beschäftigt die Forschung seit Jahren. Zu einer einheitlichen Lösung kommt man nicht, sind doch die Grenzen sehr verschwommen. Die Bezeichnungen „Kinderbuch“ und „Jugendbuch“ sind jedenfalls heute die einzigen, in denen der Leser⁹ gattungsstiftend ist.¹⁰ Emer O´Sullivan definiert Kinderliteratur folgendermaßen:

Die Bestimmung des Gegenstands Kinderliteratur wird nicht in erster Linie als auf der Ebene des Textes sondern auf der institutionellen Ebene stattfindend identifiziert. Texte werden einer bestimmten Lesergruppe von verschiedenen gesellschaftlichen Instanzen zugeteilt. Zu diesen gehören Erziehungsinstanzen kirchlicher und profaner Ausrichtung sowie Instanzen des literarischen Markts (Verlage, Verteiler usw.) und der Produzenten (Herausgeber und Autoren). Es handelt sich also um eine Textzuteilung von Erwachsenen an Kinder und Jugendliche.¹¹

Eine ähnliche Definition liefert Marlene Zöhrer. Für sie ist Kinderliteratur

⁹ Der männliche Gestus schließt in dieser Arbeit stets die weibliche Form mit ein.

¹⁰ Vgl. Schweikart, Rolf: Irgendwo zwischen Kinderkram und hoher Literatur. Über die allgemeine Position der Kinderliteratur. Wien: STUBE, 2008. (STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Reihe basics). S. 6.

¹¹ O´Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Winter, 2000. S. 111.

als ein Subsystem, im Sinne eines Symbolsystems zu verstehen, das sich, ähnlich wie ein Polysystem, relativ eigenständig konstituiert, und zwar innerhalb des kulturellen Polysystems Literatur. Die Besonderheit des kinderliterarischen Systems besteht dabei in der gleichzeitigen Zugehörigkeit zu verschiedenen kulturellen Systemen.¹²

Sie verweist dabei neben der Poetik u.a. auf die Pädagogik und die Didaktik.¹³ Natürlich darf, vor allem bezogen auf das Bilderbuch auch die Kunstwissenschaft nicht vergessen werden.

Hans-Heino Ewers unterscheidet verschiedene Ausgangspunkte bei der Definition von Kinder- und Jugendliteratur. Unter Kinder- und Jugendlektüre versteht er jene Literatur, die von Kindern und Jugendlichen auch tatsächlich konsumiert wird, und zwar außerhalb des Unterrichts – auch nicht unterrichtsbegleitend. Diese nennt Ewers **faktische** Kinder- und Jugendlektüre.¹⁴

Nimmt man die Lektürebewertung der Erwachsenen als Ausgangsbasis, so unterscheidet Ewers die **intendierte** Kinder- und Jugendlektüre – jene, die Erwachsene für geeignet halten – von der **nicht-intendierten** – jene, die von Kindern und Jugendlichen rezipiert wird, obwohl sie aus Sicht der Erwachsenen als nicht geeignet gilt.¹⁵ Nicht immer nehmen Kinder die für sie bestimmte Literatur an, auf der anderen Seite lesen Kinder auch Literatur, die nicht für sie bestimmt ist.¹⁶

Sowohl die intendierte als auch die nicht-intendierte Kinder- und Jugendlektüre muss nicht schon von vornherein für Kinder konzipiert worden sein.

Zu Kinder- und Jugendlektüre wurden diese Werke gewissermaßen erst nachträglich entweder dadurch, dass sie von Kindern und Jugendlichen gelesen [...], oder dadurch, dass sie von der Gesellschaft zu einer geeigneten potentiellen Kinder- und Jugendlektüre erklärt wurden [...].¹⁷

Es gibt aber auch jene Literatur, die von vornherein für Kinder geschaffen wird, was in der Regel Folgen für die Gestaltung des Werkes hat. Für diese von Beginn

¹² Zöhrer, Marlene: Weltliteratur im Bilderbuch. Wien: Praesens-Verlag, 2010. S. 39.

¹³ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁴ Vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Paderborn: Fink, 2012. (=UTB 2124). S. 14.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 15-17.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁷ Ebd., S. 19.

an geplante Kinderlektüre verwendet Ewers den Begriff der **originären** Kinder- und Jugendliteratur.¹⁸

Bezogen auf die Literaturvermittlung lässt sich eine Korpusbildung nach Alter und Geschlecht, sowie nach Themen und Motiven feststellen. Innerhalb dieser Korpora findet sich eine Mixtur unterschiedlichster Textgattungen und Buchsorten. Was für den Literaturwissenschaftler sehr inhomogen wirkt, ist beim Bilderbuch aber Usus. Bereits vom Verlag werden Bilderbücher oben genannten Kriterien zugeordnet – eine Einteilung, die auch in Buchgeschäften und Bibliotheken beibehalten wird.¹⁹

2.2. Gängige Definitionen des Bilderbuchs

Im Großen und Ganzen kann das Bilderbuch nach Ewers also als originäre und intendierte Lektüre bezeichnet werden. Ein Blick in die gängigen Definitionen des Bilderbuchs soll die Vielschichtigkeit dieses Mediums deutlich machen.

Das Sachwörterbuch für Literatur versteht unter einem Bilderbuch ein

illustriertes Kinderbuch, dessen Text in Vers oder Prosa nur nebensächliche Beigabe zu den Bildern ist oder gar ganz fehlt. Die einfachen, meist farbigen Bilder aus der kindlichen Begriffswelt sind dem Auffassungsvermögen der 2-8jährigen angepasst.²⁰

Nicht das Wort dominiert also in dieser Gattung, sondern das Bild.²¹ Diese Definition ist dennoch nicht ganz klar. Es wird von einem illustrierten Kinderbuch gesprochen, was die Vorrangstellung des Textes impliziert²², gleichzeitig wird aber der Text als Nebensache genannt. Es gilt also, das Bilderbuch vom illustrierten Kinderbuch zu unterscheiden. Klaus Doderer und Helmut Müller machten diesen Schritt bereits Mitte der 70er-Jahre. Die

¹⁸ Vgl. Ewers (2012), S. 19.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 25.

²⁰ Art. Bilderbuch. In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 82001, S. 90.

²¹ Siehe dazu auch: Maier, Karl Ernst: Das Bilderbuch. In: Baumgärtner, Alfred C. (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe. (Loseblattsammlung, Teil 5: Literarische Begriffe/Werke/Medien). Meitingen: Corian-Verlag, 1928-2009, hier: 1996. S. 1.

²² Illustrieren: (a) ein Buch mit Bildern ausgestalten, bebildern; (b) veranschaulichen, erläutern. In: Duden Fremdwörterbuch S. 439 Spalte 1. Mannheim u.a.: Dudenverlag, 92007.

Dominanz des Bildes bzw. die Gleichrangigkeit von Text und Bild wird als gattungskonstituierendes Merkmal angesehen. Überwiegt der Textanteil, wird eher von einem illustrierten Kinderbuch gesprochen.²³

Das Verhältnis von Text und Bild erfährt im Bilderbuch ganz unterschiedliche Ausformungen. Generell lässt sich sagen, dass Bücher für die ganz jungen Leser mit dem wenigsten Text auskommen. Es gibt Bilderbücher ganz ohne Text und jene, in denen Bild und Text in einem widersprüchlichen Verhältnis stehen.²⁴ Häufig wird die untrennbare Wechselwirkung zwischen Bild und Text als wesentlich angesehen. Erst wenn diese beiden Komponenten zusammenspielen, ist von einem Bilderbuch die Rede und nicht von einem den Text erläuternden Bild.²⁵

Diese Wechselwirkung bzw. Interdependenz ist

ein konstitutives ästhetisches Strukturmerkmal des Bilderbuchs, das nicht ausschließlich in einem narrativen Kontext, sondern auch als offene künstlerische Form zu sehen ist. Unter narrativem Aspekt greifen Bild-Text-Interdependenzen im Verlauf einer Erzählung wie die Stränge eines geflochtenen Zopfes ineinander, die einzelnen Stränge des Zopfes verfügen über je unterschiedliche Erzählmodi mit unterschiedlichen symbolischen Bedeutungen.²⁶

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Adressiertheit des Bilderbuches. Wie schon oben das Sachwörterbuch für Literatur, beschreibt auch das „Lexikon des gesamten Buchwesens“ das Bilderbuch als ein

nach dem Sprachgebrauch [...] hauptsächlich aus Bildern bestehendes Buch für Kinder. Das Bilderbuch ist dank seiner Anschaulichkeit die am frühesten (etwa von zwei Jahren an) zugängliche und bis zum siebten Lebensjahr meist benutzte Gruppe der Kinderliteratur („Bilderbuchalter“), wichtig als

²³ Vgl. Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. V.

²⁴ Vgl. Zöhrer (2010), S. 43.

²⁵ Vgl. Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. Bremen, Oldenburg: Aschenbeck & Isensee, 2003. S. 45 und Feiner, Katrin: Bilderbuch. Wien: STUBE, 2009. (Lexa, Heidi und Kathrin Wexberg (Hg.): STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 03). S. 3.

²⁶ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 53.

Anreger der Phantasie, der begrifflichen und sprachlichen Fähigkeiten und des künstlerischen Aufnahmevermögens.²⁷

Wie von Gero versteht auch Betten das Bilderbuch als eine für Kinder gemachte Gattung und zählt „Farbigkeit und leichte Verständlichkeit“²⁸ zu den Charakteristika der Gattung.

Auch Jens Thiele, der die wissenschaftliche Erforschung des Bilderbuches in den letzten Jahren vorantrieb, spricht von einer „Spezialkunst für Kinder“²⁹, ebenso wie Ursula Dietschi-Keller:

Das Bilderbuch [...] ist ein reich illustriertes Buch, das speziell für Kinder – vorwiegend für Kinder, die noch nicht lesen können, also für Klein- und Vorschulkinder – von Erwachsenen geschrieben und gestaltet wird.³⁰

Das Bilderbuch richtet sich zugleich aber auch an die vermittelnden Instanzen (Eltern, Großeltern, Pädagogen). Diese Mehrfachadressierung kann sich „allein auf paratextueller Ebene abspielen oder im Text selbst manifestieren, indem dieser unterschiedliche Lesarten anbietet.“³¹

Eine weit offenere Definition bietet der Brockhaus an. Er sieht im Bilderbuch ein

v. a. auf die visuelle Wahrnehmung ausgelegtes, bebildertes Buch mit wenig oder keinem Textanteil, das sich primär an Kinder wendet, aber auch zunehmend auf literarisches und bildnerisches Interesse bei erwachsenen Lesern stößt. Während das erzählende Bilderbuch Themen der kindlichen Lebenswelt in fiktionaler Form aufgreift, veranschaulichen Bild und Text im Sachbilderbuch v. a. Themen aus Natur, Technik und Umwelt. Daneben gibt es verschiedene Formen von Spielbilderbüchern (u. a. mit aufklappbaren oder veränderbaren Bildseiten) sowie interaktive Bilderbücher auf CD-ROM.³²

²⁷ Betten, L.: Art. Bilderbuch. In: Corsten, Severin u.a. (Hg.): Lexikon des gesamten Buchwesens. Stuttgart: Hiersemann, 1987. Band I: A-Buch, S. 436.

²⁸ Betten (1987), S. 436.

²⁹ Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1: Grundlagen-Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider, 2005. S. 228-245. Hier S. 228.

³⁰ Dietschi-Keller, Ursula: Bilderbücher für Vorschulkinder. Bedeutung und Auswahl. Zürich: Verlag pro juventute, 1996. S. 17.

³¹ Zöhrer (2010), S. 40.

³² Art. Bilderbuch. In: Brockhaus Enzyklopädie online. <http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/> (13.12.2012).

Auch Jens Thiele unterstreicht die Wandlung des Bilderbuches und dessen Reaktion auf mediale Trends. Er sieht das Bilderbuch

eingebunden in die kulturellen Entwicklungen und Veränderungen durch Film, Fernsehen und Computer, es reagiert auf neue mediale Bildsprachen und offenere Erzählkonzpte. Zu solchen veränderten Auffassungen vom Bilderbuch gehört auch die Entdeckung der Erwachsenen als Adressaten von Bilderbüchern.³³

Das Bilderbuch ist längst nicht mehr nur für Kinder die noch nicht lesen können! Schweikart formuliert etwas polemisch:

Verlage wie Kindermann oder Aufbau haben mit ihren Bilderbuchprogrammen vor allem ein erwachsenes Publikum und BilderbuchsammlerInnen im Visier, die eventuell das eine oder andere Buch auch mal an Kinder weitergeben – wenn die pfleglich damit umgehen und keine Gebrauchsspuren hinterlassen.³⁴

Er spricht hier vor allem Klassiker der Weltliteratur an, die zu Bilderbuchtexten zusammengefasst und kunstvoll illustriert werden. Er kritisiert: „Themenwahl und Ästhetik sind in diesen Fällen an KennerInnen und nicht an AnfängerInnen gerichtet.“³⁵

Dabei besitzt das Vorgehen, weltliterarische Stoffe und Themen im Bilderbuch zu bearbeiten, eine lange Tradition. Bereits im 19. Jahrhundert kommt es zu solchen Bearbeitungen, etwa von Daniel Defoes *Robinson Crusoe*.³⁶ In vielen Fällen handelt es sich um Adaptionen unter dem Vorzeichen der „Kindgemäßheit“, ein Verfahren, das auch heute noch öfter anzutreffen ist.³⁷

Die Bilderbuchproduktion der letzten Jahre zeigt deutlich eine Öffnung hin zu breiteren, auch erwachsenen Zielgruppen. Die rein am Alter der LeserInnen orientierte Definition ist heute nicht mehr haltbar.³⁸

³³ Thiele (2005), S. 228.

³⁴ Schweikart (2008), S. 7.

³⁵ Ebd., S. 7.

³⁶ Vgl. Doderer, Müller (1973), S. 128-131.

³⁷ Vgl. Feiner (2009), S. 14.

³⁸ Vgl. ebd., S. 2.

2.3. Kategorien des Bilderbuchs

Die Definition des Bilderbuchs im Brockhaus reißt die unterschiedlichen Kategorien in Bilderbuch schon kurz an.

Karl Ernst Maier teilt Bilderbücher in folgende Kategorien: ³⁹

- Elementarbilderbuch: Vertraute Tatsachen der nächsten Umwelt (dargestellt wird immer nur ein Gegenstand oder Lebewesen pro Seite) können auf bildlichen Darstellungen erkannt und betrachtet werden.
- Szenenbilderbuch: Ganzheitliches Begreifen von Bildern, auf denen mehr als ein Gegenstand oder Lebewesen abgebildet ist.
- Bilderbuchgeschichte
 - o Märchenbilderbuch
 - o Phantastische Bilderbuchgeschichte
 - o Die wirklichkeitsnahe Bilderbuchgeschichte mit irrealen Elementen
 - o Die realistische Bilderbuchgeschichte
- Sachbilderbuch

Ähnliche Versuche einer Kategorisierung, in denen auch die optische und haptische Beschaffenheit der Bilderbücher sowie eine mögliche weitere Verwendung Beachtung finden, wurden in den letzten Jahrzehnten einige unternommen – ein allerdings unmögliches Unterfangen, stellen sich doch je nach Fokus (Literaturwissenschaft, Kunst, Bildungswissenschaft) andere Kategorien heraus. Bilderbücher jüngerer Datums fühlen sich auch nicht mehr einer Gattung oder einem Stil verpflichtet, sondern sind Vermischungen aus Vielem. Auch für Silke Rabus scheint die Gattungsfrage im Bilderbuch der 90er Jahre „weitgehend obsolet geworden zu sein.“⁴⁰

³⁹ Vgl. Maier (1996), S. 7-18.

⁴⁰ Rabus, Silke: Reise ins Disneyland...? Das Bilderbuch der 90er Jahre. In: Leitner, Gerald und Silke Rabus (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Einführung, Strukturen, Vermittlung in Bibliotheken. Wien: Büchereiverband Österreichs, 1999. (=BVÖ-Materialien 6). S. 37-57. Hier: S. 40.

2.4. Funktionen des Bilderbuchs

Hinter vielen Bilderbüchern steckt immer noch die Forderung nach einem erzieherischen und belehrenden Charakter von Kinder- und Jugendliteratur, sie sollen normbildend sein. „Eigentum verpflichtet, geklaut wird nicht. Älteren Menschen ist mit Respekt zu begegnen, zu Oma und Opa ist man nett und hilfsbereit.“⁴¹, fasst Schweikart einige der Grundsätze zusammen.

So wurde wissenschaftliche Beschäftigung um das Bilderbuch auch lange Zeit nur seitens der Pädagogik und Psychologie betrieben. Auch heute spielt die pädagogisch-didaktische Eignung eines Bilderbuches eine große Rolle, wie man an Bilderbuchrezensionen ablesen kann.⁴² Seit den Anfängen der Germanistik galt die Kinder- und Jugendliteratur als Gebrauchsgegenstand, als

ein Mittel der Erziehung und Bildung [...] bei dem es nicht primär auf künstlerische Originalität und gestalterische Gültigkeit, sondern zu allererst auf den pädagogisch „richtigen“ oder „falschen“ Gehalt, den erzieherisch nützlichen Inhalt ankommt.⁴³

Auch wenn das Bilderbuch heute nicht mehr vor solch moralischem Ballast strotzt, stehen doch oft der Erwerb ästhetischer Wahrnehmungskompetenzen und die sprachliche Ausdrucksfähigkeit, die durch das Bilderbuch gefördert werden kann, im Vordergrund. Im Bilderbuch kommt das Kind erstmals mit literarischer Sprache in Berührung, es ist die erste Literaturgattung, die es kennenlernt.

Bilderbücher sorgen beim Betrachten außerdem für eine besondere Form der Kommunikation zwischen den Generationen. Das gemeinsame Betrachten eines Bilderbuchs gehört auch zu den frühen emotionalen Erfahrungen des Kindes.⁴⁴ Das Bilderbuch ist, im Gegensatz zu Film und Fernsehen, für das Kind jederzeit verfügbar. Es lässt auch eine nicht-lineare Rezeption zu und lädt zum Verweilen ein.

⁴¹ Schweikart (2008), S. 17.

⁴² Vgl. Feiner (2009), S. 3.

⁴³ Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur Genres - Formen und Funktionen – Autoren. Frankfurt/Main, Wien: Lang, 2003. (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 22). S. 232.

⁴⁴ Vgl. Thiele, (2005), S. 238.

Dietrich Grünewald nennt noch weitere Vorteile des Bilderbuchs⁴⁵: Rezeptionsort und -zeit können selbst bestimmt werden, immer neue Details können entdeckt und studiert, sowie Bekanntes wiedergefunden werden. Auch Claudia Blei-Hoch sieht in ihrer Dissertation den Vorteil des Bilderbuchs in dessen materieller Präsenz. Eigenschaften wie Wiederholbarkeit, Allgegenwärtigkeit des Rezeptionsvorgangs, Anfassen, Umblättern, Zurückblättern⁴⁶ bietet nur das Buch.

2.5. Der Tod im Bilderbuch – Das kindgemäße Bilderbuch

Wie oben gezeigt wurde, ist das Bilderbuch oftmals nur Vehikel zur Bearbeitung eines bestimmten Sachgebiets oder Themas, was eine Vernachlässigung der literarisch-ästhetischen Bildung mit sich zieht. Diese Feststellung gilt für das in dieser Diplomarbeit behandelte Thema im Besonderen. Ein Bilderbuch zum Thema „Tod“ wird in erster Linie anlassbezogen gekauft und angesehen. Warum das Kind mit diesem Thema belasten, wenn es gar keinen Grund dafür gibt?

Nach Jens Thiele suchen Erwachsene in Bilderbüchern Spuren der Erinnerung an die eigene (verlorene) Kindheit, sie betrachten sie mit Projektionen und Wünschen auf die eigenen Kinder, und sie entwickeln Ängste, wenn diese Bücher ernste und schwierige Themen ansprechen. „Das Wohlwollen gegenüber dem vertrauten Bilderbuchtypus ist groß, die Sorge vor fremden Angeboten aber noch größer. Was abweicht von der Norm des schönen Seins, weckt Argwohn und löst pädagogische Bedenken aus.“⁴⁷ Die neuen pädagogischen Herausforderungen durch die immer stärker werdende Mediatisierung des Alltags haben bei Eltern und Pädagogen die Unsicherheit noch verstärkt.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Grünewald, Dieter: Moderne Erzählformen im Bilderbuch. In: Lange, Günter und Wilhelm Steffens (Hg.): Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. (=Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V.; 15). S. 131-153. Hier S. 131.

⁴⁶ Vgl. Blei (1998), S. 10.

⁴⁷ Thiele, Jens: Bilderbücher verstehen Neue Überlegungen zu einem alten Anspruch. In: ders. (Hg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee, 1991. S. 7-16. Hier: S. 7.

⁴⁸ Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 160.

Auch Hans Adolf Halbey kritisiert den Erwachsenen als Auswähler geeigneter Bilderbücher.

Weil der Mensch allgemein und mit sicherem Instinkt gern den Weg des geringsten Widerstands wählt. Auf Bilderbücher angewandt, bedeutet es spontane Abwehrbereitschaft gegen alles, was einen „geistigen Anspruch“ erhebt, was nach „künstlerischer Sprache“, nach „gestaltetem Bild“ aussieht.⁴⁹

Christine Knödler fordert in ihrem Aufsatz „Wir brauchen eine Literatur der Verunsicherung“ Eltern und Erzieher auf, keine Scheu vor schwierigen Themen zu haben.

Denn Literatur, so sei behauptet, geht anders. Literatur will anders. Sie dient der Geschichte, sie stillt das Bedürfnis nach dem Buch, das nicht verschlungen werden kann. Auf dem man herumkauen muss. Das sperrig ist, womöglich kompliziert, das nicht Altbekanntes absputt, sondern aufregt, das den Blick in andere Richtungen lenkt, gelegentlich zwingt. Auch oder gerade dahin, wohin wir nicht schauen wollen. Auf das, was wir lieber übersehen. Weil es unbequem ist. Weil es aneckt. Weil es schmerzt. Schließlich gibt es sie trotzdem: die Geschichten, die erzählt werden wollen oder müssen und gelesen werden sollen, nicht, weil sie verordnet sind, sondern weil hinter dem Erzählten eine Notwendigkeit spürbar wird. Kein Konsum, keine Konfektion, sondern Konfrontation. Keine Austauschbarkeit, keine Beliebigkeit. Sondern Widerspenstiges, das nicht gezähmt werden will. Es sind das die Geschichten, die bleiben.⁵⁰

Spannung entsteht gerade aus Konflikten, aus Normverletzungen, Überschreitung und Auslassungen, dem Ungesagten. Aus dem zwischen den Zeilen zu lesenden, aus der Diskrepanz zwischen Text und Bild.⁵¹

Heidi Lexe betont die „Tatsache, dass Kinder eben nicht in einer Welt der Kinder, sondern in unser aller Welt leben“. ⁵² Natürlich soll in einem Buch für Kinder auf den Rezipienten Rücksicht genommen werden. Man spricht vom Grundsatz der Einfachheit.

⁴⁹ Halbey, Hans Adolf: Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung. Weinheim: Beltz, Athenäum, 1997. S. 53.

⁵⁰ Knödler, Christine: Ruhestörung des Gesetzten. Wir brauchen eine Literatur der Verunsicherung. In: 1000 und 1 Buch 2/2012, S. 23-25.

⁵¹ Vgl. Schweikart, (2008), S. 17.

⁵² Lexe, Heidi: Minimundus der Literatur? Einführung in eine Theorie der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: STUBE, 2009. (Lexe, Heidi und Kathrin Wexberg (Hg.): STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur, Reihe basics). S. 4-5.

Es ist nicht von Anpassung an Kinder die Rede, nicht von einer Miniaturisierung dessen, was für Kinder geeignet erscheint; vielmehr meint der Grundsatz der Einfachheit die Fähigkeit, aus dem Kontext kindlicher Wahrnehmung heraus zu erzählen – durchaus auch, um Kinder damit herauszufordern. [...] Es gilt, ihren Blick zu schärfen, indem Wirklichkeit nicht einfach abgebildet, sondern fiktionalisiert wird, also neu erschaffen wird mit allen Denk- und Schreibmöglichkeiten des Vorgestellten, des Als-Ob.⁵³

Jens Thiele gibt zu bedenken, dass kindliches Bildverstehen „häufig mit einem kognitiven, rationalen Erfassen von Bildinhalten gleichgesetzt und auf ein formalästhetisches Erschließen der Bildstruktur bezogen“⁵⁴ wird. Diese Kriterien wären nicht auszuschließen, aber möglicherweise irrelevant für die Bedeutung des Bildes. Es sind unbewusste, subjektive, situative Momente, die hier entscheidend sind.⁵⁵

Auch Grünewald kritisiert, dass dem Rezeptionsvermögen von Kindern viel zu wenig zugetraut wird. Kinder wünschen Deutlichkeit und Klarheit, doch sei es ein Missverständnis, dies mit Simplizität und Klischeehaftigkeit gleichzusetzen.⁵⁶

Kindgemäßheit bedeutet demnach mehr als Alters- und Entwicklungsgemäßheit. Jeder Mensch hört, spürt, assoziiert bei Bildern und Geschichten etwas anderes. Kinder haben unvoreingenommene Reaktion, noch nicht den erwachsenen Erfahrungshintergrund.⁵⁷

Thiele fasst zusammen:

Es [das Bilderbuch, Anm.] könnte ein offenes, künstlerisch-mediales Erfahrungsfeld für Kinder sein, wenn sich die Normen des Marktes, die wir alle mitstützen, entgrenzen würden, wenn Bilderbücher als Schnittfläche zwischen Kunst, Medien, Gesellschaft und Kind verstanden würden, auf der unterschiedliche Erfahrungsbereiche gerade zusammengeführt und nicht länger getrennt werden.⁵⁸

⁵³ Lexe (2009), S. 5.

⁵⁴ Thiele (2005), S. 239.

⁵⁵ Vgl. ebd, S. 239.

⁵⁶ Vgl. Grünewald (1995), S. 132-133.

⁵⁷ Vgl. Brandt, Susanne: Bilderbücher als Lebenshilfe. In: *kjlm* 10.1. S. 71-76. Hier S. 73.

⁵⁸ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 35.

2.6. Adressiertheit im Bilderbuch

Bilderbücher über das Sterben und den Tod sind auch bei Erwachsenen sehr beliebt. Lesen sie diese Bücher gemeinsam mit ihren Kindern, finden auch sie darin Trost. Beim Studium der Käuferrezensionen in Internetkaufhäusern lässt sich feststellen, dass auch Erwachsene anderen Erwachsenen im Zuge eines Todesfalles Bilderbücher schenken.

Hans-Heino Ewers unterteilt die Adressiertheit von Kinderliteratur an Erwachsene anhand der zwei verschiedenen Leserollen.⁵⁹ Die des Vermittlers und Mitlesers und die des eigentlichen Lesers. Als Vermittler liest der Erwachsene aus der Sicht des Kindes mit. Als eigentlicher Leser unterscheidet er sich rollenmäßig nicht vom kindlichen Leser. Auch Barbara Cramer stellt fest:

Im herkömmlichen Sinne richten sich Bilderbücher an kleine Kinder, die noch nicht lesen können. [...] In den letzten vier Jahrzehnten hat sich der Leserkreis von Bilderbüchern allerdings verändert. Hintergrund für die neu gewonnenen Betrachter, Leser und Sammler ist die Gruppe der problembewussten Bilderbücher zu Sterben und Tod. Diese Bücher sprechen mit aufrichtigen, klaren Worten und eindrucksvollen Illustrationen oft nicht nur junge Kinder an, sondern sie können ebenso geeignet sein für den Oberstufenunterricht in den Fächern Religion und Philosophie, für Gesprächskreise der Hospizbewegung, für Trauernde, für Senioren oder für Sammler von kunstvollen Bilderbüchern.⁶⁰

Nicht nur themenbezogen wird das Bilderbuch auch für Erwachsene immer interessanter. Jens Thiele konstatiert, dass „das Bilderbuch [...] sein Image als Kunst zweiter Klasse abgestreift“ hat und „sich ein[ge]mischt in die Zwischenräume von Kunst, Comic, Gebrauchsgrafik und Medien.“⁶¹ Es kommen immer mehr Bilderbücher mit künstlerischen Ambitionen, komplexen Erzählstrukturen und engagierten Themen auf den Markt.⁶² Thiele stellt die Frage, ob sich die nach Anspruch und Preis herausragenden Bilderbücher nun von ihren eigentlichen Adressaten, den Kindern, entfernen oder ob sie den heutigen Kindern endlich das ästhetische Material geben, das ihnen längst zusteht und provoziert: „Es scheint bezeichnend für die gegenwärtige Situation

⁵⁹ Vgl. Ewers (2012). S. 57-58.

⁶⁰ Cramer, Barbara: Bist du jetzt ein Engel? Mit Kindern über Leben und Tod reden. Tübingen: dgvt, 2008. S. 83.

⁶¹ Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In ders. und Jörg Steitz-Kallenbach: Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. Freiburg: Herder, 2003. S. 70-91. Hier: S. 71.

⁶² Vgl. Thiele (1991), S. 7.

der Bilderbuchproduktion und -rezeption, dass viele Bücher bereits komplexer, raffinierter, fortschrittlicher sind als die Methoden mit denen sie betrachtet werden.“⁶³

Anita Zlabinger 2005 sieht dies in ihrer Diplomarbeit „Bilderb(r)uch. Zum Wandel der Bild-Text-Kommunikation im Bilderbuch der Medienwelt“ kritisch:

Diese Form der „Emanzipation“ des Bilderbuchs ist unter entwicklungspsychologischen Aspekten allerdings kritisch zu betrachten: Sprache, Bild- und Erzählstil sollten auf Wahrnehmungs-, Verarbeitungs- und Verstehenskompetenzen des Kindes im Vorschulalter bezogen sein, und sich nicht an den literarischen oder bildästhetischen Bedürfnissen erwachsener Leser und Betrachter orientieren.⁶⁴

Es scheint, als würden in diesem Punkt Literatur- und Kunstwissenschaftler gegen Pädagogen, Psychologen, Didaktiker und Soziologen stehen. Während erstere eine Öffnung fordern, sorgen sich zweitere um die Kindgemäßheit.

Im besten Fall sollten Bilderbücher also auf einer Ebene die Kinder und auf einer anderen Ebene die Erwachsenen ansprechen. Ewers spricht hier vom „doppelsinnigen Kinderbuch“⁶⁵, das zwei prinzipiell differente Lektüren zulassen muss. Das Kind versteht vielleicht nicht jedes Detail, aber das steht einem Verstehen der Bücher nicht im Wege. „Das Kind kann über das Unverständliche hinweggleiten, sodass es zu keinem Abbruch der kindlichen Lektüre kommt.“⁶⁶ Als bestes Beispiel nennt er *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry. Jutta Treiber erklärt ihre Vorgehensweise in einem Interview anlässlich ihrer Auszeichnung mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendliteraturpreises 2007:

Ich habe meine Kinderbücher so geschrieben, dass sie auch für Erwachsene mit Genuss lesbar sind – zumindest hoffe ich, dass es mir gelungen ist. [...] Aber es gibt natürlich Unterschiede, und die bestehen vor allem in der Länge der Texte, in der Sprache und im Maß an Schonungslosigkeit. Bilderbücher sind ein eigenes, ein sehr poetisches Genre, da muss jedes Wort genau überlegt sein.⁶⁷

⁶³ Thiele (1991), S. 8.

⁶⁴ Zlabinger, Anita: Bilderb(r)uch. Zum Wandel der Bild-Text-Kommunikation im Bilderbuch der Medienwelt. Diplomarbeit: Wien, 2005. S. II.

⁶⁵ Ewers (2012), S. 62.

⁶⁶ Ebd., S. 123.

⁶⁷ Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Österreichischer Jugendbuchpreis 2007. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15386/pu_kinderbuchpreis07.pdf (6.1.2013).

Die Zeitschrift „Buch und Maus“ ging in ihrer Ausgabe 4/10 der Frage nach Bedeutung der doppelten Adressiertheit bei der Auswahl und Planung von Bilderbuchprojekten nach und interviewte dazu mehrere Verlagschefs.⁶⁸ Dabei wird die schwierige Marktsituation deutlich. Während Andreas Germer vom Aracari-Verlag den Erwachsenen immer auch im Kopf hat, denkt Hans ten Doornkaat die doppelte Adressiertheit bewusst nicht mit:

Denn aus Sicht der Verlage ist die Situation noch viel komplexer. [...] Die VertreterInnen müssen das Buch der BuchhändlerIn anbieten können, ohne sich „den Mund fusselig zu reden“, wie es im Fachjargon heißt. Und die BuchhändlerInnen müssen glauben, dass sie ein Buch auch verkaufen können. [...] Doch wenn ich mich einmal für ein Buch entschieden habe [...] mache [ich] das Buch genau so, wie ich es, in Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen, für richtig halte.

Urs Gysling vom NordSüd Verlag bringt es auf den Punkt:

Es hat sich gezeigt, „dass viele Eltern und Großeltern sehr emotional reagieren auf alles was „süss“ [sic!] und „herzig“ ist. Wir denken das Zielpublikum bei der Programmplanung sehr stark mit, denn wir wollen die Bücher verkaufen. Das kann manchmal eine Einschränkung sein. [...] Die Kinder, da bin ich mir sicher, wären viel offener für anspruchsvolle Bilderbücher, doch bei den erwachsenen KäuferInnen entscheidet die Vorstellung dessen, was kindgerecht ist, über die Auswahl. Und diese Vorstellung ist relativ eng.

⁶⁸ Kalbermatten, Manuela und Christine Lötscher: Kinder sind neugierig auf besondere Bilderbücher. In: Buch und Maus. Die Zeitschrift des Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien 4/10. S. 20-22. Hier: 22.

3. Geschichte des Bilderbuchs

Das folgende Kapitel widmet sich der Geschichte des Bilderbuchs vom 15. Jahrhundert bis heute. Neben der allgemeinen Literaturgeschichte, die zeigt, dass das Bilderbuch wie wir es heute kennen seit dem 15. Jahrhundert eine große Entwicklung erfahren hat, wird ein Augenmerk auf das Thema „Sterben und Tod“ gelegt. Dabei wird sichtbar, dass der Tod im Mittelalter nicht nur im Alltag der Menschen, sondern auch in der Kinderliteratur in Wort und Bild allgegenwärtig war. Dramatische Bibelszenen wurden in aller Gewalt dargestellt und waren äußerst beliebt. Vom 18. Jahrhundert bis in die späten 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts wurde (mit Ausnahme der Märchen) das Thema in der Kinderliteratur vollkommen ausgespart und immer mehr tabuisiert. Und auch im Alltag wurden Sterbende immer mehr aus dem sichtbaren Bereich verdrängt. Auch wenn Bilderbücher rund um Sterben und Tod heute keine Randerscheinungen mehr sind, sind Auswirkungen dieser langen Tabuisierung in der Frage der Eignung dieser Bücher für Kinder etwa in zeitgenössischen Rezensionen noch deutlich spürbar.

3.1. Das Bilderbuch im 15. bis 18. Jahrhundert⁶⁹

Bereits im 15. und 16. Jahrhundert richteten sich die ersten Bücher an den kindlichen Leser. So zum Beispiel der Band *Der Seele trost*, von dem zwischen 1478 und 1483 verschiedene Ausgaben erschienen. Das Buch ist ein buntes Gemisch von Geschichten, die sich um die zehn Gebote drehen, im Vordergrund steht die Belehrung.

Bis ins 17. Jahrhundert kann man die Bilderbuchproduktionen wie folgt einteilen:

- Bilderbibeln und religiöse Werke
- Lehrhafte, moralische Produktionen wie das ABC-Buch, Fibeln und Sachbilderbücher
- Textlose Bilderbögen

⁶⁹ siehe für das gesamte Kapitel: Müller, Helmut: Vorläufer. In: Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 1-66.

Viele dieser Bücher richteten sich nicht an Kinder, sondern an Erwachsene, deren Lesefähigkeit nicht oder nur in geringem Ausmaß ausgeprägt war. Der Inhalt dieser Bücher kann als lehrhaft, moralisch und religiös zusammengefasst werden.

Bei den **Kinderbibeln** fällt auf, dass vorwiegend dramatische Szenen geschildert werden. Kampf- und Mordszenen sind die beliebtesten Themen. Die Bilder vermitteln die grausamen Szenen in aller Deutlichkeit und zeigen auch den Tod, etwa als die Sense schwingendes Skelett. Viele der hier dargestellten Bibelstellen galten später im 18. bis 20. Jahrhundert als weitgehend tabuisiert.

Sterben und Tod wurden damals keineswegs tabuisiert, sondern gehörten zum Alltag dazu. Man findet bis ins 18. Jahrhundert keine Darstellung eines Sterbezimmers, in der keine Kinder anwesend sind.⁷⁰

Das **ABC-Buch** soll das Kind beim Lesenlernen unterstützen. In den Anfängen dominierten Inhalte aus der Bibel, später (natur-)wissenschaftliche Themen. Das Bild übernimmt dabei die Funktion der Veranschaulichung und Unterstützung.

Früh erkannte man, daß die Kombination von Buchstaben und Bild viel zum besseren Lesenlernen der Kinder beitrug. Das neben den Buchstaben gesetzte Bild sollte dem Kind die schwere Kunst des Buchstabierens etwas versüßen und gleichzeitig sollte das Bild Hilfestellung für das Erraten des zugehörenden Buchstabens leisten.⁷¹

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden auch Werke publiziert, die in erster Linie der reinen Unterhaltung dienten. Eine Traditionslinie, die das ABC-Buch neben seinem Bestehen als Fibel auch heute noch aufweist.⁷² Als Beispiel sei *Was machen die Jungs*⁷³ von Nikolaus Heidelberg genannt, in dem auch das Thema „Tod“ auf humoristische Weise Einklang findet. Unter dem Buchstaben „U“ sehen wir Uwe beim Totsein-Üben.

Die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Themenbereichen findet sich auch in den **Sachbilderbüchern**, die Mitte des 17. Jahrhunderts aufkamen und

⁷⁰ Vgl. Wülfing (1986), S. 24-25.

⁷¹ Ebd. S. 16-17.

⁷² Vgl. Feiner (2009), S. 8.

⁷³ Heidelberg, Nikolaus: *Was machen die Jungs?* Weinheim, Basel: Beltz, 1999.

im 18. und 19. Jahrhundert die führende Rolle in der Jugendliteratur übernahmen.

Johann A. Comenius' Buch *Orbis sensualium pictus* aus dem Jahr 1658 gilt als erster „Bestseller“ der Kinder- und Jugendliteratur. In Holzschnitten mit lateinischen und deutschsprachigen Begriffserläuterungen wird „Die sichtbare Welt“ in den Blick genommen; es entsteht damit eine (wie es im lateinischen Untertitel heißt) *Nomenclatura* [...]“. ⁷⁴

Auch Friedrich J. Bertuchs *Bilderbuch für Kinder*, das von 1792 bis 1830 erschienen ist, sei hier erwähnt. Es ist das umfänglichste jugendliterarische Unternehmen des 18. und 19. Jahrhunderts. Neu war, dass Bertuch sein Werk in zwölf Heften anbot, die einzeln erworben werden konnten. Für finanziell weniger gut gestellte Eltern, bot er das Werk mit einfachen Kupferstichen zum günstigen Preis an. Für ihn galt das Buch als sehr wichtig für die Entwicklung des Kindes.

Ein weiterer Wurzelstrang des Bilderbuchs ist der **Bilderbogen**, dessen Anfänge bis in das späte Mittelalter zurückreichen. ⁷⁵ Dieser wurde zunächst hauptsächlich für Erwachsene produziert. Thematisch bewegt er sich im Bereich der Sittenlehren, Gebete und Tugendkataloge. Comicähnlich wird hier in Form von Bilderfolgen eine Geschichte erzählt. Bilderbögen sind in der Regel textlos. Erst im 19. Jahrhundert entstanden die ersten Bilderbögen für Kinder. Besondere Bekanntheit erlangten dabei die Neuruppiner und Münchener Bilderbögen. Neben den heute noch bestehenden Ausschneide- und Modellierbögen kann das Comic als eine Fortführung des Bilderbogens gesehen werden. ⁷⁶

3.2. Das 18. und 19. Jahrhundert

Im Zuge der **Aufklärung** wurde Kindheit erstmals nicht als Erwachsen-Sein im Kleinformal gesehen, sondern als eigenes Lebensstadium. Das wichtigste Werk dazu war Jean Jaques Rousseaus *Émile oder über die Erziehung* aus dem Jahr 1762.

⁷⁴ Vgl. Lexe, Heidi: Die Welt im ABC. In: bn 2009/3, S. 428-429. Hier: 428.

⁷⁵ Vgl. Feiner (2009), S. 8.

⁷⁶ Vgl. ebd.

Das Ziel war, die Kinder zu Mündigkeit und Urteilsfähigkeit hinzuführen. Diese Erkenntnis wirkte sich natürlich auch auf Pädagogik und Literatur aus. Erstmals entstanden (wenn auch weiterhin mit erzieherischem Impuls) Texte für Kinder abseits von Lehr- und Bildungsbüchern. Auch wenn die Kinder- und Jugendliteratur, und somit auch das Bilderbuch, weiterhin als Zweckdichtung verstanden wurde, war doch der Weg zur Etablierung einer eigenständigen Literatur für Kinder und Jugendliche geebnet.⁷⁷

Die **Romantik** ist in gewissem Sinne als Gegenbewegung der Aufklärung zu sehen. Sie brachte eine neuerliche Wandlung im Kindheitsbild. Kindheit und Jugend wurden nun als paradiesische, mystische Zustände verherrlicht.⁷⁸

Unterhaltung (bis hin zur Realitätsflucht) stand nun im Zentrum der Literatur. Gerade das Bilderbuch erlebte hierbei große Aufmerksamkeit. Doderer spricht von einer „Verbildlichungstendenz“ in der Literatur.⁷⁹ Das Hervorrufen von Gefühlen und Assoziationen wird ganz zentral dem Bild als Medium übertragen. Somit wird das Bilderbuch zum Ort der romantischen Zusammenstellung von Volksliteratur und –poesie, von Kinderliedern und Kinderversen sowie von Sagen und Märchen. (Das Märchen wurde in der Romantik als Literatur für Kinder erkannt⁸⁰). Diese Einflüsse fanden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Einzug in diese kinderliterarische Gattung und sind bis heute wichtig, etwa in zeitgenössischen Märchenadaptionen und –parodien im Bilderbuch.⁸¹

Im Märchen ist der Tod allgegenwärtig, allerdings ist er nur für die bösen Gestalten irreversibel. Die Guten können durch einen Zauber erlöst werden – als Beispiele seien hier Rotkäppchens Großmutter und Schneewittchen genannt.

Der Tod wird in Sagen, Märchen und Mythen oftmals personifiziert dargestellt. In manchen Märchen ist er sogar verheiratet.⁸² Die Brüder Grimm und auch Ludwig Bechstein sammelten Märchen über den „Gevatter Tod“.⁸³

⁷⁷ Vgl. Feiner (2009), S. 8.

⁷⁸ Vgl. Neubert, Reiner: Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Plzeň: Univ., Fak. Pedagogická, 1999. S. 19.

⁷⁹ Doderer, Klaus: Das Poetische Bilderbuch im 19. Jahrhundert. In: ders. und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 99-139. Hier: S. 100.

⁸⁰ Vgl. Feiner (2009), S. 13.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 9 und Doderer (1973), S. 99.

⁸² Condrau, Gion: Der Mensch und sein Tod. certa moriendi condicio. Zürich: Kreuz-Verlag, 1991. S. 275.

⁸³ Ebd., S. 274.

Der Struwwelpeter von Dr. Heinrich Hoffmann kann aus verschiedenen Gründen als Sonderfall innerhalb der deutschen Kinderliteratur angesehen werden.⁸⁴ Seit seiner Erstauflage in Frankfurt im Jahr 1845 hat dieses Buch mehr als 500 Auflagen in deutscher Sprache erlebt, wurde in viele Sprachen übersetzt und erfreut sich nach wie vor großer Beliebtheit.

Hauptthema der einzelnen Geschichten ist das gute Benehmen, basierend auf Alltagssituationen der Kinder. Sehr anschaulich wird in pointiertem Text und vor allem in den karrikaturartigen Bildern erläutert, was passiert, wenn man sich nicht an die Regeln hält. Jede Geschichte wird gegen Ende durch eine witzige, unerwartete Wendung aus dem Alltag herausgelöst und in die Sphäre des Unrealistischen gehoben – manchmal auch mit tödlichem Ausgang:

Paulinchen, die in Abwesenheit ihrer Eltern mit den Streichhölzern spielt, muss am Ende verbrennen:

„Herbei! Herbei! Wer hilft geschwind? / In Feuer steht das ganze Kind! /
Miau! Mio! Miau! Mio! / Zu Hilf'! Das Kind brennt lichterloh !«
Verbrannt ist alles ganz und gar, / Das arme Kind mit Haut und Haar; / Ein
Häuflein Asche bleibt allein / Und beide Schuh', so hübsch und fein.⁸⁵

Dem Daumenlutscher-Buben werden in Wort und Bild die Daumen mit einer großen Schere abgeschnitten, der Suppenkaspar muss verhungern.

Am *vierten* Tage endlich gar / Der Kaspar wie ein Fädchen war. / Er wog
vielleicht ein halbes Lot – Und war am *fünften* Tage tot.⁸⁶

In der Biedermeierzeit war man von der Notwendigkeit einer zielstrebigem Erziehung überzeugt. Durch die satirische, groteske Art seiner Geschichten sowie der Dominanz der Bilder unterscheidet sich dieses Bilderbuch aber deutlich von den anderen Produktionen. Man kann der Handlung genauso gut folgen, wenn man den Text dazu nicht liest.

⁸⁴ siehe für den gesamten Absatz: Müller, Helmut: „Struwwelpeter“ und Struwwelpetriaden. In: Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 141-182. Hier: 141.

⁸⁵ Fran.cultures. Plattform frankophoner Kulturen: Hoffmann, Heinrich Dr.: Der Struwwelpeter. http://www.francultures.at/site/content/archiv/LESUNGAusEr/didaktische/Hoffmann___Struwwelpeter.pdf (8.1.2013).

⁸⁶ Ebd.

Das **bürgerliche Bilderbuch** beinhaltet eine Pädagogik, die die Kinder vor der „richtigen“ Welt beschützen soll. Man spricht von „Schonraumpädagogik“ und „Bewahrpädagogik“. Die Kinder wurden als zu bewahrende Wesen angesehen. Doderer fasst zusammen: „Herausgeber, Illustratoren und Texter wollen gemeinsam eine gemütvolle, schöne Bilderwelt vor Augen führen, in der des Kindes innerer Sinn gebildet wird.“⁸⁷ Feiner ergänzt: „Alles Belastende, Ernste, Schwere wird aus dem Bilderbuch verbannt und macht einer utopisch anmutenden Idylle Platz.“⁸⁸

Schon damals verlegte man die Szenen hinaus aus der engen Stadt aufs Land, zurück in eine vermeintlich bessere Zeit. Dörfliche Stereotype und die Ausblendung alles Zeitgemäßen zeigt das Anliegen, Kindheit als Ort der Idylle und als Zeit des Glücks zu definieren.⁸⁹ Einer der führenden Illustratoren des 19. Jahrhunderts war Oskar Pletsch. Seine Holzstiche zeigen den friedlichen, harmonischen Umgang miteinander und sie haben die Vorstellung einer Buchillustration für Kinder nachhaltig – und bis in die heutige Zeit – geprägt.⁹⁰ Diese Tendenz ist im sprichwörtlichen Gebrauch in aller Munde: Eine Bilderbuchlandschaft. So schön – wie im Bilderbuch! Themen wie Krankheiten und Tod haben hier keinen Platz.

Im 19. Jahrhundert galt das Bild im Bilderbuch stets dem Text untergeordnet, es sollte diesen „nur“ illustrieren. „Die Buchillustration war überwiegend Beigabe und Ergänzung zum Text, der den Weg vorgab.“⁹¹ Die Künstler waren gezwungen, sich in den Entwürfen und Zeichnungen auf den Geschmack des Publikums einzustellen, das Bilderbuch wurde nach und nach zum Massenmedium.⁹² „Die Funktion des Buches (zu belehren, zu unterhalten) zwingt die Illustratoren in eine dienende Rolle und entfernt sie von der autonomen Kunstszene.“⁹³ Der

⁸⁷ Doderer, Klaus: Das bürgerliche Bilderbuch im 19. Jahrhundert. In: ders. und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 183-224. Hier: S. 183.

⁸⁸ Feiner (2009), S. 9.

⁸⁹ Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 19.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Ebd. S. 18.

⁹² Vgl. Thiele, Jens: Wurzelkinder und Honigpumpe. In: Ewes, Hans-Heino, Maria Lypp und Ulrich Nassen (Hg.): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim, München: Juventa, 1990. S. 141-174. Hier: S. 147.

⁹³ Ebd., S. 151.

kindliche Leser sollte im genauen Sehen geschult werden, wodurch Klarheit und Eindeutigkeit gegenüber Diffusem und Mehrdeutigem bevorzugt wurden.⁹⁴

3.3. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des 2. Weltkriegs

Durch die Kunsterziehungsbewegung und ihren hohen Kunstanspruch angeregt, gewann das Bilderbuch um die Jahrhundertwende für die Künstler des **Jugendstils** an Interesse. Inhaltlich wurde dabei der Blick vor allem auf die Innenwelt des Kindes gelenkt und Lebensferne, Weltentrücktheit sowie Naturbeseelung in den Vordergrund gestellt.⁹⁵ Die Suche nach neuen ästhetischen Richtlinien war auch eng verknüpft mit der Suche nach Sinn und Wert des Lebens.⁹⁶ Das verbindende Element war das Ornament mit seinen verschlungenen, floralen, vegetativen Ausformungen. Hier lassen sich auch im Bilderbuch Spuren finden. Typische Jugendstilelemente der Statik und Ornamentik finden sich im „Bild-im-Bild-Prinzip“. Verschiedene Künstler versuchten schon damals, die Idee des Gesamtkunstwerks auch im Bilderbuch durch die Einheit von Illustration, Typografie und Layout zu realisieren. Der künstlerische Wert galt als oberste Maxime.⁹⁷ Die Möglichkeit zu einer „pädagogisch weitgehend unbelasteten Beziehung zwischen Kunst und Kind“⁹⁸ war da, wurde aber nicht weitergeführt.⁹⁹

Das Anliegen der Bilderbücher, die Idee des Jugendstils auch Kindern vertraut zu machen, wird auch in der Aufmachung der Bücher sichtbar: ein leichtes Querformat und wenige ganzseitige Farbillustrationen, denen bis auf die beiden Seiten der Buchmitte jeweils eine Textseite gegenüber steht, schaffen einen neuen Typus des Bilderbuchs. Der Text wird zurückgenommen und das Bild in den Vordergrund gerückt.¹⁰⁰ Zudem wird das Bilderbuch im Jugendstil erstmals als Gesamtkunstwerk im Sinne des Zusammenspiels von Bild und Text gesehen.¹⁰¹

⁹⁴ Vgl. Feiner (2009), S. 10.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Thiele (1990), S. 152.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 154.

⁹⁸ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 21.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 21-22.

¹⁰⁰ Vgl. Thiele (1990), S. 154.

¹⁰¹ Vgl. Feiner (2009), S. 10 und Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 21.

Literatur für Kinder und Jugendliche ändert sich u.a. immer dann, wenn ein gesellschaftlicher Umbruch im Gange ist. So etwa in den **1920er Jahren**. Kommunistische und nicht-kommunistische Künstler setzten auch im Bilderbuch ein Zeichen. Auch die Ausprägung einer proletarisch-revolutionären Kinderliteratur (neben der sozialdemokratischen Kinderliteratur) lässt sich feststellen.¹⁰²

Die Arbeiterschicht sollte durch das „proletarische“ Märchen angesprochen werden. Hier ist der Illustrator George Grosz zu nennen, dessen sozialkritischer Bildstil ihn zu einem führenden Vertreter einer politisch engagierten Kunst machte. Diesen Stil behielt er auch im Bilderbuch bei. Man kann hier wieder von einer Entpädagogisierung des Bilderbuchs sprechen.¹⁰³ Doch eine große Leserschaft erreichten diese Bücher nicht. Sie erschienen meist in kleinen Verlagen, „die sich aus politischer Überzeugung für eine sozialistische Kinder- und Jugendliteratur einsetzten.“¹⁰⁴

Immer wieder zeigt sich, dass künstlerische Innovation eher von solchen Illustratoren ausgeht, die sich selbst nicht ausschließlich als Spezialisten für Kinderbücher definieren, sondern in ihrer ästhetischen Arbeit auch der freien Kunst verbunden sind. Die damit gewährte Freiheit ermöglicht es, künstlerische Distanz zu den bildnerischen Normen des Bilderbuchmarktes zu halten.¹⁰⁵

Die **Nationalsozialistische Propaganda** machte auch vor dem Bilderbuch nicht halt. Alles „Ungesunde“ und „Rassefeindliche“ wurde aus dem Bilderbuch gestrichen. Im Vordergrund standen nicht mehr Ästhetik und künstlerische Qualität, sondern die Vermittlung nationalsozialistischer Inhalte und Ansichten. Peter Aley spricht in diesem Zusammenhang von „Nationalsozialistischem Realismus“.¹⁰⁶

¹⁰² Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 23-24.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 25.

¹⁰⁶ Aley, Peter: Das Bilderbuch im Dritten Reich. In: Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 323-346. Hier: S. 325.

3.4. Von 1945 bis zur Gegenwart

Die ersten Nachkriegsjahre waren von einem Rückgriff auf Altes gekennzeichnet. Erst nach und nach kam es zu neuen Schritten, vor allem durch Einflüsse aus dem Ausland, vorwiegend aus den USA.

Das Alltägliche wurde unter neuen Blickwinkeln und Perspektiven gezeigt, etwa aus der Vogelperspektive. Die Einflüsse der Kunstavantgarde erreichten das Bilderbuch mit Verspätung und in abgeschwächter Form.¹⁰⁷

Aktuelle Themen und Probleme wurden im Bilderbuch nach wie vor ausgespart und das Zeitlose bevorzugt. Bis in die 1960er-Jahre gibt es praktisch keine alten Menschen in Kinder- und Jugendbüchern. Sie erscheinen meist nur als gutmütige Randfiguren, das Alter wird aber nie thematisiert.¹⁰⁸ Die Darstellung alter Menschen im Bilderbuch der **60er Jahre** ist nach wie vor idealisiert. Die Beziehung zwischen Buchgroßeltern und ihren Enkeln wird von Vergnügen und Eintracht beherrscht. Es werden zwar Krankheiten, Sorgen und Angst vor dem Tod alter Menschen angesprochen, doch wird alles von einer heiteren Grundstimmung beherrscht.¹⁰⁹

Die ersten Bemühungen der Schriftsteller, unterschiedliche Kindheitsmuster abzubilden, werden als Vorstufe der aufklärerisch ambitionierten Kinder- und Jugendliteratur der 70er Jahre betrachtet. Letztere zeigt sich auch in einer neuen, sachlicheren Darstellung des Alters.¹¹⁰

Aus künstlerischer Sicht dominierte Mitte der 60er Jahre die Pop-art. Die Dingwelt, die im Bilderbuch schon immer eine wichtige Rolle spielte, da sie dem Kind bekannte Dinge darstellt, wurde auch in der Kunst wichtig. Alltägliche Gegenstände wurden, allerdings verzerrt und verändert, dargestellt.¹¹¹ „Die Pop-art-Einflüsse auf das Bilderbuch rückten die Bücher weg von der Idee einer

¹⁰⁷ Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003). S. 26.

¹⁰⁸ Vgl. Pries-Kümmel, Elisabeth: Das Alter in der Literatur für junge Leser. Lebenswirklichkeiten älterer Menschen und ihre Darstellung im Kinder- und Jugendbuch der Gegenwart. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, 2005. (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie-Geschichte-Didaktik. Bd. 34). S. 202.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 205-208.

¹¹⁰ Ebd., S. 208.

¹¹¹ Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003). S. 27.

fantasierten Kunstwelt und stellten sie, wenn auch verfremdet, direkt in den Alltag.“¹¹²

Auch mediale Bildstile flossen immer mehr ins Bilderbuch ein. Seit den 60er-Jahren zählen „mediale Sichtweisen im Sinne fotografisch-filmischer Bildinszenierungen“ zum festen Repertoire von Bildgestaltung im Bilderbuch.¹¹³ So findet man auch hier einen bewussten Wechsel von „Einstellungsgrößen“ der Bilder, extreme Auf- und Untersichten, perspektivische Dehnung oder Stauchung, filmische Bildmontage und Illustrationen, die wie aus dem Fernsehen oder dem Computerspiel wirken, etc.¹¹⁴

Ende der 1960er Jahre entstand wiederum ein **völlig neues Verständnis von Kindheit**: Das Kind wurde aus dem Schonraum gehoben und einer Konfrontation mit allen Bereichen des Lebens ausgesetzt. Dies brachte Neuerungen in inhaltlicher und auch formaler Hinsicht. Alte Tabus wurden aufgebrochen und dem jungen Lesepublikum neue, moderne Formen des Erzählens und der Darstellung zugetraut. Auch im Bilderbuch soll die Welt gezeigt werden wie sie ist – mit ihren schönen und nicht so schönen Seiten.¹¹⁵

Ingrun Spiecker-Verscharen beschreibt die Wandlung des Bilderbuchs

[...] zum „Gebrauchsbilderbuch“, in dem Kinder ihre alltägliche Umgebung wiedererkannten. Die alten Bilderbuch-Helden, Fabelwesen aus der heilen Welt wurden abgelöst durch „normale“ Kinder, mit denen sich der junge Leser identifizieren und deren Erfahrungen er auf seine eigene Situation übertragen konnte. Ausgehend von der Einsicht, daß Kinder nicht in einem Vakuum leben, bemühte man sich gleichzeitig, bestehende Tabus abzubauen [...].¹¹⁶

Ab den **70er-Jahren** wurden soziale und politische Themen auch im Kinderbuch wichtig, man spricht vom sozialkritischen Realismus.¹¹⁷ Die soziale Wirklichkeit, die gegenwärtige gesellschaftliche Situation sollte abgebildet werden.

¹¹² Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 28.

¹¹³ Ebd., S. 30.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 30-31.

¹¹⁵ Vgl. Feiner (2009), S. 11.

¹¹⁶ Spiecker-Verscharen, Ingun: Kindheit und Tod. Die Konfrontation mit dem Tod in der modernen Kinderliteratur. Frankfurt/Main: Haag und Herchen, 1982. S. 56.

¹¹⁷ Vgl. Pries-Kümmel (2005), S. 208-214.

In den 1980er-Jahren wich die realistische Darstellung wieder einer phantastischen.

Inzwischen ist das realistische Kinderbuch selbst jedoch auch ins Kreuzfeuer der Kritik geraten, da man sich inzwischen an die Existenzberechtigung der kindlichen Phantasie erinnerte. Der „kaputten Welt um jeden Preis“ überdrüssig, propagieren nunmehr namhafte Koryphäen das Recht des Kindes auf Phantasie und ziehen gegen den permanenten Realismus zu Felde. Die Überbetonung der kognitiv-rationalen Dimension wird mittlerweile mit Recht als schädlich und Kreativitätshemmend [sic!] erachtet. Phantastisch-utopische Elemente werden nicht länger aus der Kinderliteratur verbannt, sondern man strebt vermittelnde Lösungen an: Bücher die einen Lernprozess anstreben, ohne daß Spaß und Phantasie dabei auf der Strecke bleiben. Es gibt bereits Versuche, Kindern auch den Tod mit dieser Methode zu präsentieren.¹¹⁸

In den **1980er und 1990er-Jahren** kam es zu einer veränderten Wahrnehmung des Bildes, der Eigenwert der Illustration wurde gesteigert. So wurde Anfang der 80er-Jahre im Rahmen des Österreichischen Kinder- und Jugendliteraturpreises ein eigener Illustrationspreis eingeführt.

Kindheit wird in der Literatur etwa ab den 1990er Jahren nicht mehr als eigenständige Welt oder verklärter Mythos dargestellt, das Augenmerk vieler Bücher liegt vielmehr auf dem prosaischen kindlichen Alltag in einer brüchig gewordenen, postmodernen Welt. Themen wie Scheidung, Tod, Patchwork-Familien oder Mobbing fanden Eingang in die Literatur für Kinder und Jugendliche, eine enorme stilistische und thematische Erweiterung dieses literarischen Systems, die oft als Kindern nicht zumutbar in Frage gestellt wurde.¹¹⁹

Tabus wurden aufgebrochen und Bereiche wie Sexualität, Lust und Missbrauch hielten ebenso Einzug in das Bilderbuch wie Gewalt und Tod. Die Darstellungsarten waren dabei ebenso vielfältig wie die Inhalte selbst.¹²⁰ Auf die Entwicklung des Themenbereichs „Sterben und Tod“ im Bilderbuch ab den 1970er wird in Kapitel 5.5. im Detail eingegangen.

Seit der **Jahrtausendwende** nehmen neue Medien immer mehr Einfluss auf die Kinderliteratur und so auch auf das Bilderbuch. Die neue Generation wächst

¹¹⁸ Spiecker-Verscharen (1982), S. 58.

¹¹⁹ Wexberg, Kathrin: Von Pippi zur Patchwork-Familie. Der Wandel der Kindheit im Spiegel der Literatur für Kinder und Jugendliche. In: Kalteis, Nicole und Lisa Kollmer (Hg.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder Kindheitsabbilder Kindheitskonstruktionen. Linz: StifterHaus, 2007. S. 175-187. Hier: S. 182.

¹²⁰ Vgl. Feiner (2009), S. 13.

mit Computern, Smartphones und Tablets auf. Die mediale Sozialisation findet bei den heutigen Kindern unter ganz anderen Voraussetzungen statt als früher.¹²¹ Die heutige Vielschichtigkeit des Bilderbuchs liegt einerseits an den verschiedenartigen Stilrichtungen und literarischen Traditionen, die auch im Bilderbuch aufgenommen wurden, sowie auch an den nationalen Bildungstraditionen und gesellschaftlichen Verhaltensmustern, die sich im Bilderbuch widerspiegeln.¹²² Daneben dürfen auch ökonomische Aspekte nicht vergessen werden. „Erst in der Verknüpfung von Kind, Kultur und Kommerz zeigen sich die Rahmenbedingungen, unter denen Bilderbuchproduktion erfolgt“.¹²³

¹²¹ Vgl. Feiner (2009), S. 11.

¹²² siehe auch Doderer, Müller (1973), S. V.

¹²³ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 12.

4. Zum Forschungsstand

Dieses Kapitel gibt einen kurzen Überblick zur Forschungsgeschichte zum Bilderbuch sowie zum aktuellen Forschungsstand, insbesondere des Themas „Tod“ im Bilderbuch.

Das oben bereits erwähnte *Bilderbuch für Kinder* von Friedrich Justin Bertuch beinhaltet einen dem ersten Band vorangestellten „Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werkes“, in dem er sein Vorgehen erklärt. Sein Ziel ist es, die Kinder zu erreichen.¹²⁴ Dieser Plan beinhaltet acht Thesen für die Erstellung eines guten Bilderbuches und kann als erster wissenschaftlicher Text zum Bilderbuch angesehen werden. Gunter Otto fasst Bertuchs Forderungen zusammen:

Die Kupfer sollten, schön und richtig gezeichnet, das Auge des Kindes nur an wahre Darstellung, richtige Verhältnisse, Eindrücke und Begriffe sowie an schöne Formen und guten Geschmack gewöhnen. Auf den Tafeln dürfe man nicht zu viele und zu verschiedenartige Gegenstände zusammendrängen. Imagination und Aufmerksamkeit des Kindes seien nicht zu verwirren und zu zerstreuen. Man achte auf wenig Text und vermeide gelehrte Ausführungen, weil das Kind das Bilderbuch nicht studiere, sondern sich damit amüsiere.¹²⁵

Otto kritisiert, dass die Erfüllung von Bertuchs Wünschen den künstlerischen Impulsen entgegensteht. Es besteht eine Spannung zwischen dem künstlerischen Anspruch und dem, was den Kindern angemessen scheint.¹²⁶ Dieses Problem ist auch noch heute zu beobachten. So meint auch Helmut Müller:

Diese Grundsätze, unter ihnen die der Anschaulichkeit, der Angemessenheit des Textes, der Sachgerechtigkeit der Illustration u.a. können auch noch heute zu weiten Teilen modernen Verlegern und Herausgebern richtungsweisend sein.¹²⁷

Bis in die 1960er-Jahre findet man ausschließlich Verweise auf Pädagogen, die sich mit dem Bilderbuch beschäftigen. Der didaktische Wert, beispielsweise als

¹²⁴ Vgl. Müller, Vorläufer (1973), S. 46.

¹²⁵ Otto, Gunter: Stilformen der Gegenwartskunst und das moderne Bilderbuch. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hg.): Aspekte der gemalten Welt. Weinheim, Berlin: Beltz, 1968. S. 43-55. Hier: S. 43.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Müller, Vorläufer (1973), S. 47.

Hilfsmittel beim Sprachunterricht, wird unterstrichen.¹²⁸ In den 1960er-Jahren wird die Frage nach der wissenschaftlichen Beschäftigung von Kinder- und Jugendliteratur – und somit auch mit dem Bilderbuch – abseits von Pädagogik und Psychologie laut. 1968 erscheint mit Alfred Baumgärtners Sammelband *Aspekte der gemalten Welt*¹²⁹ die erste deutschsprachige Publikation, die ausschließlich dem Bilderbuch gewidmet ist. Die 12 Kapitel widmen sich unterschiedlichen Themengebieten, wie dem Text, dem Bild und der Bild-Text-Interdependenz.

1973 wird Klaus Doderers und Helmut Müllers Werk *Das Bilderbuch*¹³⁰ veröffentlicht, das sich mit der geschichtlichen Aufarbeitung des Bilderbuches unter literarischen, bildnerischen, sozialen und ökonomischen Aspekten beschäftigt und bis heute als *das* Standardwerk zu diesem Thema angesehen werden kann.¹³¹ In diesem wird auch versucht, stilistische Tendenzen im Bilderbuch aus den jeweiligen kulturellen und künstlerischen Strömungen heraus wahrzunehmen und das Bilderbuch vom Image einer scheinbar zeitlosen Ästhetik zu befreien.¹³²

Die Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch in der Literaturwissenschaft erfolgte zögerlich. Kinder- und Jugendliteratur zählte lange zur Trivallliteratur, galt einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung als nicht würdig und wurde nur als didaktischer „Gebrauchsgegenstand“ angesehen. Auch heute ist die Anerkennung des Bilderbuchs als ein eigenständiges literarästhetisches Kunstwerks keinesfalls selbstverständlich.¹³³ So resümiert Spiecker-Verscharen:

Ein wenig überspitzt könnte man das Kinderbuch als literar-ästhetische Restkategorie der „großen“ Literatur, als Übungsfeld der Dilettanten, als nicht ernst zu nehmendes literarisches Medium für die noch „Kleinen“ bezeichnen, auf alle Fälle aber als ein Medium, das sich keiner kontinuierlichen, öffentlich-relevanten Kritik stellen muß. Insofern ist dieses Medium in der Tat ein Tummelplatz von Stereotypen und Vorurteilen, von

¹²⁸ Vgl. Feiner (2009), S. 4.

¹²⁹ Baumgärtner, Alfred Clemes (Hg.): *Aspekte der gemalten Welt*. 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute. Weinheim: Beltz, 1968.

¹³⁰ Doderer, Müller (1973).

¹³¹ Vgl. Feiner (2009), S. 4.

¹³² Vgl. Thiele, Jens (Hg.): *Neue Impulse der Bilderbuchforschung*. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15. September 2006. Baltmannsweiler: Schneider, 2007. S. 9.

¹³³ Vgl. Feiner (2009), S. 5.

Verallgemeinerungen und Halbwissen, von Ideologie und anachronistisch überholten Normen und Werten.¹³⁴

Auch Jens Thiele vermutet im Image des Bilderbuches ein wesentliches Forschungshemmnis: „Nach wie vor gilt das Bilderbuch als ein nicht forschungsrelevantes Medium, sondern eher als ein traditionelles Unterhaltungsmedium der frühen Lebensjahre.“¹³⁵

Eine Hürde bei der wissenschaftlichen Beschäftigung stellte stets die Komplexität und Vielfalt im Bilderbuch dar, der man nur mittels interdisziplinärer Forschung gerecht werden kann. Dies gilt insbesondere für die neuen Bilderbücher, die völlig neue ästhetische Strukturen beinhalten.¹³⁶ In seinem Buch *Das Bilderbuch. Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption*¹³⁷ beleuchtet Thiele das Medium Bilderbuch von verschiedenen Seiten. 2006 veranstaltete er eine Tagung mit dem Titel *Neue Impulse der Bilderbuchforschung*¹³⁸, wozu Forscher aus verschiedenen Wissenschaftsbereichen eingeladen wurden, sich mit dem Bilderbuch zu beschäftigen. Deren unvoreingenommener Blick brachte die Komplexität des Mediums deutlich zur Geltung.¹³⁹

Seitens der Kunstwissenschaften gab es lange Zeit kein Interesse an einer Forschung an Bilderbüchern, „da sie traditionell der dienenden Kunst zugeordnet wurden und, was erschwerend hinzukam, an den Adressaten Kind gebunden waren und sind.“¹⁴⁰ Seit den 1990er-Jahren findet das Bilderbuch aber auch Eingang in den kunstwissenschaftlichen Diskurs und ist Thema mehrerer Hochschularbeiten. Diplomarbeiten und Dissertationen zum Bilderbuch finden sich auch in den Fachbereichen Theologie, Psychologie, Soziologie, Pädagogik und natürlich in der Germanistik. Die Themengebiete sind dabei auch innerhalb der Disziplinen sehr breit gestreut.

¹³⁴ Spiecker-Verscharen (1982), S. 3.

¹³⁵ Thiele (2007), S. 10.

¹³⁶ Vgl. etwa Feiner (2009), S. 5.

¹³⁷ Thiele, *Das Bilderbuch. Ästhetik...* (2003).

¹³⁸ Siehe dazu den erschienenen Sammelband: Thiele (2007).

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 11.

¹⁴⁰ Thiele, *Das Bilderbuch. Ästhetik...* (2003), S.18.

Die Kinder- und Jugendliteraturforschung erlangte erst in den 1980er-Jahren einen universitären Status als Disziplin¹⁴¹, und bis dato gibt es keine einzige universitäre Einrichtung, die sich hauptthematisch mit dem Bilderbuch als Forschungs- und Lehrgegenstand auseinandersetzt, weder in der Literatur- noch in den Kunst- und Kulturwissenschaften.¹⁴²

Doch die Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur an den Universitäten wächst stetig. In Deutschland sind hier die Oldenburger Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität sowie das an der Universität Frankfurt beheimatete Institut für Jugendbuchforschung zu nennen. Am Institut für Germanistik der Universität Wien ist die Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung beheimatet. Sie definiert sich als

eine Plattform, die der Initiierung und Förderung von Forschungsbeiträgen zur Kinder- und Jugendliteratur dient. Sie bildet eine wissenschaftlich orientierte Ergänzung zu den in Österreich etablierten Vermittler-Institutionen und fungiert als Vermittlerinstanz zwischen einschlägigen Lehr- und Forschungsansätzen an österreichischen Hochschulen und Pädagogischen Hochschulen.¹⁴³

Als nicht-universitäre Forschungsstellen sind in Wien das Institut für Jugendliteratur sowie die Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (STUBE) zu nennen.

Viele wissenschaftliche Arbeiten beschäftigen sich aus theologischer, psychologischer und pädagogischer Sicht mit dem Thema Tod im Bilderbuch. Das Bilderbuch als Unterstützung kindlicher Trauer sowie dessen Einsatz in Kindergarten und Schule stehen im Mittelpunkt.

Als Beispiele seien hier aus dem Bereich der Theologie die Diplomarbeiten von Doris Wiesinger (*Der Tod in der heutigen Kinderliteratur - auf der Suche nach*

¹⁴¹ Vgl. Mikuslášová, Andrea und Roman Mikuláš: Begriffsbestimmungen im Umfeld der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Zwischenbilanz oder eine Notwendigkeit? In: Blumesberger, Susanne u.a. (Hg.): Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens, 2010. S- 42-59. Hier: S. 42.

¹⁴² Vgl. Thiele (2007), S. 8.

¹⁴³ Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. <http://www.oeg-kjl-f.at/> (15.12.2012).

Bewältigungshilfen)¹⁴⁴ und Silvia Schwaiger (*Zur Problematik „Kind und Tod“ in der Kinderliteratur*)¹⁴⁵ genannt, sowie eine Arbeit aus dem Bereich der Bildungswissenschaft. In ihrer Diplomarbeit *Sterben und Tod im Bilderbuch. Eine exemplarische Analyse aktueller Bilderbücher für die Altersstufe der 3-6jährigen* stellt sich Diana Maria Kovacs 2007 die Frage, inwieweit die in den Büchern thematisierte Todes- und Trauerproblematik einer aus pädagogischer und entwicklungspädagogischer Sicht adäquaten Darstellung von Sterben und Tod entspricht.¹⁴⁶ Pädagogik und Didaktik stehen bei der Analyse im Vordergrund, auf Sprache und Bild wird nur marginal eingegangen.

Aus kunst- und literaturwissenschaftlicher Sicht gibt es im Vergleich relativ wenig Literatur. Die meisten Publikationen beschäftigen sich mit dem Tod in der Kinderliteratur und gehen nur am Rande auf das Bilderbuch ein.

Ingun Spiecker-Verscharen legte 1982 mit ihrem Buch *Kindheit und Tod. Die Konfrontation mit dem Tod in der modernen Kinderliteratur*¹⁴⁷ einen wichtigen Grundstein. Sie analysiert Kinderbücher auf literarischer und pädagogischer Ebene. Eine Bildanalyse sucht man hier jedoch vergebens.

Mit dem Thema *Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch* beschäftigte sich Isabella Wülfig 1986 in ihrer Dissertation.¹⁴⁸ Silvia Winter beleuchtete 1997 in ihrer Diplomarbeit das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995.¹⁴⁹ Sie fragt sich, wie in der Kinder- und Jugendliteratur mit diesem Thema umgegangen wird, so dass ein Kind weder Angst noch Schrecken erfährt, sondern eine verständliche, erklärende, unterstützende Hilfe.

Barbara Cramer beschäftigt sich in ihrem Buch *Bist du jetzt ein Engel? Mit Kindern und Jugendlichen über Leben und Tod reden*¹⁵⁰ unter anderem mit Bilderbüchern. Auch wenn das Hauptaugenmerk dieser Publikation auf

¹⁴⁴ Wiesinger, Doris: Der Tod in der heutigen Kinderliteratur - auf der Suche nach Bewältigungshilfen. Diplomarbeit: Wien, 1987.

¹⁴⁵ Schwaiger, Silvia: Zur Problematik "Kind und Tod" in der Kinderliteratur Diplomarbeit: Innsbruck, 1993.

¹⁴⁶ Kovacs, Diana Maria: Sterben und Tod im Bilderbuch. Eine exemplarische Analyse aktueller Bilderbücher für die Altersstufe der 3-6jährigen. Diplomarbeit: Wien 2007.

¹⁴⁷ Spiecker-Verscharen (1982).

¹⁴⁸ Wülfig (1986).

¹⁴⁹ Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. Diplomarbeit: Wien, 1997.

¹⁵⁰ Cramer (2008).

psychologische und pädagogische Aspekte gelegt wird, wird den Bilderbüchern ein großes Kapitel gewidmet. Cramer bietet ausführliche Bilderbuchanalysen und widmet ein kleines Kapitel der Personifizierung des Todes im Bilderbuch.

Aus dem Jahr 2010 stammt die Dissertation *Tod und Sterben in der modernen Kinder- und Jugendliteratur* von Katharina Betina Duhr¹⁵¹, die allerdings keine neuen Erkenntnisse liefern kann. Sonja Loidl beschäftigt sich in ihrer Dissertation *Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*¹⁵² ebenfalls mit diesem Thema.

Näher auf den Tod im Bilderbuch gehen einige Zeitschriftenartikel ein, die oftmals mit Rezensionen verbunden sind. Die Zeitschrift 1000 und 1 Buch widmete im Jahr 2004 unter dem Titel *Tod in der Kinder- und Jugendliteratur* eine ganze Ausgabe diesem Thema,¹⁵³ ebenso wie die Zeitschrift *kj&m*, die die Ausgabe 4/2010 *Du fehlst mir, Du fehlst mir ...! Tod in der KJL* betitelte.¹⁵⁴

Ebenfalls zu erwähnen und thematisch sehr eng mit dieser Diplomarbeit verbunden ist Kathrin Wexbergs Artikel *Knochenmann und Sensenfrau. Figurationen, Rituale und Symbole zum Thema Sterben und Tod in der Kinderliteratur*¹⁵⁵ für die Zeitschrift *Communicatio Socialis*. Sie resümiert:

Auch in den jüngst erschienen Bilderbüchern zum Thema Tod fällt auf, dass die Frage nach dem Warum des Todes gar nicht so sehr im Mittelpunkt steht wie vielmehr der Tod selbst als Figur – der wiederum mit seiner Aufgabe hadert, unerwartet Unterstützung findet oder sich geschlagen geben muss [...].¹⁵⁶

¹⁵¹ Duhr, Katharina Betina; *Tod und Sterben in der modernen Kinder- und Jugendliteratur*. Herzogenrath : Murken-Altrogge, 2010. (= Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte 65).

¹⁵² Loidl, Sonja; *Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. Dissertation: Wien, 2011.

¹⁵³ 1000 und 1 Buch 4/04.

¹⁵⁴ *kj&m* 10.4.

¹⁵⁵ Wexberg, Kathrin: *Knochenmann und Sensenfrau. Figurationen, Rituale und Symbole zum Thema Sterben und Tod in der Kinderliteratur*. In: *Communicatio Socialis. Internationale Zeitschrift für Kommunikation in Religion, Kirche und Gesellschaft* 2/2011. S.199-215. Siehe auch: http://www.religion-im-kinderbuch.de/fileadmin/user_upload/kinderbuch/Knochenmann_und_Sensenfrau.pdf

¹⁵⁶ ebd.

5. Tod

Im folgende Kapitel steht der Tod im Mittelpunkt des Interesses. Dabei soll eingangs verdeutlicht werden, dass der Mensch gar nicht so recht weiß worüber er spricht, wenn er vom Tod spricht. (Kapitel 5.1.) Es stellt sich heraus, dass wir das Wort „Tod“ nicht gerne in den Mund nehmen, wenn es wirklich um den Tod geht. Wir benützen lieber Umschreibungen, die nicht so furchteinflößend wirken (Kapitel 5.2.). Gerade gegenüber Kindern reden wir nicht gerne über dieses Thema. Dabei benötigen besonders sie Klarheit in den Worten, um den Tod besser verstehen zu können. Um die Entwicklung von Todeskonzepten beim Kind geht es in Kapitel 5.3. Die Personifizierung des Todes spielt hierbei in der Altersstufe von 8 bis 9 Jahren eine große Rolle. Um die unterschiedlichen Ausformungen dieser Personifizierung im Laufe der Geschichte dreht sich Kapitel 5.4. Schließlich wird in Kapitel 5.5. das Thema Tod im Bilderbuch seit den 1970er Jahren genauer beleuchtet und auf die Figuration des Todes im Bilderbuch eingegangen.

5.1. Der Tod – was ist das?

„Worüber sprechen wir, wenn wir vom Tod sprechen?“ fragt Thomas H. Macho in seinem Buch *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*¹⁵⁷. Es reicht nicht zu erklären, wofür man das Wort „Tod“ üblicherweise gebraucht, der Mensch will den Tod nach Saussure nicht nur als Zeichen, sondern auch als Bezeichnetes verstehen.¹⁵⁸ Das Zeichen „Tod“ entpuppt sich als *flatus vocis* – „wir können den „Tod“ als Metapher verstehen, ohne doch zu verstehen, was diese Metapher substituiert.“¹⁵⁹ Jeder spricht vom Tod, aber jeder versteht etwas anderes darunter.

Es „stellt sich heraus, dass wir vom Tod stets in Metaphern sprechen – und zwar ohne dass sich diesen Metaphern ein wahrer oder substantieller Begriff des Todes konfrontieren ließe. Unser Diskurs über den Tod kann nicht entmythologisiert

¹⁵⁷ Macho, Thomas H.: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987. S. 172.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S. 182.

werden.“¹⁶⁰ Macho bezieht sich auf Hans Blumenberg, der hier von der „absoluten Metapher“ spricht.¹⁶¹ Blumenberg stützt sich auf Kant, wenn er die absolute Metapher als „Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann“ versteht.¹⁶² Die Metapher avanciert auch zur Repräsentation lebendiger Erfahrung, die sich der rationalen Auflösung und Durchdringung widersetzt.¹⁶³

Wir reden vom Tod als Schlaf, als einer Schuld, die wir gegenüber der Natur (oder der Mutter) begleichen müssen, als Trieb, der uns ins Nirwana drängt, als Angst, die unser „In-der-Welt-sein“ überhaupt offenbart. Wir erwarten den Tod als letzte Reise, als Abschied, als Heimkehr. Wir reden von ihm als erotischer Orgie, als Wiedergeburt, als Höllenfahrt und als Verwandlung. Wir begegnen dem Tod als dem Schnitter und Sensenmann, als Freund Hein und als barmherziger Erlöser; als Liebhaber oder als Vampir, als Mutter Erde oder als gefräßige Todesgöttin. Wir sehen ihn schwarz oder weiß, als apokalyptischen Reiter oder als Spielmann. Wir finden den Tod in der Nacht und im Winter; erfahren ihn im Drogenrausch und in der unio mystica. Wir fürchten und fliehen ihn in der Krankheit, im Schmerz, in der Isolation, in der Verlassenheit des Alters, in der Trostlosigkeit der Depression und im einsamen Stolz des Wahnsinns.¹⁶⁴

Das Wort „Tod“ selbst ist eine „absolute Metapher“ für unsagbare Erfahrungen. Es ist zu bedenken, dass die Metaphern die wir mit dem Tod verbinden nicht zufällig gewählt wurden und nicht beliebig ausgetauscht werden können.¹⁶⁵

5.2. Der Tod in Sprichwörtern und Redewendungen

Auch viele Sprichworte und Redewendungen beziehen sich auf den Tod. Man gibt den Löffel ab, sieht die Radieschen von unten, geht über den Jordan, tritt die letzte Reise an, ist hin, beißt ins Gras, kratzt ab, es streckt einen hin, jemand ist hinüber, ist von uns gegangen oder hat das Zeitliche gesegnet. Der Österreicher streckt die Patschen oder reißt a Bangl. All diese Redewendungen beziehen sich direkt auf den Tod, das Wort Tod wird aber tunlichst vermieden. Die gleiche

¹⁶⁰ Macho (1987), S. 183.

¹⁶¹ Ebd., S. 184.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 185.

¹⁶⁴ Ebd., S. 187.

¹⁶⁵ Ebd., S. 188.

Tendenz ist auf Partezetteln zu bemerken. Auch hier wird der Tod umschrieben mit Redewendungen wie „Gott hat ihn zu sich berufen“, „ist für immer von uns gegangen“ oder „ruht sanft“. Auch in unserem Alltag wird das Wort „sterben“ so wenig wie möglich gebraucht.

Geht es nicht unmittelbar um den Tod, tritt das Wort jedoch in Erscheinung. Wir können etwas Unangenehmes totschrveigen, uns über etwas totlachen, wie der Tod aussehen, uns halb tot fühlen, uns totarbeiten.

Der Tod tritt auch in Sprichwörtern als Personifizierung auf. Wir warnen: „Der Tod *fährt mit!*“, wir sprechen vom „weißen Tod“ (Tod durch Lawinenabgang, Erfrieren, Drogenkonsum) und vom „schwarzen Tod“ (Pest) und dem Tod, der etwa um 18 Uhr *eintrat*.

5.3. Die Entwicklung der Todeskonzepte beim Kind¹⁶⁶

Erwachsene sehen Sterben und Tod zumeist als etwas Erschreckendes, Bedrohliches über das sie nicht sprechen möchten. Diese Einstellung geben sie an die Kinder weiter und diese lernen, über den Tod keine Fragen zu stellen. Das führt dazu, dass sich Kinder ihre eigenen Gedanken zu dem Thema machen. Das Kind bildet sich aus den Informationen die es bekommt seine persönliche Theorie zu Tod und Jenseits.

Die Art des Todesverständnisses hängt nicht nur von den entwicklungsbedingten Voraussetzungen eines Kindes ab, sondern vor allem von äußeren Faktoren wie dem Verhalten der Eltern, der ersten Begegnung mit dem Tod, sowie von kulturellen Einflüssen, d.h. einer Vielfalt von Sozialisationsfaktoren.¹⁶⁷

Das kindliche Wissen um Leben und Tod entsteht sukzessive im Wechselspiel von Erlebtem und Beigebrachtem sowie dessen jeweiliger Verarbeitung. Es hängt nicht nur von entwicklungsbedingten Voraussetzungen, sondern auch von äußeren Faktoren wie dem Verhalten Erwachsener, der elterlichen Einstellung zu

¹⁶⁶ siehe für das gesamte Kapitel: Spiecker-Verscharen (1982).

¹⁶⁷ Spiecker-Verscharen (1982), S. 7.

Sterben und Tod, sowie der ersten realen Erfahrung des Kindes mit dem Tod ab.¹⁶⁸

Im Folgenden soll kurz die Entwicklung der Todesvorstellungen beim Kind dargestellt werden. Diese kann bei jedem Kind variieren und hängt unter anderem davon ab, ob das Kind schon direkten Kontakt mit einem Sterbenden hatte.

Unter dem Begriff „Todeskonzept“ versteht der Psychologe Joachim Wittkowski

die Gesamtheit aller kognitiven Bewußtseinsinhalte (Begriffe, Vorstellungen, Bilder), die einem Kind oder einem Erwachsenen zur Beschreibung und Erklärung des Todes zur Verfügung stehen. Das Todeskonzept beinhaltet eine kognitive Komponente, an der primär Wahrnehmung und Denken beteiligt sind, sowie eine emotionale Komponente, welche die mit einzelnen kognitiven Inhalten des Todeskonzepts verbundenen Gefühle abdeckt.¹⁶⁹

Das Todeskonzept wird nach Speece und Brendt (1984)¹⁷⁰ nach dem Verständnis des Kindes von Irreversibilität, Funktionsverlust und Universalität gemessen.

Irreversibilität: Das Kind versteht den Tod als permanente Erscheinung, von der es keine Erholung und Wiederkehr gibt. Ein Toter kann nicht wieder lebendig werden, auch nicht durch Essen, Trinken, Medizin oder Zaubersprüche.

Nonfunktionalität: Der totale Funktionsverlust des Toten wird verstanden. Ein Toter kann nicht mehr Dinge tun, die er als Lebender getan hat. Er kann sich nicht bewegen, sprechen, hören oder traurig sein.

Universalität: Das Kind begreift, dass niemand dem Tod entfliehen kann. Nach und nach wird verstanden, dass jeder Mensch eines Tages sterben muss, dass auch das Kind selbst sterben muss, sein bester Freund und auch seine Eltern.

Günter Ramachers fügt zwei weitere Kategorien hinzu:¹⁷¹

Kausalität: Das Kind verfügt über ein realistisches Verständnis der Todesursache.

¹⁶⁸ Vgl. Kovacs (2007), S. 10-11.

¹⁶⁹ Wittkowski, Joachim: Psychologie des Todes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. S. 44.

¹⁷⁰ Vgl. Ramachers, Günter: Entwicklung und Bedingungen von Todeskonzepten beim Kind. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1994. (=Europäische Hochschulschriften Reihe VI. Psychologie. Bd. 489). S. 14-16.

¹⁷¹ Vgl. Ebd., S. 17ff.

Alter: Das Kind hat eine Vorstellung, wie alt ein Mensch ungefähr ist.

Kinder **unter drei Jahren** können den Tod noch nicht begreifen. Es fehlen die kognitiven Voraussetzungen, abstrakte Begriffe zu verstehen. Tod bedeutet in diesem Alter schlichtweg Abwesenheit. Endgültigkeit kann noch nicht verstanden werden.¹⁷² Die Kinder erleben jede Trennung als Verlust, einem Tod gleich – so etwa das Verschwinden einer Bezugsperson aus ihrem Gesichtsfeld.¹⁷³

Im Alter von **drei bis vier Jahren** beginnen Kinder, sich bewusst mit dem Tod auseinander zu setzen. Allerdings kann das Kind den Tod noch nicht als definitives Ende sehen, sondern betrachtet ihn als temporär und reversibel – ähnlich einer Krankheit. Der scheinbar vorübergehende Status wird durch die Gleichsetzung des Todes mit „Schlaf“ und „Reise“, die Kinder von ihren Eltern übernehmen, untermauert. Die Toten leben also weiter, nur unter anderen Bedingungen. Tot sein bedeutet weg sein, unbeweglich sein und wird noch kaum mit emotionalem Inhalt gefüllt.

Der etwa 4-jährige Putte in Ulf Nilssons und Eva Erikssons Bilderbuch *Die besten Beerdigungen der Welt*¹⁷⁴ fragt: „Schläft er vielleicht nur?“ Und schlägt vor, den toten Hamster wieder auszugraben, wenn es ihm wieder besser gehe.

Tote Tiere oder Leichen im Fernsehen erschrecken das Kind nicht, sondern rufen seine Neugier hervor. Das Sterben eines Tieres kann vom Kind eher begriffen werden als der Tod eines Menschen. Auch leblose Gegenstände haben für kleine Kinder Leben in sich.¹⁷⁵

Kinder in diesem Alter haben noch kein Zeitverständnis. Was ist eine Stunde? Ein Leben? Sie können sich noch nicht vorstellen, früher nicht gewesen zu sein und auch nicht, einmal nicht mehr zu sein.¹⁷⁶ Nur was das Kind miterleben, mitanschauen und mit-begreifen kann ist wahr und kann akzeptiert werden.¹⁷⁷

¹⁷² Specht-Tomann, Monika und Doris Tropper: Wir nehmen jetzt Abschied. Kinder und Jugendliche begegnen Sterben und Tod. Düsseldorf: Patmos, 2000. S. 70.

¹⁷³ Hopp, Margarete: Kinder fragen nach dem Tod. Kindliche Todesvorstellungen, Trauerreaktionen und religiöse Trostbilder. In: *kjlm* 10.4, S. 3-10. Hier: S. 5.

¹⁷⁴ Nilsson, Ulf und Eva Eriksson (Bild): Die besten Beerdigungen der Welt. Aus dem Schwedischen von Ole Könnecke. Frankfurt: Moritz, 2006.

¹⁷⁵ Vgl. Cramer (2008), S. 28.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁷⁷ Vgl. Specht-Tomann (2000), S. 61.

Bevor Kinder begreifen, dass der Tod prinzipiell unvermeidlich und universell ist, glauben sie im Alter von **fünf Jahren**, den Tod durch bestimmte Verhaltensweisen (z.B. Verstecken, gutes Benehmen) vermeiden zu können¹⁷⁸ und denken auch, manche Menschen (z.B. die Eltern) seien nicht vom Tod betroffen.¹⁷⁹ Viele Kinder haben die Vorstellung, dass ihre Wünsche Wirklichkeit werden können, wenn sie nur fest genug daran glauben.

Das egozentrische Weltbild der Kinder dieses Alters führt zu einer hohen gefühlsmäßigen Besetzung der Umwelt. Die ganze Welt ist entweder „gut“ oder „böse“. Der Tod ist immer der Tod Anderer. So wird auch der eigene Tod von Kindern noch nicht in Betracht gezogen. Der Tod ist außerdem mit dem Aspekt von Strafe verbunden. Nur böse oder alte Menschen sterben. Als „alt“ werden dabei von Kindern im Vorschulalter die Menschen gesehen, die nicht mehr wachsen.¹⁸⁰ Krankheiten werden noch nicht als mögliche Todesursache wahrgenommen. Vor allem der Unterschied zwischen leichten und schweren, tödlichen Krankheiten kann noch nicht wahrgenommen werden.¹⁸¹

Bei Kindern von **sechs bis sieben Jahren** treten im Zusammenhang mit dem Tod nun Gefühlsreaktionen ein. Assoziationen mit dem Tod sind nun eindeutig negativ geprägt. Der Tod wird als etwas Endgültiges verstanden. Das Kind begreift, dass es selbst auch sterblich ist und entwickelt mitunter Todesfurcht, Furcht vor dem Verlassenwerden und Angst vor dem Tod der Eltern.¹⁸² Das Kind stellt sich nun auch die Frage nach dem Danach. Zu einer abstrakten Auffassung vom Leben nach dem Tod ist das Kind noch nicht fähig. Es interessiert sich für Ursache und Folgen des Sterbens und kann den Ausfall von Körperfunktionen verstehen. Auch die Unterscheidung zwischen leichter und schwerer Krankheit kann nun vom Kind getroffen werden.¹⁸³

Ein realistischer Zugang zum Tod wird möglich, das Kind begreift allmählich die Bedeutung von Endgültigkeit.

¹⁷⁸ Vgl. Cramer (2008), S. 27.

¹⁷⁹ Vgl. Wittkowski (1990), S. 57.

¹⁸⁰ Vgl. Kovacs (2007), S. 20-21.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 21., vgl. auch Cramer (2008), S. 27-28.

¹⁸² Vgl. Cramer (2008), S. 37.

¹⁸³ Vgl. ebd.

Im Alter von **acht bis neun Jahren** entwickelt das Kind ein realistisches Todeskonzept. Der Tod wird als etwas gesehen, der alle Menschen betrifft und das Ende des Lebens bedeutet. Die Frage nach dem Danach gewinnt vermehrt an Bedeutung. Kinder haben nach wie vor das Gefühl, ihre bösen Wünsche könnten den Tod eines anderen herbeiführen.¹⁸⁴ Der Tod wird personifiziert. Kinder sprechen vom Teufel, Sensenmann, Gerippe oder Engel.¹⁸⁵ Sie beschäftigen sich mit den Begleiterscheinungen des Todes und interessieren sich für Friedhöfe, Särge und Gräber.

Die Trauerreaktionen der **Zehn- bis Vierzehnjährigen** sind denen der Erwachsenen bereits ebenbürtig. Die Angst vor dem Tod ist da, kann aber verdrängt werden. Der Tod wird als unausweichliches, abschließendes und endgültiges Ereignis angesehen.¹⁸⁶

5.4. Personifizierungen des Todes

Personifizierungen des Todes gibt es schon seit langer Zeit. Im Folgenden soll ein Einblick in die Bandbreite dieser Darstellungen gegeben werden.

Ein früher Ansatz zur Bildwerdung des Todeswesens stellt die **Erde als riesiges Un-Wesen** dar, welches seinen Rachen aufsperrt, um die Lebenden zu verschlingen. Erdschlünde, Erdspalten und Höhlen gelten dem Volksglauben und der Mythologie nach als Eingang zur Unterwelt und Sitz der Toten.¹⁸⁷

Frühe Todesdämonen nahmen die Gestalt von **Tieren** an, anfangs als Wolf und Hund (Höllenhund)¹⁸⁸, später auch als Schlange, Vogel¹⁸⁹ und Ross¹⁹⁰. Im Laufe der Zeit wurden die Darstellungen immer menschenähnlicher.¹⁹¹

¹⁸⁴ Vgl. Cramer (2008), S. 38.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Specht-Tomann (2000), S. 79.

¹⁸⁷ Vgl. Herzog, Edgar: Psyche und Tod. Wandlung des Todesbildes im Mythos und in den Träumen heutiger Menschen. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag, 1960. S. 44-45.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 50.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 75.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 82-83.

Die griechische Mythologie verbindet den Tod mit **Moir**a, auch genannt „Zuteilerin“ und Schicksalsgöttin. Hesiod nennt drei Moiren als Töchter des Zeus und der Themis: Klotho (sie spinnt den Lebensfaden), Lachesis (die die Länge des Lebensfadens bestimmt) und Atropos (die den Lebensfaden abschneidet). Auch in der Ilias und der Odyssee kennt man die persönliche Vorstellung von Moira.¹⁹²

Auch **Charon** ist aus der griechischen Mythologie bekannt. Er ist der Fährmann, der die Seelen der Verstorbenen ins Totenreich bringt, sofern sie unter der Zunge einen Obolos als Fährgeld bei sich haben. Auf etruskischen Grabmalereien findet man Charon als „scheußlichen Todesdämon, der mit einem Hammer Sterbenden den Rest gibt.“¹⁹³ Auch in der neueren Literatur wird auf diese Figur verwiesen, etwa in Thomas Manns „Tod in Venedig“, wo er den Protagonisten durch die Kanäle Venedigs fährt.

Thanatos, der griechische Todesgott, wird als fackeltragender Jüngling mit mächtigen Engelsschwingen und finsterem Blick dargestellt.¹⁹⁴ Ihm entspricht die **Mors** in der römischen Mythologie.

In der Bibel wird der Tod als **vierter Reiter der Apokalypse** dargestellt. In der *Offenbarung* heißt es:

7 Als das Lamm das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Lebewesens rufen: Komm! 8 Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß, heißt «*der Tod*»; und die *Unterwelt* zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht, zu töten *durch Schwert, Hunger* und Tod und durch die Tiere der Erde.¹⁹⁵

Ältere Bilder zeigen den Tod als **Würger** und **Schlächter**, der die Menschen mit Beil, Schwert oder Messer ums Leben bringt. In manchen Sprichwörtern wird der Tod auch als **Arzt oder Apotheker** bezeichnet.¹⁹⁶

¹⁹² Vgl. Art. Moira. In: Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. Nördlingen: Beck, 2004. S. 207

¹⁹³ Art. Charon. In: Fink (2004), S. 79-80.

¹⁹⁴ Vgl. Condrau (1991), S. 276.

¹⁹⁵ Das Bibelwerk. Einheitsübersetzung; Offenbarung 6.7-6.8.

<http://www.bibelwerk.de/Bibel.12790.html/Einheitsuebersetzung+online.12798.html> (9.1.2013).

¹⁹⁶ Vgl. Macho (1987), S. 390.

Häufig trifft man auf das Motiv des **jagenden Todesdämons**. Die Jagdschuld durch den Genuss der toten Beute fordert eine Strafe für diese Tat: der Jäger wird zum Gejagten.¹⁹⁷ Die alten Todesmetaphern der Jagd werden durch die Sesshaftigkeit abgelöst vom Bild des die Sichel tragenden **Schnitters**. Er trat auf, solange man das Getreide auf halbem Halm abschnitt, um den Rest zur Düngung niederzupflügen. Später schnitt man den Halm ganz unten ab, um Stroh für den Stall zu gewinnen. Für diese Arbeit benötigt man die Sense mit ihrem Quergriff. Der Schnitter wurde zum **Sensenmann**.¹⁹⁸ Der Sensenmann avancierte im Mittelalter zum beherrschenden Todestypus. Macho betont seinen „kastrierenden Charakter“, der bei keiner anderen Darstellung des Todes so massiv zum Vorschein kommt.¹⁹⁹

Das Mittelalter zeigt den Tod als **Arbeiter**, als **Knecht Gottes**, der zum himmlischen Herrscher im selben Abhängigkeitsverhältnis steht wie der Leibeigene zu seinem Feudalherrn.²⁰⁰

Im 14. und 15. Jahrhundert setzte sich die Tendenz durch, den Tod als **Skelett** (als vom Fleisch getrennter Mensch) darzustellen, oft mit Stundenglas und Sichel. Der direkte Vorläufer der Darstellung des Todes als Knochenmann, Skelett oder Kadaver soll die Darstellung einer Legende auf dem Fresko des Camposanto in Pisa sein.²⁰¹ Oft werden die Szenen als **Totentanz** dargestellt. Die Totentänze entstanden ursprünglich wohl aus der volkstümlichen Vorstellung, dass die unerlösten „armen Seelen“ nachts aus ihren Gräbern steigen und einen makabren Tanz aufführen. Menschen unterschiedlichen Standes und Alters tanzen mit den Toten oder mit dem Tod einen Reigen.²⁰² Sinn dieser Totentanz-Darstellungen war eine Art Bilderpredigt mit der Aussage, dass das menschliche Leben jederzeit durch den Tod bedroht wird. Keiner ist ausgenommen, ob arm oder reich. Einer der bekanntesten Totentänze ist jener von Hans Holbein aus dem Jahr 1538. Totentänze gibt es auch von Albrecht Dürer und Alfred Rethel. In dessen „Menetekel“ lässt er den Knochenmann in

¹⁹⁷ Vgl. Macho (1987), S. 392.

¹⁹⁸ Vgl. Condrau (1991), S. 282.

¹⁹⁹ Vgl. Macho (1987), S. 393.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 390.

²⁰¹ Vgl. Condrau (1991), S. 276.

²⁰² Vgl. ebd., S. 275.

Rock, Stiefel und federgeschmücktem Hut auftreten, die Zigarre zwischen den Zähnen.²⁰³

Auffällig ist zu jeder Zeit die Gewalttätigkeit, Unerbittlichkeit und Schnelligkeit des Todes. Oftmals trägt er eine Augenbinde die darauf hinweisen soll, dass sich der Tod seine Opfer „blindlings“ aussucht.²⁰⁴

Die sogenannte **Conflictus-Literatur** bietet Streitgespräche zwischen Mensch und Tod, wie sie etwa im Jedermann-Dialog oder im Ackermann von Böhmen dargestellt werden. Diese zielen auf einen Aufschub der Sterbestunde hin oder entwickelten sich zu einer Hasstirade gegen den Tod.²⁰⁵

Im Märchen tritt der Tod als „**Gevatter Tod**“ auf. Sowohl die Gebrüder Grimm und auch Ludwig Bechstein sammelten Märchen über den „Gevatter Tod“.²⁰⁶ In manchen Märchen ist er verheiratet und kommt sogar mit seiner Frau, der Todin, als Gast zur Hochzeit.²⁰⁷

5.5. Das Thema Sterben und Tod im Bilderbuch seit den 1970er Jahren

Bis in die 1970er Jahre war der Themenkomplex „Sterben und Tod“ ein Tabuthema in der Kinder- und Jugendliteratur – mit Ausnahme der Märchen. Hier wird der Tod zumeist als Strafe für unrechtmäßiges Verhalten erlebt. Der Tod im Märchen ist oft nicht endgültig und widerrufbar. Steht ein Toter nicht wieder auf (z.B. die Hexe in Hänsel und Gretel), ergibt sich aus dem Inhalt der Tod als gerechte Strafe für den Bösen.²⁰⁸

Ingun Spieker-Verscharen kritisiert den Umgang der Erwachsenen mit dem Tod und stellt fest, dass „unsere Vorfahren eine viel unverkrampftere, entspanntere, weniger neurotische Einstellung zum Tode hatten.“²⁰⁹ In den 70er Jahren

²⁰³ Vgl. Condrau (1991), S. 276.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 282.

²⁰⁵ Vgl. ebd.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 274.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 275.

²⁰⁸ Vgl. Cramer (2008), S. 23-24.

²⁰⁹ Spiecker-Verscharen (1982), S.2.

erscheinen zögerlich einige Kinderbücher, die den Tod thematisieren. Entscheidend für eine vermehrte Auseinandersetzung mit diesem Thema war die Verleihung des Deutschen Jugendbuchpreises an Elfie Donnelly für ihr Buch *Servus Opa, sagte ich leise*.²¹⁰ Spiecker-Verscharen sieht diesen Schritt als Zeichen, dass das bisher unpopuläre Thema nun „auch den offiziellen pädagogischen Segen“ erhielt.²¹¹ Das Buch zeigt ein zwiespältiges Verhältnis der Angehörigen zum schwer kranken Großvater. Die Mutter empfindet ihn als Bürde, nur Enkel und Großvater halten zusammen und helfen sich gegenseitig. Zum ersten Mal findet im Kinderbuch eine intensive Beschäftigung mit dem Verfall eines alten Menschen bis hin zu seinem Tod statt. Die Autorin plädiert für einen offenen Umgang mit dem Thema Krankheiten (hier Krebs) und dem Tod. Dieses Buch inspirierte viele Autoren dazu, sich der in Mode kommenden Todes-Thematik zu widmen.

Verantwortlich für die aufkommende „Todes-Faszination“ war zum einen der Diskurswechsel vom Gesellschaftlichen zur Natur: Hatte Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre [...] die Kritik an der Gesellschaft im Mittelpunkt gestanden, so schwenkte das Interesse nun – verursacht durch eine Krise ökologischer Art – um zu einer Besinnung auf die Natürlichkeit.²¹²

Zentral sind u.a. anthropologische, entwicklungspsychologische und religionspädagogische Erkenntnisse, Kinder bei ihrer Auseinandersetzung mit der Todesproblematik zu unterstützen.²¹³

Ingun Spiecker-Verscharen zählt im Zeitraum 1971 und 1976 insgesamt 92 Kinderbücher, die sich mit dem Thema „Tod“ beschäftigen. In 12 der Bücher nimmt der Tod einen breiteren Raum ein.²¹⁴

Besonders zu erwähnen ist Astrid Lindgrens Buch *Die Brüder Löwenherz*²¹⁵, in dem sie den kleinen Karl Löwe sterben lässt.

In schlichter, elementarer Form lässt die Autorin den neunjährigen Karl Löwe gegenüber seinem vier Jahre älteren Bruder Jonathan von den

²¹⁰ Donnelly, Elfie: *Servus Opa, sagte ich leise*. Hamburg: Dressler, 1977.

²¹¹ Spiecker-Verscharen (1982), S. 4.

²¹² Pries-Kümmel (2005), S. 211.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Vgl. Spiecker-Verscharen (1982), S. 57.

²¹⁵ Lindgren, Astrid: *Die Brüder Löwenherz*. Hamburg: Oetinger, 1974.

Ohnmachtsgefühlen sprechen, die aus der Konfrontation mit dem Tod, hier: mit dem eigenen Tod, erwachsen.²¹⁶

Lindgren erhielt für ihr Buch viel Lob, wurde aber auch stark kritisiert. Man hielt ihr vor, das Buch würde Todessucht hervorrufen und das Thema verharmlosen. Die Mehrdeutigkeit des Romans wurde oftmals übersehen.²¹⁷

Ein weiteres bahnbrechendes Kinderbuch ist *Oma* von Peter Härtling aus dem Jahr 1975²¹⁸. Konflikte und Spannungen, die sich aus der besonderen Lebenssituation ergeben werden ebensowenig ausgespart, wie die Probleme des Alters.

Ab Anfang der 80er-Jahre lässt sich auch im Bilderbuch eine konzentrierte Thematisierung des Todes feststellen. Oftmals findet eine romantisierende Auseinandersetzung statt.²¹⁹ Häufig spielen Tiere die Hauptrolle, deren Verhalten anthropomorphisiert wird, wie in Susan Varleys Buch *Leb wohl, lieber Dachs* (1984).²²⁰

Immer mehr Bilderbücher bedienen sich keiner Abstraktion und platzieren diese ernststen Themen mitten in der Menschenwelt.

Das durchschnittliche Lebensalter hat sich in den letzten 100 Jahren verdoppelt. Während der plötzliche Tod früher die Regel darstellte, kann man heute von einem erwarteten Tod sprechen, der sich meist schon längere Zeit ankündigt.²²¹

Der Tod ist zu einem Altersphänomen geworden. Dies lässt sich auch in den Bilderbüchern erkennen. Großeltern und betagte Freunde sterben nicht plötzlich, sondern nach einer langen Krankheit oder in sehr hohem Alter. Die schlimmer werdende Krankheit und das Schwächerwerden des Menschen können auch vom kindlichen Erzähler und vom Rezipienten nachvollzogen werden. Als neue Sterbeorte treten das Alters- und Pflegeheim sowie das Hospiz in Erscheinung.

²¹⁶ Ensberg, Claus: Tod und Sterben in der erzählenden Kinder- und Jugendliteratur. In: Franz, Kurt, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. (Loseblattsammlung, Teil 6: Themen/Motive/Stoffe). Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1995-2012, hier: 2006. S. 1.

²¹⁷ Josting, Petra: Editorial. In: *kjl&m* 10.4, S. 2.

²¹⁸ Härtling, Peter: *Oma*. Weinheim: Beltz&Gelberg, 1975.

²¹⁹ Vgl. Ensberg (2006), S. 8.

²²⁰ Varley, Susan: *Leb wohl, lieber Dachs*. München: Annette Betz, 1984.

²²¹ Vgl. Pries-Kümmel (2005), S. 57.

In den letzten 15 Jahren sind über die 100 neue deutschsprachige bzw. ins Deutsche übersetzte Bilderbücher erschienen, die Geschichten über Tod, Sterben und Trauer auf unterschiedliche Weise aufarbeiten.

Die Umstände, die den Tod im Bilderbuch thematisch werden lassen sind vielfältig. Neben Alter, Krankheit und Unfällen halten auch Themen wie Mord, Selbstmord, Krieg und Naturkatastrophen Einzug ins Bilderbuch. Es gibt viele Bilderbücher, die sich mit dem Thema Krebs auseinandersetzen. Nicht nur alte Menschen sterben, auch Eltern, Geschwister, Freunde und sogar der kindliche Protagonist selbst. In den letzten Jahrzehnten sind über zwanzig Bilderbücher erschienen, die auf unterschiedliche Art und Weise einen Beitrag zur Vermittlung des Themas Tod im Nationalsozialismus leisten.²²²

So vielfältig wie die Themen sind auch die Herangehensweisen. Oftmals sollen kindliche Leserinnen und Leser und ihre erwachsenen Mitleser dafür gewonnen werden, dem Tod „vernünftig“ zu begegnen.²²³

Neben – oder vielleicht auch wegen all dieses Ernstes – suchen zahlreiche KünstlerInnen einen Ausweg in der Komik, denn aus dem Blickwinkel des Komischen lässt sich das Fehlgeschlagene, das Verzweifelte leichter ertragen und kommentieren.²²⁴

So bietet etwa das schwedische Bilderbuch *Die besten Beerdigungen der Welt*²²⁵ eine fast fröhliche Art, sich dem Themenkreis um Tod, Sterben und Beerdigung anzunehmen. Komische Effekte werden im Bilderbuch oft dadurch erzielt, dass Rituale oder Metaphern, die sich im Umgang mit dem Thema Tod in der Welt der Erwachsenen herausgebildet haben, wörtlich genommen und visualisiert werden. Dadurch werden diese von den (erwachsenen Vor)lesern als zum Teil „leere“ Metaphern wahrgenommen und überdacht.²²⁶

Eine pädagogisch ausgerichtete Behandlung des Themas Sterben und Tod bietet z.B. *Nie mehr Oma Lina Tag* von Hermien Stellmacher und Jan Lieffering.²²⁷ Als die Nachbarin „Oma Lina“ stirbt, helfen die Eltern dem kleinen Jasper das

²²² Vgl. Joosten, Annika: Der Holocaust in neuen Bilderbüchern. Sammelrezension. In: *kjlm*, 11.3. S. 71-75. Hier S. 71.

²²³ Vgl. Ensberg (2006), S. 13.

²²⁴ Rabus, Silke (1999), S. 46.

²²⁵ Nilsson, Eriksson (2006).

²²⁶ Vgl. Ensberg (2006), S. 14.

²²⁷ Stellmacher, Hermien und Jan Lieffering (Bild): *Nie mehr Oma Lina Tag?* Stuttgart: Gabriel Verlag, 2005.

Geschehene zu verarbeiten. Sie beantworten seine Fragen, nehmen ihn mit zum Gespräch mit dem Pfarrer und zur Beerdigung.²²⁸

Keine endgültige Antwort zum „Aufenthaltort“ Verstorbener bietet z.B. das Bilderbuch *Flieg, Hilde, flieg*²²⁹. Die junge Protagonistin denkt über die unterschiedlichen Jenseitstheorien nach, die sie auf ihre Frage bekommen hat.²³⁰

Während Kovacs in ihrer Diplomarbeit noch auf das Defizit hinweist, „dass negative Emotionen wie Wut, Ärger, Verzweiflung, Schuld oder Angst, die durch den Tod einer nahestehenden Bezugsperson ausgelöst werden, nur in wenigen Bilderbuchgeschichten Erwähnung finden“²³¹, trifft man diese Emotionen dort heute häufig an. So zum Beispiel jene der kindlichen Hauptfigur in Peter Schössows *Gehört das so??!*²³².

Todesgestalten als Vergänglichkeitsmotive finden sich schon seit der Antike in Literatur, bildender Kunst und Musik. Im Bilderbuch stellen die meisten Figuren den Tod als Freund oder Gefährten dar, der am realen Leben teilnimmt.²³³ Es kann sich um ein realistisches Bilderbuch handeln, in der der Tod als phantastisches Element eintritt oder um rein phantastische Bücher.

Der Tod tritt in unterschiedlichen Gestalten in Erscheinung. Allein in den im Rahmen dieser Arbeit analysierten Bilderbüchern treffen wir den Tod als

- Kind (*Der Besuch vom kleinen Tod, Die kleine Sensenfrau*)
- Sensenmann (*Der Besuch vom kleinen Tod, Die kleine Sensenfrau, Ballade vom Tod*)
- Arzt/Krankenpfleger (*Ballade vom Tod*)
- Hase (*Ballade vom Tod*)
- tollpatschigen Vagabund (*Als der Tod zu uns kam*)
- ständigen Begleiter des Lebens (*Ente, Tod und Tulpe*)
- Gevatter (*Warum, lieber Tod...?*)
- Fährmann (*Der Besuch vom kleinen Tod*)
- Buchhalter/Jurist (*Die schlaue Mama Sambona*)

²²⁸ Vgl. Ensberg (2006), S. 16-17.

²²⁹ Stanko, Jörg und Heike Jankowski (Bild): *Flieg Hilde, flieg!* Essen: Limette, 2005.

²³⁰ Vgl. Ensberg (2006), S. 17.

²³¹ Kovacs (2007), S. 107.

²³² Schössow Peter: *Gehört das so??!* Die Geschichte von Elvis. München: Hanser, 2005.

²³³ Vgl. Cramer (2008), S. 161.

6. Zur Theorie der Bilderbuchanalyse

Erst seit den 1980er-Jahren ist die Analyse von Bilderbüchern auch Forschungsgegenstand und nicht nur Besprechung und Kritik.²³⁴

In einer Vielzahl von Publikationen der 70er und 80er-Jahre wird der Frage nach der Beurteilung von Bilderbüchern nachgegangen, in der sich zwar implizit Aspekte der Analyse verbergen, die aber überwiegend auf der Ebene pädagogisch begründeter Wertungen beantwortet wird. [...] Erst die allmähliche Akzeptanz des Bilderbuchs als eigenständiges künstlerisches Werk ebnete den Weg für umfangreiche Einzelanalysen, die ein tieferes Eindringen in bildnerische und sprachliche narrative Strukturen des Mediums ermöglichten.“²³⁵

Das Spannungsverhältnis zwischen Text und Bild macht die besondere ästhetische Kraft des Bilderbuchs aus. Bilder und Texte haben ihre eigene narrative Struktur, haben verschiedene Vorzüge und Nachteile.²³⁶

In Ergänzung und Kombination führen Text und Bild aber zu ganz neuen Ausdrucksqualitäten, zu einer spezifischen Bild-Text-Dramaturgie, nicht unähnlich einem Film mit seinen Bild- und Tonverknüpfungen. Bild und Text können sich dabei in prinzipiell unbegrenzter Kombination zueinander verhalten; sie können sich gegenseitig stützen oder stören, Nähe oder Distanz zueinander herstellen, unterschiedliche und wechselnde Rollen in der Gesamtaussage übernehmen vom gleichberechtigten Verhältnis bis zur Aufteilung in Haupt- und Nebenrolle; die Wechselbeziehung kann über einzelne Wörter und Bildmotive hergestellt werden, über inhaltliche Aspekte, stilistische Formen oder formale Lösungen - das ästhetische Material bietet immer neue Variationen.²³⁷

Wichtig ist dabei, noch einen Raum für Interpretation zu lassen.

If words and images fill each other's gaps wholly, there is nothing left for the reader's imagination, and the reader remains somewhat passive. The same is true if the gaps are identical in words and images (or if there are no gaps at all). [...] However, as soon as the words and images provide alternative information or contradict each other in some way, we have a variety of readings and interpretations.²³⁸

²³⁴ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 90.

²³⁵ Ebd., S. 90-91.

²³⁶ Vgl. Thiele (1991), S. 9.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Nikolajeva, Maria and Carole Scott: How picturebooks work. New York, London: Routledge, 2006. S. 17.

Bevor näher auf die Interdependenz von Text und Bild eingegangen wird, sollen beide getrennt voneinander beleuchtet werden.

6.1. Der Text

Engelen charakterisierte 1977 die vom Kind verwendeten syntaktischen Strukturen durch relativ kurze Sätze, kurze Satzglieder, wenige Nebensätze, geringe Verwendung des Passivs, extrem geringe Verwendung komplexer Attribute und Nominalisierungen, wenig indirekte Rede und keine schwierigen Nominalkomposita.²³⁹

Walter Scherf forderte bereits 1968:

Unterschätzen wir die Kinder nicht! Wer hat denn die Probe aufs Exempel gemacht, ob sie wirklich nur von Hauptsätzen und statistisch als bekannt erwiesenen Wörtern ernährt werden wollen? Das Gegenteil ist doch der Fall. Sie spielen nur zu gern mit unbekannten Wörtern, das Geheimnisvolle zieht sie mindestens ebenso stark an wie das fremdartig Rhythmische eines merkwürdigen Wortes, sie rätseln und ahnen, assoziieren und gehen dabei in Vorstellungsgärten spazieren, die freilich oft genug mit dem Gemeinten, dem eigentlichen Sinn des Wortes, wenig zu schaffen haben. Aber ist das denn verwerflich?²⁴⁰

Hans Adolf Halbey zeigt nach Ortwin Beisbart die Wandlung der sprachlichen Vielfalt in den Jahren 1970 bis 1990 in Richtung eines vielfältigen Satzbaus und Wortschatzes, weg vom Reimzwang und einer künstlich kindertümlichen Sprache in Richtung auf Sprachwitz und Sprachspiel, auch mit Wortungetümen, mit Überschreitungen der früher ängstlich gehüteten Normen der Grammatik und der Rechtschreibung.²⁴¹

Dennoch machen auch heute banale Texte die Mehrheit des Angebots an Bilderbüchern aus. Steffen Peltsch fragt sich in seinem Aufsatz „Wie wirkt was? Entdeckungen in Bilderbuchtexten“, was „von einem Bilderbuchtext mit eigenem

²³⁹ Vgl. Engelen, Bernhard: Aufsätze zur Kinderliteratur. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2005. (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, Bd. 39). S. 99.

²⁴⁰ Scherf, Walter: Vom Handwerk der Bilderbuchrezension. Zur Frage der Qualität von Bild und Text. In: Baumgärtner, Alfred: Aspekte der gemalten Welt. S. 135-156. Hier: S. 140.

²⁴¹ Vgl. Halbey (1997), S. 149.

Anspruch verlangt werden [kann], wenn der sich von vornherein, gewollt oder ungewollt, darauf verlassen kann, illustriert zu werden“.²⁴²

Claudia Blei-Hoch legt zu Recht einen hohen Anspruch an Bilderbuchtexte. „Kinderliteratur in kommunikativer Handlungsfunktion unterliegt den gleichen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten wie Ansprüchen, die generell an literarische Werke und deren Rezeption zu stellen sind.“²⁴³ Sie unterscheidet nach Sowinski folgende inhaltlich-thematische Einheiten, die auch für die Textanalyse in dieser Arbeit als Grundlage dienen sollen:²⁴⁴

1. Kompositorische Stilmittel (Textaufbau: Titel, Überschrift, Einschübe etc.), Überlagerung, Weglassen
2. Syntaktische Stilmittel: Auswahl der Satzglieder: Satzlänge, -reduktion, -abbrüche, -auslassungen, Unterbrechungen, Einschübe, Nachträge, Satzarten)
3. Lexikalische Stilmittel:
 - a. Synonyme (z.B. Kopf: Birne, Rübe,...)
 - b. Monosemie/Polysemie: (z.B. gehen: aufrecht bewegen, sich fühlen, weggehen, ausscheiden, kündigen, zufrieden sein)
 - c. Konkreter vs. Abstrakter Wortschatz
 - d. Geläufige vs. Seltene Wörter (z.B. Onkel/Oheim)
 - e. Normalwortschatz vs. Fachwortschatz (z.B. Werkzeug/Feile, Sägeblatt,...)
 - f. Neutraler vs. Ideologisch fixer Wortschatz (z.B. Herr/Genosse)
 - g. Einheimische Wörter / Fremdwörter (z.B. Rechner/Computer)
 - h. Überregionaler Wortschatz vs. lokaler, regionaler Wortschatz (z.B. Marmelade/Konfitüre)
 - i. Stilschichten und Färbungen (z.B. Umgangssprache, Jugendsprache)

²⁴² Peltsch, Steffen: Wie wirkt was? Entdeckungen in Bilderbuchtexten. In: ders. (Hg.): Auch Bilder erzählen Geschichten... Beziehungen zwischen Text und Bild im Kinder- und Jugendbuch. Weinheim: Juventa, 1997. S. 56-64. Hier: S. 58.

²⁴³ Blei (1998), S. 20.

²⁴⁴ Ebd., S. 73-74.

6.2. Das Bild

Die Zeiten der illustrierten Prosa sind vorbei. Illustrationen findet man heute in Grafik-Design und Werbung. Im Buch findet man sie meist nur noch auf dem Buchdeckel – und hier oft ohne expliziten Bezug zum Inhalt.²⁴⁵ In der Kinder- und Jugendliteratur und besonders im Bilderbuch spielt die Illustration allerdings weiterhin eine wichtige Rolle. Jens Thiele bezeichnet die Illustration im Bilderbuch als einen ästhetischen Sonderfall, da sie

stets in einem impliziten pädagogischen Kontext erdacht, produziert und rezipiert wird. Diese konstitutive Verquickung von Ästhetik und Adressat ist im Prinzip ein außergewöhnliches Phänomen im Bereich der Künste, denn Kunst ist grundsätzlich keiner Adressatengruppe verpflichtet.²⁴⁶

Thiele spricht sich für eine Erweiterung des Illustrationsbegriffs auf die Kategorie „Bild“ aus – ein Begriff, der im Gegensatz zu Illustration die Gleichstellung von Text und Bild beinhaltet.²⁴⁷

Haben wir schon bei der Definition des Kinder- und Jugendbuchs festgestellt, dass diese Literaturkategorie die einzige ist, die nach dem Adressaten benannt ist, so gilt dies auch für den Bereich der Kunst.

Bildkunst der Kinderliteratur ist eine Kunst jenseits der Museen. Eine Kunst, die auf Knien, auf dem Teppichboden, am Tisch stattfindet. Da wird geredet, wird bewundert, geweint, gelacht. Vor allem ist es eine Kunst, die sich Kinder und Erwachsene beinahe unterschiedslos miteinander teilen. Wer solche Kunst macht, tut dies mit großem Ernst – und mit Lust. Ohne Lust kein Spiel. Alles in allem ist es eine Frage der Heiterkeit, des Humors, des Witzes, des Einfalls – also eine Kreativität, die man auf Kunsthochschulen kaum lernen kann.²⁴⁸

So beschreibt Hans-Joachim Gelberg die Bilderbuchkunst. Viele Bücher werden in „guter Absicht“ geschrieben – wie Gelberg feststellt „bekanntlich keine ideale Voraussetzung“²⁴⁹.

²⁴⁵ Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 11.

²⁴⁶ Ebd., S. 11.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 46.

²⁴⁸ Gelberg, Hans-Joachim: Die Worte die Bilder das Kind. Über Kinderliteratur. Weinheim, Basel: Beltz&Gelberg, 2005. S. 33.

²⁴⁹ Ebd.

Claudia Blei sieht den Illustrator

nicht nur im Rang eines Vermittlers ästhetischer Werte, Normen und Muster einer Sozialisations- und Mentalitätsgemeinschaft, sondern gleichsam auch in der Pflicht, seine „Botschaften“ für das kindliche Rezeptionsvermögen verarbeitbar präsentieren zu können.²⁵⁰

Illustratoren machen das Kind mit „ästhetischen Varietäten von bildnerischen und sprachlichen Mitteln und Strukturen einer Sprach- und Kulturgemeinschaft bekannt.“²⁵¹ Blei betont weiters die Eigenständigkeit des Bildrepertoires. Neue Assoziationen können entstehen, eine eigenständige Rezeption ist möglich.²⁵²

Das Bild liefert Informationen viel schneller, als der Text es kann. Es ist unmittelbarer und erreicht dadurch eine höhere Kommunikationsgeschwindigkeit.²⁵³

Innerhalb kürzester Zeitspannen, die im Bereich von Hundertstelsekunden liegen, können vom Rezipienten schon die wichtigsten Grundinformationen bzw. das Thema eines Bildes erfasst werden [...] Ein Text hingegen liefert in dieser kurzen Zeit relativ wenig Information.²⁵⁴

Sehen kann im Gegensatz zum Lesen aber nicht überprüft werden – es unterliegt einer stärkeren Unsicherheit und daher auch einer größeren Kontrolle und Einflussnahme seitens pädagogischer Instanzen.²⁵⁵

Beide – Bild und Text – werden von Erwachsenen gestaltet, mit deren Sprache und mit deren Vorstellung, wie ein Bilderbuch für Kinder aussehen muss. Neben den künstlerischen Aspekten steht hier die Frage im Vordergrund, was man Kindern im Bilderbuch zumuten kann, wovor sie zu bewahren sind [...] Die direkte Heranführung des Kindes an die Kunstavantgarde war weder von den Künstlern selbst noch von den Kunstpädagogen und schon gar nicht von den Verlegern eine ernsthafte Denkfigur.²⁵⁶

Jens Thiele nennt einige „Tricks“, die eine bessere Rezeption seitens der kindlichen Leserschaft ermöglichen.

²⁵⁰ Blei (1998), S. 10.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd., S. 14-15.

²⁵³ Thiele (2007), S. 151-152.

²⁵⁴ Schierl, Thomas: Text und Bild in der Werbung. Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten. Köln: Halem, 2001. S. 228.

²⁵⁵ Vgl. Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 160-161 und Thiele (2007), S. 11-12.

²⁵⁶ Vgl. Feiner (2009), S. 7.

Es scheint, daß die visuelle Narration dann ihre eindeutigste Form erzielt, wenn sich die Bilder auf wenige prägnante Motive beschränken und wenn diese dann in nicht allzu großer Veränderung (sowohl in Erscheinungsform als auch in ihrer Bildplatzierung [sic]) im darauf folgenden Bild wieder erscheinen. Vor allem die rasche Wiedererkennung des Hauptmotivs innerhalb einer narrativen Bildfolge erleichtert das Verständnis der Handlung beim Betrachter.²⁵⁷

Bilderbücher nehmen immer mehr Bezug auf neue Medien. So fließen filmische Sichtweisen wie Nahaufnahmen und Totaleinstellungen in die Gestaltung ein. Der bewusste Wechsel von Sichtweisen, perspektivische Dehnung und Stauchung und ungewöhnliche Perspektiven bringen Abwechslung ins Bilderbuch.²⁵⁸ Auch die digitale Bildproduktion ist im Bilderbuch schon gang und gebe.²⁵⁹

Für die Analyse der Bilder in den ausgewählten Büchern sollen die Fragestellungen nach Günther Regel als Grundlage dienen.²⁶⁰

- **Was ist dargestellt?** (u.a. materielle Gegenstände/Gegenstandsteile, sichtbare Gegenstandseigenschaften, Vorgänge, Erscheinungen, ideelle Gegenstände)
- **Wie sind die gegenständlichen Sachverhalte dargestellt?** Wie ist die Form des Werkes bildnerisch organisiert? (u.a. miteinander, gegeneinander, Über- und Unterordnung, realitätsnah oder verfremdet, Präsentation und Kombination der Gegenstände).
- **Beziehungen und Zusammenhänge zwischen Formen und Farben** (u.a. sich beeinflussende Bildformen, Bildtechnik, Bildkomposition, Bildrhythmik, Kontraste, Komposition).
- **Hinter welchen Bildgegenständen, Bildformen und Bildfarben verbergen sich sinnbildliche Bedeutungen?** (metaphorische, allegorische, symbolische Bedeutungsinhalte).
- **Welche Bedeutungen/Funktionen lässt die Synthese der bildnerischen Formen und deren Beziehungen erkennen?** (bezogen sowohl auf Einzelbild als auch auf die Bildfolge).

²⁵⁷ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 72.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 62.

²⁵⁹ Ebd., S. 64.

²⁶⁰ Vgl. Blei (1998), S. 62-65.

Blei streicht die Besonderheiten des Bilderbuchs, die bei der Analyse Einfluss finden, müssen heraus:²⁶¹:

- Das Bilderbuch als haptisch und visuell wahrnehmbares Medium
- Berücksichtigung der Buchaußenseiten (Buchdeckel, Deckblatt)
- Analyse des Einzelbildes, der Einzelbilder im Kontext der Bildfolge sowie der Bildfolge in ihrer kompositorischen Gesamtheit
- Vergleich der bildnerischen Sachverhalte hinsichtlich ihrer Ähnlichkeit, Veränderung und Wiederholung im Verlauf der Bildfolge

Thiele unterscheidet weiters das **monoszenische Bild**, das auf einen zentralen Zeitpunkt, auf die Darstellung eines markanten Augenblicks, ausgerichtet ist, vom **pluriszenischen Bild**. Dieses zeigt innerhalb einer Bildfläche zwei oder mehr handlungsbezogene Momente und einen für den Betrachter wahrnehmbaren Erzählverlauf. ²⁶² Baumgärtner bezeichnete diese pluriszenischen Bilder als **Simultandarstellungen** und unterscheidet hier drei Formen:

Die erste Form zeigt mehrere Stadien eines Vorgangs in einem Bild, während der Rest des Bildes gleich bleibt, z.B. ein rollender Stein. Im Bild wird die Veränderung der Position des Steins dargestellt, der Rest bleibt gleich.²⁶³

Die zweite Form zeigt mehrere Bilder nebeneinander und über mehrere Zeilen, die gemeinsam eine Handlung darstellen. Baumgärtner vergleicht diese Form mit einem „Fries aus Einzelbildern, die nur nicht durch Begrenzungslinien voneinander abgesetzt worden sind.“²⁶⁴ Es handelt sich nach wie vor um ein einzelnes großes Bild und nicht, wie beispielsweise beim Comic, um viele Einzelbilder.

Bei der dritten Form werden verschiedene Szenen in einem großen Bild dargestellt. Die statischen Objekte sind fix (wie Wald, Haus, Garten, Laterne etc.), die einzelnen Szenen werden in dieses Setting eingezeichnet. Hier handelt es sich um Simultandarstellung im engeren Sinn, denn hier liegt nur ein Bild

²⁶¹ Blei (1998), S. 63.

²⁶² Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 53.

²⁶³ Vgl. Baumgärtner, Alfred: Erzählung und Abbild. In: ders. (Hg.): Aspekte der gemalten Welt. 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute. Weinheim: Beltz, 1968. S. 65-81. Hier: S. 75-76.

²⁶⁴ Ebd., S. 78.

unter einheitlicher und geschlossener Perspektive vor und es gibt keine vorgegebene Reihenfolge der Betrachtung.²⁶⁵

6.3. Text-Bild-Interdependenz

Die Beziehung zwischen Text und Bild ist im Bilderbuch eine qualitative Wechselbeziehung zweier gleichwertiger Komponenten, die aber keineswegs gleichartig sind.²⁶⁶ Das Bild steht immer im Kontext zum Erzählten und zu den anderen Bildern. Es steht nie leer im Raum wie etwa ein Gemälde. Die Verbindung zwischen Wort und Bild muss selbst hergestellt werden. Bild und Text bilden eine „gleichberechtigte wirkungsästhetische Einheit“.²⁶⁷

Claudia Blei-Hoch fasst die Beziehung zwischen Text und Bild in mehreren Punkten zusammen. Bild-Text-Beziehungen²⁶⁸

- verkörpern zwei an sich eigenständige Medien, die auf unterschiedlichen Wirkungsprinzipien basieren.
- stellen zwei miteinander verflochtene Arten des Umgangs mit bzw. der Gestaltung von Wirklichkeit dar.
- sind nur bedingt in das jeweils andere Medium übertragbar.
- Die Unterschiedlichkeit der medialen Mittel von Bild und Sprache, die in den Bild-Text-Beziehungen zusammenkommen, macht die Spezifik derselben aus. Das trennende Element ist zugleich das verbindende.
- können eine Ausdrucksform für den Verbund von Alltag und Kunst sein, was ihre Bedeutung im Rahmen der ästhetischen Bildung und Erziehung hervorhebt.

Zwischen diesen Bereichen bestehen natürlich Überschneidungen und gegenseitige Abhängigkeiten.

Bild und Text können, wenn sie bewußt zueinander in Beziehung gesetzt werden, im Bilderbuch prinzipiell unbegrenzte ästhetische und dramaturgische Verbindungen eingehen: Sie können sich gegenseitig stützen oder stören, Nähe oder Distanz herstellen, wechselnde Rollen im

²⁶⁵ Baumgärtner, Erzählung... (1968), S. 78-79.

²⁶⁶ Blei (1998), S. 36.

²⁶⁷ Ebd., S. 15

²⁶⁸ Ebd., S. 37

Erzählstrom übernehmen, auf ihre je spezielle Art „erzählen“, Erzählen in bildnerischen und textlichen Kategorien stattfinden lassen und so unterschiedlichste narrative Fäden im gemeinsamen Gewebe ziehen.²⁶⁹

Baumgärtner gliederte die Bild-Text-Interdependenz bereits im Jahr 1968 in Parallelität, alternierendes Voranschreiten und kontrapunktische Beziehung. Ries übernahm dieses Konzept 1991 und auch Thiele hält daran fest.

Die **Parallelität von Text und Bild** ist die gängigste Variante. Dabei gehen beide „jeweils gemeinsam einen Schritt voran.“²⁷⁰ Es handelt sich dabei keinesfalls um eine „einfache Doppelung der Aussage im Sinne einer gegenseitigen Schwächung“, sondern um eine „produktive Korrespondenz“.²⁷¹

Die Bilder setzen beispielsweise die sprachliche Schlichtheit um, erweitert durch eine emotionale Ebene in Mimik, Gestik und Körperhaltung. Sachlich geschilderte Handlungen können mit übertriebenen, humoristischen Bildern dargestellt sein.

Alternierendes Voranschreiten (Thiele nennt diese Variante den geflochtenen Zopf) trifft zu, „wenn beide narrativen Ebenen ineinander greifen und abwechselnd das Erzählen übernehmen.“²⁷² „Die einzelnen Stränge des Zopfes verfügen über je unterschiedliche Erzählmodi mit unterschiedlichen symbolischen Bedeutungen“.²⁷³

Das kann auf die Weise geschehen, daß der Text ein Stück Handlung bringt und damit zu einem Bild führt, das dann übernimmt, was der Text nur unvollkommen leisten könnte, nämlich Zuständliches darzustellen; mit dem Neuansetzen der Handlung geht die Führung jedoch wieder auf den Text über, da hier das Bild unterlegen wäre.²⁷⁴

Der Bilderbuchbetrachter kann sich nicht nur auf eines – auf den Text oder das Bild – konzentrieren, sondern beide bilden eine Einheit.²⁷⁵ Dieser Stil kann sich durch das gesamte Buch ziehen oder etwa nur die Einleitung übernehmen.

²⁶⁹ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 74.

²⁷⁰ Baumgärtner, Erzählung... (1968), S. 70.

²⁷¹ Thiele (2005), S. 230.

²⁷² Ebd., S. 230f.

²⁷³ Thiele, Das Bilderbuch. Ästhetik... (2003), S. 53.

²⁷⁴ Baumgärtner, Erzählung... (1968), S. 71.

²⁷⁵ Vgl. ebd., 72.

Die **Kontrapunktische Beziehung** von Bild und Text zeigt beide als eigene Stimmen, die zwar einen Gegenpol zueinander bilden, aber doch ein spannungsvolles Ganzes ergeben. Dies ist beispielsweise gegeben, wenn der Text die Menschenwelt beschreibt, das Bild aber eine Tierwelt zeigt. Auch Assoziationen, die im Text nicht erwähnt sind, aber im Bild vorkommen, gehören zu dieser Kategorie.

Typisch für das Bilderbuch sind Mehrdeutigkeiten. Diese stehen in engem Zusammenhang mit der Phantasie des Produzenten und des Rezipienten.²⁷⁶

Bild und Text übernehmen im Bilderbuch unterschiedliche Aufgaben und haben ihre Vor- und Nachteile in den verschiedenen Bereichen. Die Beschreibung physikalischer Eigenschaften kann besser durch das Bild erfolgen. Um einen Farbton, eine Gestalt oder Größe zu beschreiben, bräuchte der Text viele Worte. Psychologische Eigenschaften hingegen sind besser durch Worte zu beschreiben, auch wenn durch Mimik und Gestik auch die Bilder einiges vermuten lassen. Während sich die direkte Rede nur durch den Text darstellen lässt, können Kommentare des Erzählers mit Text und Bild vermittelt werden. Zeit wiederum kann besser durch den Text dargestellt werden.²⁷⁷ Die erzählte Zeit eines Bildes ist schwer zu ermitteln. Wie lange dauert eine Handlung im Bilderbuch? Wenn ein Bild statisch ist, ist die vermittelte Zeit dann gleich null? Die Erzählzeit ist jedenfalls weit länger. Zeigt das Bild eine Bewegung, lässt sich eine mehr oder weniger lange erzählte Zeit erkennen. Im Bilderbuch zählt aber nicht nur das Einzelbild, sondern auch die Bildfolge, in der Bewegungen und erzählte Zeit etwa mittels Uhren, Sonnenstand oder Kalenderblättern besser sichtbar werden können.²⁷⁸

Gottfried Willems sieht genau in dieser Unterschiedlichkeit der beiden Medien das verbindende Element. Er unterscheidet in seinem Aufsatz *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der*

²⁷⁶ Vgl. Blei (1998), S. 41.

²⁷⁷ Vgl. Nikolajeva (2006), S. 83.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 159.

methodischen Grundlagen und Perspektiven drei Formen der Integration: die Ebene der äußeren Faktur, die des Inhalts und die der inneren Faktur.²⁷⁹

Die **Ebene der äußeren Faktur** zeigt „die Art und Weise, wie Wort und Bild auf der einzelnen Buchseite beziehungsweise in der Abfolge der Seiten vereinigt werden.“²⁸⁰ Es geht um das Layout – um den Anteil von Wort und Bild an der Fläche der Seite, um die Verteilung über die Fläche, ob auch innerhalb der Bildfläche Texte angesiedelt sind und ob Bildunterschriften als Bindeglied zwischen Bild und Text verwendet werden.²⁸¹ Diese Ebene meint also das „visuell wahrnehmbare Erscheinungsbild von illustrierten Buchseiten.“²⁸² Claudia Blei-Hoch erwähnt in diesem Zusammenhang die für das Bilderbuch besonders wichtige typographische Gestaltung: die Anordnung von Text und Bild auf der Fläche (Text im Bild, Text neben dem Bild), die Auswahl der Schriftarten und Schrifttypen und deren Aufteilung. Beide Doppelseiten müssen als Ganzes gesehen werden. Auch Beigaben (Bastelbögen, Leporellos etc.) sind hier miteinzubeziehen.²⁸³

Auf der **Ebene des Inhalts** wird beobachtet, „ob Wort und Bild mit ihren je eigenen Mitteln Inhalte aus demselben stofflichen Zusammenhang gestalten und, wenn ja, auf welche Weise“.²⁸⁴ Welcher inhaltliche Anteil kommt Wort und Bild zu? Was wird im Text und was im Bild dargestellt und wie ergänzen sie sich gegenseitig? Wie entsteht daraus ein inhaltliches Ganzes?²⁸⁵

In Bilderbüchern ist dieser inhaltliche Zusammenhang sehr groß, Bild und Text beziehen sich konkret aufeinander. Die unterschiedlichen Ausformungen (Parallelität, alternierendes Voranschreiten, kontrapunktische Beziehung) wurden oben bereits erwähnt.

Die **Ebene der inneren Faktur** bezeichnet die „Gestaltung des Bilds mit Rücksicht auf das benachbarte Wort und die des Worts mit Rücksicht auf das benachbarte Bild.“²⁸⁶ Das Bild kann den Text verstärken oder abschwächen, kann Mehrdeutigkeiten erzeugen und mit Metaphern, Symbolen und Allegorien

²⁷⁹ Vgl. Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart: Metzler, S. 414-429. Hier: S. 419.

²⁸⁰ Willems (1988), S. 419.

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Blei (1998), S. 77.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 79.

²⁸⁴ Willems (1988), S. 419.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 420.

arbeiten.²⁸⁷ Auch Kontraste sind ein beliebtes Mittel im Bilderbuch. Ein realistischer Text kann von einem surrealistischen Bild begleitet sein, ein konkretes Bild von einem abstrakten Text. Das Bild kann ein kleines Haus zeigen, während im Text von einem Wolkenkratzer die Rede ist, eine Bildfigur zeigen, während im Text ein „wir“ steht oder das Wort „Hass“ im Text verwenden, begleitet von einem Liebespaar im Bild.²⁸⁸

Bei der Bilderbuchanalyse ist immer darauf zu achten, sich nicht nur auf ein Bild zu konzentrieren, sondern die Gesamtheit des Bilderbuches zu analysieren.²⁸⁹

Abschließend sei zu betonen, dass es kein allgemeingültiges Rezept für eine Bilderbuchanalyse geben kann.

Die Vorstellung eines allgemeingültigen Analysemodells, das auf alle Bücher gleichermaßen ergiebig zu bezeichnen sei, löst sich in dem Maße auf, in dem sich die Gegenwartskultur, auch die Kinderkultur, selbst offen, unfertig, widersprüchlich und heterogen zeigt. [...] Die Bilderbuchanalyse muss sich auf jedes Buch neu einstellen, um die spezifischen Qualitäten zu erfassen. Sie muss sich dem jeweiligen Buch aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen methodischen Ansätzen nähern.²⁹⁰

6.4. Paratexte

Nicht zu unterschätzen sind beim Bilderbuch die Paratexte. So ist etwa schon der Buchdeckel oft integraler Bestandteil der Geschichte, vor allem wenn das Bild am Buchdeckel nicht bloß ein Bild im Buch wiederholt. Die Geschichte kann nicht nur schon am Buchdeckel beginnen, sondern auch bis zum rückseitigen Buchdeckel gehen. Auch der Titel der Geschichte hat eine wichtige Aussagekraft – zumal der Text im Bilderbuch limitiert ist.²⁹¹

Buchtitel sind ein wichtiger Teil der Einheit Bilderbuch. Dieser kann ein bloßer Name sein, eine Kombination eines Namens mit einem Beinamen oder einer Eigenschaft (*Die kleine Sensenfrau*). Das Adjektiv *klein* zeigt auch die Nähe zum vermuteten kindlichen Leser. Ähnlich verhält es sich beim Titel *Der Besuch vom*

²⁸⁷ Blei (1998), S. 78.

²⁸⁸ Blei (1998), S. 81.

²⁸⁹ Ebd., S. 79.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Vgl. Nikolajeva (2006), S. 241.

kleinen Tod. Hier wird auch schon ein Blick in die Geschichte des Buches gegeben. Oft findet sich ein Verb im Titel (*Als der Tod zu uns kam*) oder er spricht das Genre des Buches an (*Ballade vom Tod*).²⁹²

The practice of having the protagonists name in the title is, at least in children's literature, a didactic narrative device, giving the young reader some direct and honest information about the content of the book, its genre [...] and its audience [...].²⁹³

Der Titel kann auch als Frage formuliert sein. Dieser regt den Leser schon im Vorhinein zum Nachdenken an. (*Warum, lieber Tod...?*).

Bilder auf dem Buchdeckel eines Bilderbuchs können aus dem Buch übernommen bzw. in einer Variation übernommen oder einmalig sein. Auch das Bild verrät schon einiges über die Geschichte, das Genre, den Adressaten und die Ästhetik des Buches. Das Bild kann den Titel ergänzen oder auch in Kontrast zu ihm stehen. Es kann neugierig machen aber auch zu viel verraten.²⁹⁴

Das Vorsatz- und Nachsatzpapier ist in vielen Bilderbüchern weiß oder neutral gehalten. Immer mehr Bilderbuchautoren und -illustratoren nützen diese Seiten als Bereicherung für die Geschichte. Oftmals wird der Hauptcharakter in unterschiedlichen Handlungen gezeigt, die im Buch nicht vorkommen (*Die kleine Sensenfrau*).²⁹⁵ Darstellungen im Vorsatz- und Nachsatzpapier können die Interpretation der Geschichte beeinflussen. Die Geschichte kann schon am Vorsatzpapier beginnen. Bei *Ente, Tod und Tulpe* lernt der Leser die Ente schon in mehreren Darstellungen kennen. In vielen Bilderbüchern sind Vorsatz- und Nachsatzpapier identisch (*Die kleine Sensenfrau*), können aber auch die Änderungen zeigen, die sich im Lauf der Geschichte ergeben haben. (*Als der Tod zu uns kam*).²⁹⁶

²⁹² Vgl. Nikolajeva (2006), S. 242-243.

²⁹³ Ebd., S. 243.

²⁹⁴ Vgl. ebd. S. 245-246.

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 247.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 249.

Das Titelblatt weist meist ein kleines Bild auf, oft ein Detail aus einem Bild des Buches oder des Buchdeckels, häufig ohne Hintergrund. Viele dieser kleinen Details gehen in Übersetzungen oder Wiederveröffentlichungen verloren.²⁹⁷

In manchen Büchern setzt der rückseitige Buchdeckel das Motiv des vorderen Buchdeckels fort. Klappt man das Buch auf, so ergibt sich insgesamt ein Bild. (*Der Besuch vom kleinen Tod*, *Die schlaue Mama Sambona*).

Oftmals ist ein kleines Detail aus dem Buch auf der Rückseite zu sehen. Auch hier können Veränderungen, die sich im Lauf der Geschichte ergeben haben, dargestellt sein (*Als der Tod zu uns kam*). Oftmals bietet der rückseitige Buchdeckel einen Vorgeschmack auf die Geschichte, etwa 2-3 Sätze aus dem Buch. (*Der Besuch vom kleinen Tod*). Auch kann er Informationen über Autor und Illustrator, eine Altersempfehlung, Ausschnitte aus Rezensionen oder Werbung für andere Bücher aufweisen.²⁹⁸

Das Format von Bilderbüchern ist sehr unterschiedlich. Das liegende Format wird von vielen Bilderbuchkünstlern bevorzugt, da es ähnlich zur Theaterbühne und zum Bildschirm ist.²⁹⁹

²⁹⁷ Vgl. Nikolajeva (2006), S. 250-252.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 253.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 242.

7. Bilderbuchanalysen

Im folgenden Kapitel werden sieben Bilderbücher aus den Jahren 2002-2011, in denen der Tod die bzw. eine Hauptrolle spielt, analysiert. Angelehnt an die Betrachtung eines Bilderbuchs erfolgt die Analyse in erster Linie dem Verlauf des Buches folgend, blickt aber auch voraus und zurück und vergleicht – sowohl innerhalb des Bilderbuchs als auch buchübergreifend.

7.1. Ente, Tod und Tulpe³⁰⁰

Die Analyse beginnt dort, wo auch das Buch beginnt – beim Buchdeckel. Der Titel macht schon einiges klar. Es geht um den Tod, um eine Ente und um eine Tulpe, wobei der Titel auf Artikel verzichtet. Wie diese drei aber zueinander gehören, lässt sich nur erahnen.

Das Bild zeigt die Ente. Groß und schlank streckt sie sich auf hellbeigem Hintergrund nach oben. Der lange Hals, Kopf und Schnabel zeigen nach oben, die Augen sehen in den Himmel, der nicht da ist. Schnabel und Füße sind in oranger Farbe gestaltet, der Körper ist bräunlich gehalten. Die Umrisse sind mit Buntstift klar definiert.

Vorsatz- und Nachsatzpapier zeigen nur eine weiße Seite. Auf der ersten Doppelseite sieht man rechts wieder die Ente. Sie sieht auf die linke leere Seite. Der Körper ist nach rechts gerichtet und nach vorne gebeugt, der Kopf aber blickt nach hinten. In dieser Körperhaltung ist bereits ein Zwiespalt zu erkennen. Sie scheint sich abzuwenden von dem, was in der Geschichte auf sie zukommen wird.

Das Doppelblatt der Titelseite zeigt links die Ente, schnell marschierend mit beiden Füßen in Bewegung. Der ganze Körper ist nach vorne gewandt und scheint die Ente auf der rechten Seite anzusehen. Diese scheint ihr entgegenzugehen. Ebenfalls mit gestrecktem Fuß, aber mit aufrechtem Körper. Der Hals neigt sich nach hinten.

³⁰⁰ Erlbruch, Wolf: Ente, Tod und Tulpe. München: Kunstmann, 2007.

Der Leser hat nun schon mehrere Seiten der Ente gesehen, auf der nächsten Doppelseite beginnt aber erst die „richtige“ Geschichte. Das Bild erstreckt sich über die gesamte Doppelseite (Abb. 2). Auf der linken Seite steht die Ente, auf der rechten Seite begegnet man erstmals dem Tod.



Abb. 2: Erlbruch: Ente Tod und Tulpe (2007), unpag.

Der im Präteritum verfasste Text findet sich auf beiden Seiten oben in je zwei Zeilen. Die direkte Rede ist in Anführungszeichen gesetzt und jeweils auf der Seite, auf der auch die redende Person im Bild zu sehen ist. Die direkte Rede ist im Text sehr prominent.

Die als Collage gestalteten Figuren stehen auf weißem Hintergrund. Dieses Prinzip wird fast im ganzen Buch beibehalten. Erlbruch malt mit Buntstiften und verwendet leicht vergilbtes Papier, das er mit weißem Papier hinterklebt, anschließend ausschneidet und auf farbigem Papier platziert.³⁰¹

Links am Bild ist eine Holzwand (eines Hauses?) zu sehen, am unteren Rand verblühte Blumen in braun-weißem Holzschnitt. Die Ente steht mit dem Körper

³⁰¹ Vgl. Lutterbeck, Richard: Werkstattbericht: Ente, Tod und Tulpe – nach dem Buch von Wolf Erlbruch. In: *kj&m* 10.extra S. 108-114. Hier: S. 108.

zur Wand gerichtet, sie steht quasi an. Sie kann in dieser Richtung nicht mehr weiter gehen, kann nicht mehr flüchten. Sie dreht den Hals in die andere Richtung und sieht den Tod auf der rechten Seite an. Sowohl Körperhaltung als auch Mimik der Ente signalisieren Unsicherheit. Der Text bestätigt: „Schon länger hatte die Ente so ein Gefühl.“³⁰²

Der Tod antwortet der Ente: „Schön, dass du mich endlich bemerkst“, sagte der Tod. „Ich bin der Tod.“³⁰³

Dargestellt ist der Tod mit einem großen skelettartigen Schädel. Er hat große schwarze Augenhöhlen (mit zwei schwarzen Punkten als Pupillen, die die Blickrichtung zeigen). Der breite dünne Mund scheint leicht zu lächeln. Er bleibt immer geschlossen und zeigt keine bedrohlichen Zähne. Der Körper sitzt auf einem schmalen Hals und ist in einem rot karierten Kleid und darüber einem braun karierten Mantel versteckt. Seine Füße stecken in schwarzen Pantoffeln. Hinter seinem Rücken hält der Tod eine schwarz-rote Tulpe.

Im Gegensatz zu vielen Darstellungen, in denen der Tod einen großen schwarzen Umhang trägt (vgl. etwa *Als der Tod zu uns kam*) trägt dieser Tod ein helles Gewand und sieht trotz seines Totenschädels rein gar nicht zum Fürchten aus. Durch seinen zarten Körper mit großem Kopf und großen Augen kann man durchaus vom Kindchenschema sprechen, so widersprüchlich das bei der Figur des Todes auch ist.

Welchem Geschlecht der Tod angehört, lässt sich nicht so leicht sagen. Während die Verfasserin dieser Arbeit nie daran gezweifelt hat, dass es sich um einen männlichen Tod handelt, sprechen Rezensenten aufgrund des Kleides und der Pantoffeln auch von einer alten Frau³⁰⁴ und einem Mädchen³⁰⁵. Benedikt Erenz spricht in seiner Rezension von einem „Tödlein[], dessen altersloses Totenköpfchen eine Maske ist, hinter der man nichts erkennt.“³⁰⁶

Diese Darstellung des Todes ist bei Erlbruch nicht neu. So lässt sich etwa in *Die große Frage* ein ähnlicher Tod finden, der eine Art Clownkostüm trägt.³⁰⁷

³⁰² Erlbruch (2007), unpag.

³⁰³ Ebd..

³⁰⁴ Lettner, Franz: Freilos. In: 1000 und 1 Buch, 3/07. S. 72.

³⁰⁵ Matzer, Ulrike: Rezension zu „Ente, Tod und Tulpe“. In: Rezensionsdatenbank biblio. [http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr\[o\]=ap2007432&katalog=all&anzahl=1](http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[o]=ap2007432&katalog=all&anzahl=1) (2.11.2012).

³⁰⁶ Erenz, Benedikt: Etwas war geschehen. Ein Kinderbuch? Kein Kinderbuch? Philosophie? Ein Totentanz? Wolf Erlbruchs Band „Ente Tod und Tulpe“ spielt mit dem Nichts. In: Die Zeit vom 15.3.2007 <http://www.zeit.de/2007/12/KJ-Erlbruch> (2.11.2012).

³⁰⁷ Erlbruch, Wolf: Die große Frage. Wuppertal: Peter Hammer, 2004.

Die nächste Doppelseite zeigt zwei Szenen, die jeweils beide Figuren beinhalten (Abb. 3). Wieder hinter weißem Hintergrund ist links die Ente zu sehen, die dünn und stocksteif dasteht, die Augen weit aufgerissen. „Die Ente erschrak. Das konnte man ihr nicht übel nehmen.“³⁰⁸, sagt der Erzähler. Während der Text also recht nüchtern beschreibt, zeigt das Bild eine Ente, die sichtlich geschockt ist. Der Tod steht salopp da, legt den Kopf etwas schief und sieht die Ente freundlich lächelnd an.

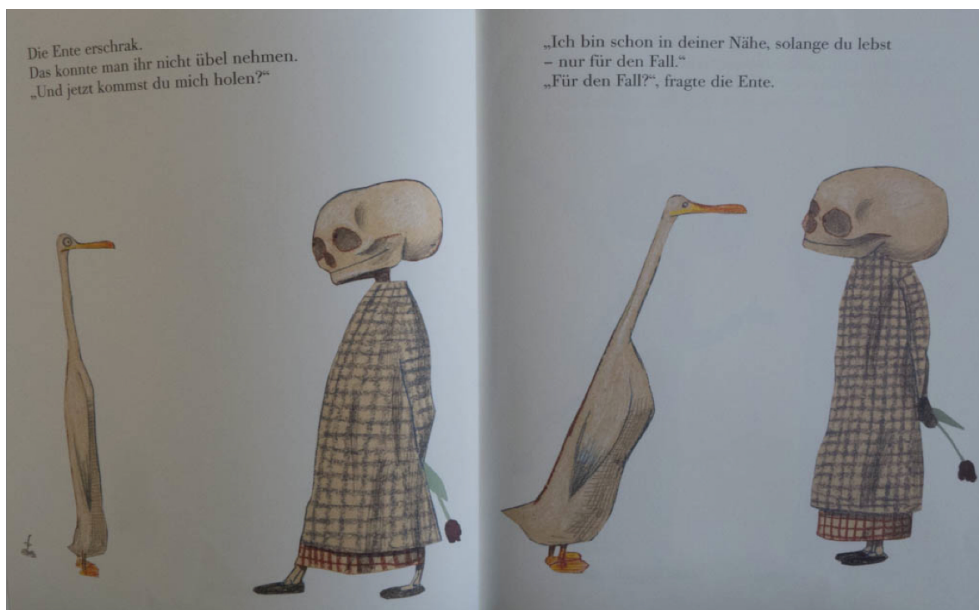


Abb. 3: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.

„Und jetzt kommst du mich holen?“³⁰⁹ fragt die Ente, die sich auf dem rechten Bild wieder etwas beruhigt hat. Der Tod entgegnet ihr, dass er schon seit ihrer Geburt in der Nähe ist. Er selbst ist nicht für den Tod der Ente zuständig und weiß nicht, wann dieser eintreten wird. Aber er ist immer da, falls die Ente sterben sollte. Der Tod erzählt dies mit hochgezogenen Schultern und geschlossenen Beinen. Nun sieht der Tod ein bisschen steif aus. Er wirkt, als wäre ihm diese Mitteilung unangenehm.

³⁰⁸ Erlbruch (2007), unpag.

³⁰⁹ Ebd.

Die Ente ist nun nicht mehr so steif und geht sogar in Opposition zum Tod. Körper und Kopf sind dem Tod zugewandt, sie sieht ihn fragend an. Der Tod hat nach wie vor die schwarz-rote Tulpe hinter seinem Körper versteckt.

Auf der nächsten Seite verdeutlicht der Tod seine Aussage. „Na, falls dir etwas zustößt. Ein schlimmer Schnupfen, ein Unfall – man weiß nie.“³¹⁰ Die Ente befürchtet das Schlimmste. Sie steht wieder steif da, aber nicht so sehr wie vorhin. Auch die Körpersprache des Todes ist wieder entspannter, erklärend hebt er den rechten Arm beim Sprechen. Auf der rechten Seite erklärt der Tod, dass das Leben dafür sorgt, dass die Ente stirbt, nicht er. Etwa durch den Fuchs. Der Ente schaudert. „Davon bekam sie eine Gänsehaut.“³¹¹ Ein Wortwitz, der die Situation wieder auflockert. Das Bild zeigt die beiden Gestalten, wie sie fast beleidigt voneinander wegschauen. Der Körper der Ente ist noch zum Tod gewandt, der Hals, Kopf und Blick zeigen aber in die andere Richtung. Die Augen sind zu einem langen Schlitz verengt. Der Tod steht mit dem Körper zum Leser gewandt, sein Kopf zeigt nach rechts. Seine Hände, die in schwarzen Handschuhen versteckt sind, sind verschränkt. Die Tulpe hält er nun vor dem Körper, aber die Ente sieht in die andere Richtung und kann diese also weiterhin nicht sehen.

Dieses Vor und Zurück, das Hin und Her der beiden Figuren zieht sich durch die ganze Geschichte. „Marionettengleich kreisen sie umeinander, mal einander zugewandt, dann wieder auf Distanz, mal scheint die Ente den Tod, mal der Tod die Ente zu fliehen.“³¹²

Auch die nächste Doppelseite bildet wieder zwei Szenen ab. Die linke zeigt die beiden Figuren mit dem Körper zum Leser gewandt. Sie sehen einander an. Die Ente muss zugeben: „Eigentlich war er ganz nett, wenn man davon absah, *wer* er war - sogar ziemlich nett.“ Das Wort „wer“ ist kursiv geschrieben, eine Methode, die die Betonung auf dieses Wort lenkt. Auf der linken Seite schlägt die Ente vor, zum Teich zu gehen. Erwartungsvoll blickt sie den Tod an. Ihr ganzer Körper ist nach vorne gerichtet, als wäre sie schon bereit, durchzustarten. Die Spitzen der

³¹⁰ Erlbruch (2007), unpag.

³¹¹ Ebd.

³¹² Erenz (2007).

Füße sind nicht mehr abgebildet, auch der Autor scheint es schon eilig zu haben, zur nächsten Szene zu kommen. Der Tod, dessen Körper nach links gerichtet ist, dreht den Kopf mit entsetztem Blick zur Ente. Der Mund zeigt nach unten. „Das hatte der Tod befürchtet.“

Auf der nächsten Seite sind die beiden am Teich angekommen (Abb. 4). Die Ente ist in ihrem Element, sie gründelt, nur ihre Schwimmfüße und der Bürzel schauen heraus. Der Tod sieht der Ente zu, Körperhaltung und Mimik drücken aber Unzufriedenheit aus. Der Teich ist blaugrün dargestellt, abermals auf weißem Hintergrund.

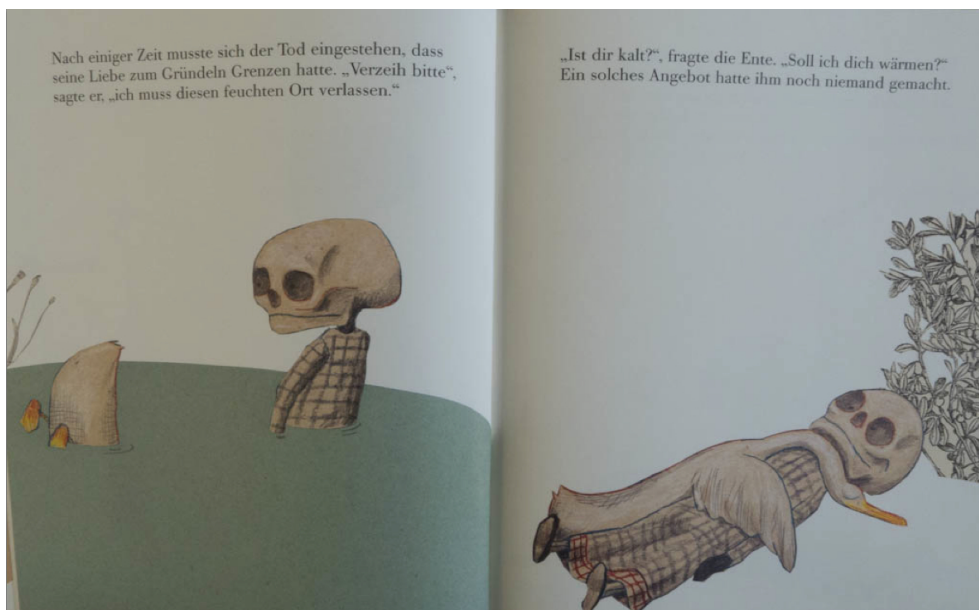


Abb. 4: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.

Der Tod wird in seiner Sprache und auch in seinen Gesten sehr höflich dargestellt. Auch die Sprache des Erzählers ist sehr literarisch: „Nach einiger Zeit musste sich der Tod eingestehen, dass seine Liebe zum Gründeln Grenzen hatte“³¹³. Er entschuldigt sich bei der Ente, dass er den Teich verlassen muss.

³¹³ Erlbruch (2007), unpag.

An anderen Stellen erinnert der Text an Umgangssprache. Etwa am Anfang der Geschichte, wenn die Ente fragt: „Wer bist du – und was schleichst du hinter mir her?“ [Hervorhebung EZ].

Das rechte Bild ist vielleicht das erstaunlichste im ganzen Buch. Dem Tod ist im Teich kalt geworden und die Ente bietet ihm an, ihn zu wärmen. Auch der Tod ist erstaunt. „Ein solches Angebot hatte ihm noch niemand gemacht.“³¹⁴ Der Tod liegt auf dem Rücken neben einem Busch, wieder aus braun-weißem Holzschnitt. Die Ente liegt links neben ihm und hat die Flügel über seinen Bauch gebreitet. Der Hals schlingt sich über seinen Hals und die Schultern. Beide schlafen und der Tod scheint leicht zu lächeln. Das Bild strahlt trotz des weißen Hintergrunds Geborgenheit aus.

Die folgende Doppelseite zeigt zwei Szenen am nächsten Morgen. Die Ente ist glücklich, noch nicht gestorben zu sein. Das Bild zeigt sie mit stolzer Körperhaltung: Blick nach oben, Brust heraus, Bauch hinein. Der Tod liegt in gemüthlicher Position am Boden. In der rechten Szene fragt ihn die Ente, was wäre, wenn sie gestorben wäre und der Tod antwortet pragmatisch: „Dann hätte ich nicht ausschlafen können.“³¹⁵ Die Ente findet das gar nicht nett. Beleidigt sieht sie mit langen geschlitzten Augen vom Tod weg.

„Obwohl sie sich vorgenommen hatte, von nun an nichts mehr zu sagen, wurde sie bald wieder gesprächig.“³¹⁶ Dieser die Szenen verbindende Satz ist voller Humor. Erlbruch versteht es, in die wenigen Worte sehr viel Charakter und Charme zu legen. Die Ente beginnt zu überlegen, was nach dem Tod passiert. Ob man zum Engel wird und auf einer Wolke sitzend auf die Erde sieht? „Flügel habt ihr ja immerhin schon“³¹⁷ sagt der Tod, wieder sehr pragmatisch. Der Tod scheint der Ente gerne zuzuhören, sie freunden sich miteinander an. Auf der linken Seite dreht sich der Text also um den Himmel. Der Text steht über dem Bild, wie auch auf allen Seiten davor. Im rechten Bild erscheint der Text erstmals unter dem Bild. Die Ente hat gehört, dass es eine Hölle geben soll, wo Enten gebraten

³¹⁴ Erlbruch (2007), unpag.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

werden. Mit großen Augen sieht sie den Tod an. Dieser kann ihr aber keine Antwort geben. Das „oben“ am Himmel und „unten“ in der Hölle ist also nicht nur inhaltlich, sondern auch typographisch umgesetzt.

Auf der nächsten Doppelseite reicht das Bild wieder über beide Seiten. Links sieht man den Tod. Er sieht die Ente keck an und hat die Hände in die Hüften gestützt. Er ist gut gelaunt und fragt die Ente spöttisch „Was machen wir denn heute? [...] Auf einen Baum klettern?“³¹⁸ Die Ente steht auf der rechten Seite alleine und sieht den Tod mit großen Augen an.

Auf der nächsten Doppelseite (Abb. 5) befindet sich links nur unten der Text auf dem sonst leeren Blatt. Auf der rechten Seite sieht man den Baum in Holzschnitt. Aus der Krone schauen die Köpfe der Ente und des Todes hervor. Die Ente blickt hinunter ins weiße Nichts (bzw. auf den Text), der Tod betrachtet die Ente.

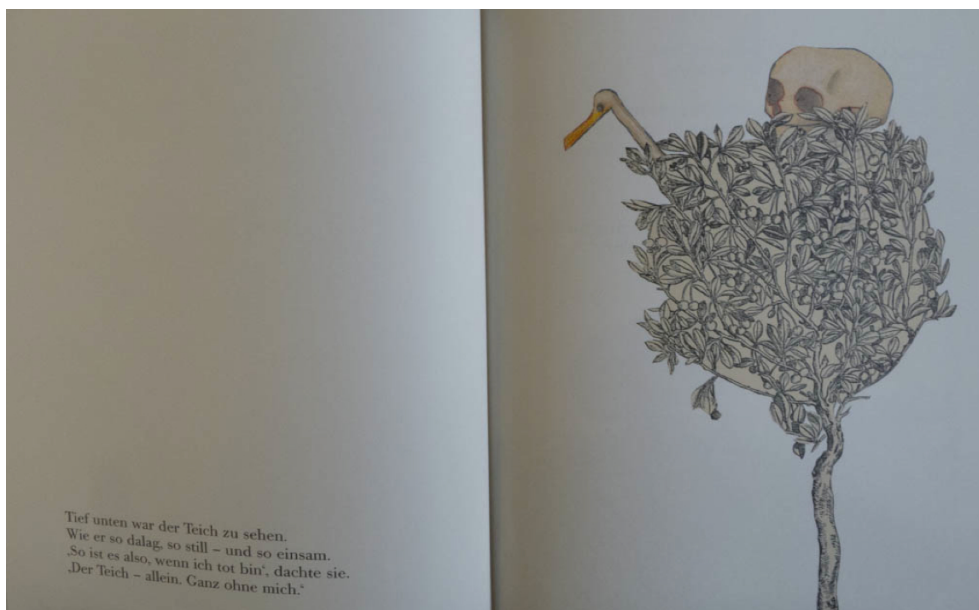


Abb. 5: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.

³¹⁸ Erlbruch (2007), unpag.

Der Text ist, wie erwähnt, wieder unten auf der Seite platziert und wieder geht es um etwas „unten“. „Tief unten war der Teich zu sehen.“³¹⁹ Die Ente wird nachdenklich, wie sie so auf den Teich hinunter sieht. Sie sieht den Teich ohne sich selbst – so wird es auch sein, wenn sie tot ist.

Der Baum als Handlungsort nimmt in der Kinder- und Jugendliteratur generell und speziell in Bezug auf den Tod eine wichtige Stellung ein.³²⁰ Andrea Kromoser sieht den Handlungsraum Baumkrone als Ort der Phantasie, der Raum zum Nachdenken und Träumen gibt.³²¹ „Der Blick von dort oben auf die eigene Realität ermöglicht mehr Klarheit, einen besseren Überblick.“³²²

Schon das Beklettern des Baumes ist eine Grenzüberschreitung im räumlichen Sinn und fungiert als Zwischenwelt. „Nicht mehr am Boden der eigenen Realität stehend hat sich die Ente einen Schritt vom Leben entfernt.“³²³ Der Baum ist trotz seines Standorts im Leerraum zwischen Erde und Himmel angesiedelt und bildet buchstäblich den Höhepunkt der Geschichte.³²⁴ Die beiden Protagonisten sitzen in der Baumkrone und die Ebene der Illustration lässt all das, was unter ihnen liegen mag, frei assoziierbar. Auf der Textebene werden die Gedanken der Ente offenbart.³²⁵

Auch die nächste Seite zeigt ein Bild über die gesamte Doppelseite. Rechts sieht man abermals die Baumkrone und die Köpfe der beiden philosophierenden Protagonisten. Dem Tod fällt es nicht leicht, über das Sterben zu reden. Das Buch bietet keine Antwort auf die Frage nach dem Danach. So genau weiß das nicht einmal der Tod. Wenn die Ente ihren Satz nachdenklich abbricht, beendet der Tod diesen für sie. Auf der rechten Seite fliegt ein großer schwarzer Rabe krähend aus dem Bild. Dieser kann als Omen für den nahenden Tod der Ente gesehen werden.

³¹⁹ Erlbruch (2007), unpag.

³²⁰ Vgl. Kromoser, Andrea: Auf Bäumen kommt man auf seltsame Gedanken. Der Baum als Handlungsort in der Kinder- und Jugendliteratur. STUBE: Wien, 2010. (Lexa, Heidi und Kathrin Wexberg (Hg.): STUBE Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur, Reihe focus).

³²¹ Vgl. ebd., S. 5.

³²² Ebd., S. 6.

³²³ Ebd., S. 13.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 13.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 12.

Auf der folgenden Doppelseite ist der Text wiederum links unten platziert, der Rest der Seite ist weiß. Der Text erzählt von den beiden Protagonisten, die in den nächsten Wochen immer wieder im Gras sitzen und philosophieren. Ein kühler Wind lässt die Ente frösteln. Ihr ist kalt. „Willst du mich ein bisschen wärmen?“³²⁶ bittet die Ente den Tod. Rechts sieht man die beiden, wie sie sich die Hand geben und sich hoffnungsvoll ansehen. Hat vorher die Ente den Tod gewärmt, ist es nun umgekehrt. Das Bild erinnert an einen Totentanz und lässt nichts Gutes erahnen.

Auf der nächsten Seite (Abb. 6) ist die linke Seite wieder gleich gestaltet. Der Text verläuft unten auf leerem Blatt. „Etwas war geschehen. Der Tod schaute die Ente an. Sie atmete nicht mehr. Sie lag ganz still.“³²⁷

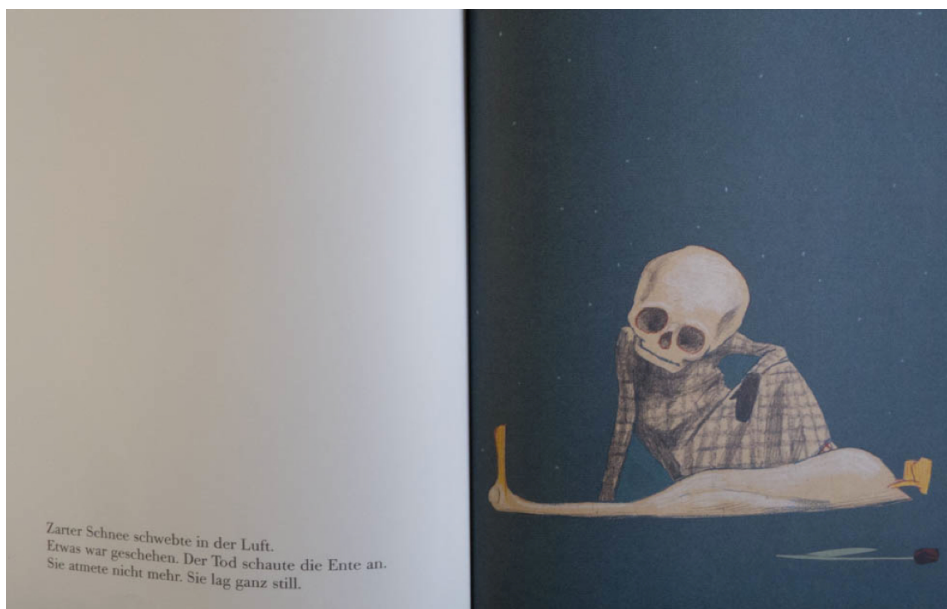


Abb. 6: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.

Hier wird ganz nah berichtet, wie die Ente stirbt. Sie stirbt nicht in einem Zimmer weit weg (*Warum, lieber Tod...?*) oder man findet den toten Bruder im abgebrannten Haus (*Als der Tod zu uns kam*), sondern der Tod begleitet die Ente in ihren letzten Wochen. Er steht ihr bei und macht ihr das Sterben etwas angenehmer. Horst Dämmrich zählt den Aufbau eines Textes der sich auf den

³²⁶ Erlbruch (2007), unpag.

³²⁷ Ebd.

Augenblick des Todes konzentriert, zu den literarisch wirkungsvollsten Verfahren. „Der Übergang von Sein zu Nichtsein ermöglicht die Gestaltung intensiver Gefühle und dramatischer Lösungen“.³²⁸

Aber nicht nur der Tod hat das Leben der Ente bereichert, auch umgekehrt. Das Bild rechts zeigt erstmals keinen weißen Hintergrund. Er ist ganz in blau mit wenigen Schneeflocken gestaltet. Die Ente liegt flach auf dem Boden. Der Tod sitzt neben ihr und betrachtet sie liebevoll. Traurig sieht er die Ente an. Neben ihr liegt die schwarz-rote Tulpe.

Die folgende Doppelseite zeigt den Tod mit der toten Ente. Die Tulpe im Mund, trägt er sie auf Händen. Kopf und Hals der Ente hängen schlaff nach unten. Auf der rechten Seite kehrt die blaue Farbe zurück. Sie symbolisiert nun den Fluss. Der Tod legt die Ente auf dem Rücken ins Wasser und platziert die Blume auf ihrem Bauch. Zart stupst er sie an den Füßen an und schickt sie auf ihre letzte Reise.

Die nächste Seite zeigt den Tod klein auf der linken Seite, vor dem riesigen blauen Fluss (Abb. 7). „Lange schaute er ihr nach. Als er sie aus den Augen verlor, war der Tod fast ein wenig betrübt. Aber so war das Leben.“³²⁹ Im Vergleich zur großen Welt, hier repräsentiert durch den Fluss, ist der Tod nur ein kleines Wesen.

Die letzte Seite ist textlos und zeigt den Tod auf der linken Seite auf weißem Hintergrund. Um ihn herum läuft ein Fuchs, der einen Hasen fangen will. Der Tod hat seinen Blick nach oben gerichtet und lächelt ein wenig.

³²⁸: Art. Tod. In: Dämmrich, Horst: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke 1995. S. 347-352. Hier: S. 348.

³²⁹ Erlbruch (2007), unpag.

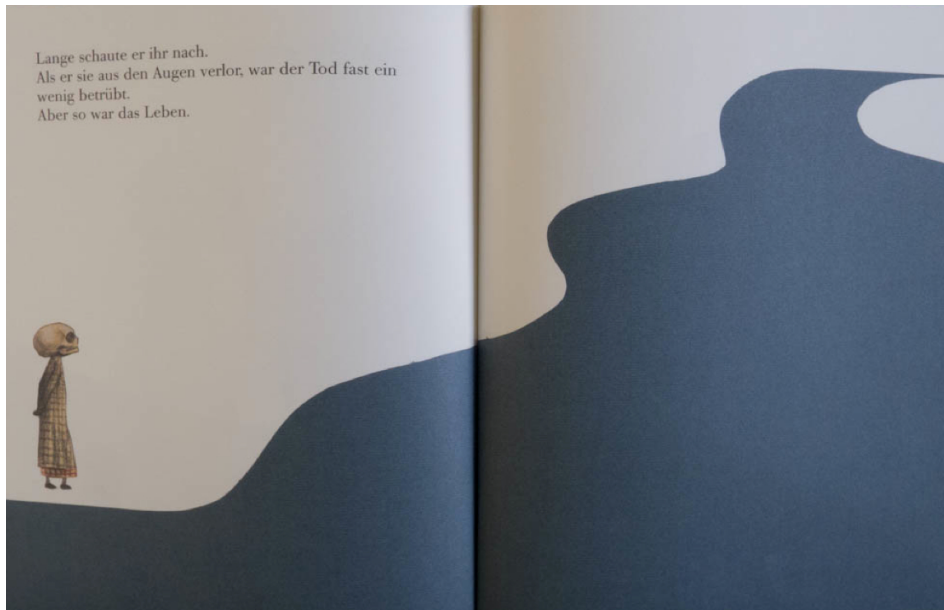


Abb. 7: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.

Der Buchdeckel zeigt auf der Rückseite das Bild der schwarz-roten Tulpe, die noch im Boden zu stehen scheint – abermals vor weißem Hintergrund. Die Tulpe trägt der Tod von Beginn an mit sich. Sie ist zwar für den Leser sichtbar, nicht aber für die Ente. Während Tod und Ente miteinander philosophieren, verschwindet die Tulpe ganz aus dem Bild, bis sie dann am Ende eine Hauptrolle übernimmt. „[...] Ente, Tod und Tulpe werden in einem Moment der Stille und des Stillstandes zueinander kommen - und die Tulpe wird jenes Stück Leben sein, das der Tod der Ente auf ihren letzten Weg mitgibt.“³³⁰

Die dezenten Braun- und Grautöne erzeugen eine ruhige, warme Stimmung, in der sich die beiden Protagonisten mit dem Sterben auseinandersetzen können. In der Jurybegründung zur Vergabe des Deutschen Jugendliteraturpreises 2008 heißt es dazu:

Wolf Erlbruch entwirft seine Figuren auf packpapiernem Material, schraffiert mit weichem Stift, moduliert sparsam mit wenigen Farben. Die

³³⁰ Lex, Heidi: Rezension zu „Ente, Tod und Tulpe“. In: Rezeptionsdatenbank biblio. <http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=bn1027649&katalog=all&anzahl=1> (2.11.2012).

freigestellten Figuren stehen kontrastreich auf dem weißen Grund der Seiten. So spielen die Protagonisten wie im „leeren Raum“³³¹

Erlbruch meinte in einem Interview mit Stephanie von Selchow, abgedruckt in der Chrismon-Ausgabe vom Oktober 2007:

Freie Flächen sind ja immer Flächen, auf die man seine eigenen Fantasien projizieren kann. Überfrachtete Bilder, auf denen alles zu sehen ist, schwächen oft die eigentliche Handlung. Ich versuche dazu anzuleiten, etwas genauer zu gucken, sich bei einem einfachen Bild aufzuhalten.³³²

Ente, Tod und Tulpe zeigt einen Tod, der nachdenklich, traurig und besinnlich wirkt, aber auch herzlich, verschmitzt und ironisch sein kann. Souverän in dem was er tut, strahlt er eine große Ruhe aus. Die Figuration des Todes im nächsten Buch kann eher als tollpatschiger Chaot beschrieben werden, wenn auch in ihm ein großes Herz wohnt.

³³¹ Deutscher Jugendliteraturpreis 2008: Begründung der Jury.
http://www.djlp.jugendliteratur.org/2008/bilderbuch-1/artikel-ente_tod_und_tulpe-19.html
(2.11.2012).

³³² zit. nach Lutterbeck, Richard: Werkstattbericht: Ente, Tod und Tulpe – nach dem Buch von Wolf Erlbruch. In: *kjlm* 10.extra S. 108-114. Hier: 113.

7.2. Als der Tod zu uns kam³³³

Die Personifizierung des Todes in diesem Bilderbuch lässt sich aufgrund des Titels bereits erahnen, ein Bild von ihm sucht man am Buchdeckel allerdings vergebens. Es zeigt ein Mädchen, das jemanden erwartet bzw. lässt das Präteritum im Titel eher darauf schließen, dass es jemandem nachsieht. Das Bild wurde nicht aus der Geschichte übernommen und ergänzt den Titel gut. Es verrät noch nichts vom Inhalt und macht neugierig.

Der Titel ist in weißer Handschrift in einer schwarzen Wolke geschrieben. Diese symbolisiert bereits das Traurige in der Geschichte. Die Hintergrundfarben – grün für die Erde und weiß für den Handlungsraum – ziehen sich fast durch das ganze Buch, die Farbe des Himmels variiert je nach Stimmung. Hier ist der Himmel blau. Diese Anordnung wird nur im Prolog und Epilog sowie in der Mitte des Buches unterbrochen. Dass die Proportionen in den Bildern nicht der Realität entsprechen, lässt sich schon an der großen Blume neben dem Haus erkennen.

Auf dem Titelblatt findet sich dasselbe Haus wie auf dem Buchdeckel, allerdings auf rein weißem Hintergrund und ohne der Blume.

Die erste Seite bildet den Prolog. Auf weißem Hintergrund sind ein Mädchen und ein Bub mit seinem Teddybären abgebildet. Sie stehen nebeneinander, ohne sich zu berühren und blicken den Leser unverwandt an. Neben ihnen ragt eine riesige Blume in den Himmel.

Der Text verrät, dass es eine Zeit gab, als das erzählende „wir“ den Tod noch nicht kannte.

Es gab kein letztes Stündchen damals, es gab nur ein erstes, zweites drittes, tausendstes ... Immer eines dazu. Stündchen, Stündchen, so weit wir sehen konnten. Was geboren wurde, das blieb schön und ganz. Die Töpfe, die Stühle, die Kleider. Unsere Zähne bekamen keine Löcher, unsere Stirnen keine Falten.³³⁴

Alles Gute ist für die Menschen in diesem Dorf selbstverständlich, es herrscht ein paradiesischer Zustand. Vergleichbar ist dieser mit dem eines kleinen Kindes, das noch nicht mit dem Tod in Berührung gekommen ist – auf welche Weise auch

³³³ Schubinger, Jürg und Rotraud Susanne Berner (Ill.): Als der Tod zu uns kam. Wuppertal: Peter Hammer Verlag 2011.

³³⁴ Ebd., unpag.

immer. Doch die beiden Kinder wirken nicht, als seien sie glücklich. Diese Vermutung bestätigt sich auf der zweiten Doppelseite, die ganz ohne Text auskommt. Es zeigt das Dorf in dem die beiden Kinder leben, wieder mit der Einteilung grün-weiß-blau für Erde, Handlungsraum und wolkenlosem Himmel. Die Menschen verschiedener Hautfarbe scheinen willkürlich auf dem Bild platziert zu sein. Zwischen ihnen findet keine Interaktion statt. Das Bild wirkt seltsam unbelebt. Die perspektivische Verzerrung soll den Blick auf das Wesentliche steuern. Der paradiesische Zustand ist auch hier zu sehen: es gibt keine Zäune, Brücken und Brunnen sind ungesichert. Die Häuser haben keine Fenster und Türen. Daraus lässt sich schließen, dass es keine Einbrecher gibt und auch nur schönes Wetter herrscht.

Auf der nächsten Seite erblickt der Leser das erste Mal die Figur, die sich später als der personifizierte Tod herausstellen wird. Dieser ähnelt einem Landstreicher. Er ist barfuß, trägt zerschlossene Kleidung und ein weißgetupftes rotes Kopftuch. Er trägt eine kleine rote Tasche und stützt sich auf seinen schwarzen Schirm. Der magere alte Mann hat graue Haut und ein dünnes, eingefallenes Gesicht mit kleinen Augen und einem schmalen Mund. Das Gesicht ist mit Haut überzogen, er hat keinen reinen Skelettschädel. Der Tod wirkt müde, aber freundlich. Wie schon der Tod in *Ente, Tod und Tulpe* trägt er keinen schwarzen Umhang mit Kapuze, sondern ein gelbliches Hemd und eine schwarze Hose. Über ihm hängt eine schwarze Wolke, unter ihm ist ein schwarzer Schatten zu sehen.

Der Mann kommt auf der linken Buchseite und geht Richtung rechter Seite, wo ihm eine Schnecke entgegenkommt. Der Leser ahnt, dass dieser Mann der Tod ist. Im Text ist allerdings noch nicht vom Tod die Rede: „Ein Fremder wie andere auch.“³³⁵ Anders als in *Ente, Tod und Tulpe*, in dem auch die Ente ein phantastisches Wesen ist, kommt der Tod hier in ein reales Setting.

In all picturebooks with fantastic elements, as in fantasy novels, there can be at least two possible interpretations of the events. They can be accepted as having actually taken place, which means that as readers we accept magic as part of the fictional world created by the author; or the magic adventures may also be accounted for in rational ways, as the protagonist's dreams,

³³⁵ Schubinger, Berner (2011), unpag.

visions, hallucinations, or imaginative experiences caused, for instance, by fever or psychical or emotional disturbance.³³⁶

Auf der folgenden Doppelseite ist der Tod auf der rechten Seite angekommen und stolpert gerade über die Schnecke (Abb. 8). Der Inhalt seiner Tasche (Streichhölzer, Nadel, Faden, Zigaretten) fällt Richtung Boden und er verliert seinen Schirm. Auch der Tod ist im Begriff hinzufallen. Die schwarze Wolke und der schwarze Schatten sind nach wie vor bei ihm.

Der Text spricht wieder vom „wir“ das Leser noch immer nicht kennt. Auf dem Bild sieht man nur den Tod. Auch die Tür, vor der er stolpert befindet sich außerhalb des Bildes. Die Menschen lachen über das Stolpern, denn sie hatten noch nie jemanden stolpern gesehen. Sie wissen noch nicht, mit wem sie es zu tun haben.



Abb. 8: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.

Die darauffolgende Seite zeigt den Tod mit blutender Zehe vor dem Haus sitzen. Der Tascheninhalt liegt verstreut am Boden, eine Fliege sitzt auf der toten Schnecke, die auch schon einen schwarzen Schatten unter sich hat. Die Blume im Hintergrund ist abgeknickt und verliert bereits ihre Blütenblätter. Der Rabe krächzt den Fremden an. Der Text nennt den Fremden nun zum ersten Mal „Der Tod“. Obwohl der Text schon eine Interaktion zwischen den Dorfbewohnern und dem Tod anzeigt, konzentriert sich das Bild rein auf den

³³⁶ Nikolajeva (2006), S. 174.

Tod. Dieser reagiert auf das Lachen der Menschen. „Das sei nicht zum Lachen, sagte er.“³³⁷

Auf der folgenden Doppelseite sieht man die Dorfbewohner, wie sie das Stolpern nachahmen. Der Hund fletscht die Zähne, über dem Dorf hängen am blauen Himmel schon bedrohlich vier schwarze Wolken. Die Menschen ziehen sich blutende Wunden zu. „Dabei schlugen sie sich die Nasen wund, die Knie, die Ellenbogen. Wir sahen ihr tropfendes Blut. Das war weiß Gott nicht zum Lachen. Aber wozu war es sonst?“³³⁸

Der Erzähler spricht den Leser direkt an. Er wird aus dieser Situation nicht schlau. Der Satz „Aber wozu war es sonst?“ ist zweideutig – er bezieht sich einerseits auf das Lachen, somit wäre das Gegenteil das Weinen. Oder es ist die allgemeine Frage, wozu diese Aktion gut war, welchen Sinn diese hatte.

Pechschwarz ist der Himmel auf der nächsten Seite, blaue Wolken und ein roter Mond stehen am Himmel. Beide lassen nichts Gutes erahnen.



Abb. 9: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.

Auf der linken Seite sieht man die Dorfbewohner, alle mit hellgrauer Hautfarbe, die sich anstellen, um sich vom Tod verarzten zu lassen. Er näht auch den Teddy des Buben wieder zusammen. Die Katze sitzt in der Wiese und leckt Blut.

³³⁷ Schubinger, Berner (2011), unpag.

³³⁸ Ebd.

Auf der rechten Seite liegt der Tod rauchend im Heuboden. Er kann nicht schlafen (oder schläft er nie?). Zigarettenrauch steigt auf.

Bei diesem Bild handelt es sich nach Baumgärtner um eine Simultandarstellung im engeren Sinn. Die statischen Dinge bleiben gleich (in diesem Fall das Haus), die Szenen werden eingezeichnet. Die Reihenfolge der Bilder ist nicht vorgegeben, werden durch den Text und durch das Lesen von links nach rechts aber indirekt provoziert.

Genau in der Mitte des Buches wird der Leser überrascht.



Abb. 10: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.

Die gewohnte Struktur wird aufgebrochen, vor schwarzem Hintergrund steht das in Flammen stehende Haus. Der Leser muss mit dem Schlimmsten rechnen. Es gibt auch keinen Text, der beruhigen kann. Die glühenden Funken fliegen durch die Luft. Nun übernimmt das Bild allein die Geschichte, der Text auf der nächsten Seite bezieht sich nur auf die Folgen des Brandes. Nach Baumgärtner handelt es sich demnach um ein alternierendes Voranschreiten der Handlung.

Auf der darauffolgenden Seite steht die Familie im abgebrannten Haus. Der Tod ist ebenfalls anwesend, steht aber etwas abseits. Der Bruder des Mädchens liegt leblos am Boden, unter ihm ein schwarzer Schatten. Die Familie ist geschockt, der Tod ebenfalls.

Der Tod lässt die Arme baumeln, er sieht hilflos und traurig aus. Das Durcheinander in den Gedanken und Gefühlen der Akteure macht sich auch in der Typographie bemerkbar. Der linksbündige Schriftsatz wird aufgehoben.

Die Worte beschreiben die Situation sehr bildlich: „Sein Gesicht war voll Ruß. Seine offenen Augen blickten schräg in die Luft. Das war nicht zum Lachen. Wo ist sein Leben hingekommen?, riefen wir.“³³⁹ Der Tod weiß auch keine sichere Antwort. „Er machte mit der Hand ein Flattern, das in die Ferne ging. Eigentlich hatte er keine Ahnung.“³⁴⁰ Er ist nicht der Tod, der die Toten mitnimmt in sein Totenreich. Auch um die Seele des verstorbenen Kindes kümmert er sich nicht. Er ist genauso überfordert wie die Menschen. Das Aussehen des toten Jungen wird im Text sehr detailliert geschildert. Im Bild sieht man nur einen am Bauch liegenden Buben. Der Erzähler wird persönlicher: „mein kleiner Bruder“ – nun weiß der Leser, dass das Mädchen die Erzählerin ist.

Auf der nächsten Doppelseite (Abb.11) hängen schwarze Wolken am braunen Himmel.

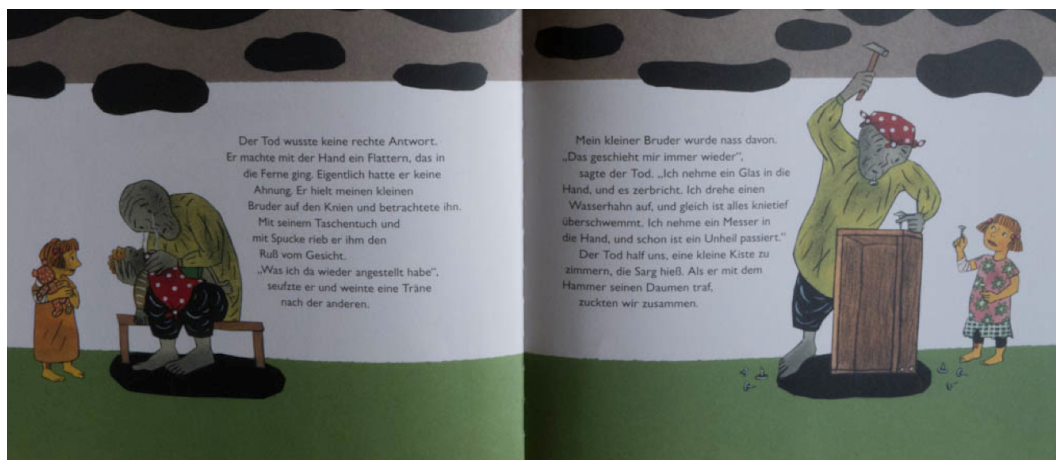


Abb. 11: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.

Links sieht man den weinenden Tod, mit dem toten Buben am Schoß.

Der Tod, der schmerz erfüllt das tote Kind im Arm hält, erinnert deutlich an Pietá-Darstellungen, die farbstarken Illustrationen der für ihre Wimmelbücher bekannten Rotraut Susanne Berner stehen in deutlichem

³³⁹ Schubinger, Berner (2011), unpag.

³⁴⁰ Ebd.

Kontrast zur Drastik dieser Szene: Auch der Himmel am oberen Seitenrand zeigt sich dunkel und wolkenverhangen.³⁴¹

„Was ich da wieder angestellt habe“³⁴² weint der Tod. Auch er ist traurig und klagt, dass alles womit er ihn Berührung kommt, kaputt geht oder stirbt. Er hilft, einen Sarg für den Jungen zu zimmern. Auch einen Sarg kennen die Menschen noch nicht. „Der Tod half uns, eine kleine Kiste zu zimmern, die Sarg hieß.“³⁴³

Der Tag des Begräbnisses ist gekommen. Aus den tiefen, schwarzen Wolken regnet es in Strömen. Menschen und Tiere haben nun alle einen schwarzen Schatten unter ihren Füßen – dieser bleibt ihnen ab nun. Ihr Leben ist nun nicht mehr nur eitler Sonnenschein, das Dunkle im Leben ist ein Teil von ihnen. Der Tod geht ganz vorne mit und schützt den Sarg mit seinem Regenschirm.

Die nächste Doppelseite zeigt den Wiederaufbau des Hauses. Der Himmel ist wieder blau, die Wolken sind nur noch grau. Alle Dorfbewohner helfen zusammen, das Haus wieder aufzubauen. Der Tod verlässt das Dorf. Auch in der Typographie macht sich die wiedergewonnene Ruhe im wieder linksbündigen Satzatz bemerkbar.

Die Erzählerin bemerkt: „Als wir Abschied nahmen, tropfte es auch aus unseren Augen.“³⁴⁴ Das Wort Weinen will sie für sich nicht verwenden. Und sie winkt mit einem beim Brand in Mitleidenschaft gezogenen Geschirrtuch dem Tod hinterher. „Was der Tod damals zurückgelassen hat, ist das Leid, das Mitleid und der Trost.“³⁴⁵

Nun schließt sich der Kreis des Buches. Die folgende Seite zeigt abermals die Ansicht des Dorfes – wieder ohne Text. Und man sieht die Veränderungen. Die Abbildungen 12 und 13 zeigen die beiden Dorfansichten am Anfang und Ende der Geschichte im direkten Vergleich.

³⁴¹ Wexberg, Kathrin: Knochenmann und Sensenfrau. Figurationen, Rituale und Symbole zum Thema Sterben und Tod in der Kinderliteratur. In: *Communicatio Socialis. Internationale Zeitschrift für Kommunikation in Religion, Kirche und Gesellschaft* 2/2011. S.199-215. Siehe auch: http://www.religion-im-kinderbuch.de/fileadmin/user_upload/kinderbuch/Knochenmann_und_Sensenfrau.pdf (16.1.2013).

³⁴² Schubinger, Berner (2011), unpag.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.



Abb. 12: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.



Abb. 13: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.

Es ist Herbst geworden. Die Bäume verlieren ihre Blätter, die Blüte hat sich in eine Frucht verwandelt. Das Haus ist wieder aufgebaut, hat sogar Türen und Fenster und einen Zaun – wie auch alle anderen Häuser des Dorfes. Es gibt nun ein Krankenhaus, die Brücke ist mit einem Geländer und einem Schild gesichert und der tiefe Brunnen hat ebenfalls ein Schutzgitter bekommen. Das Dorf wächst zusammen und hat auch einen neuen Erdenbürger bekommen. Alle stehen beisammen und lächeln den Leser an. Die Menschen haben das Dorf verschönert, sicherer gemacht und sind auch einander näher gekommen.

Die heile Welt gibt es nicht mehr, daran erinnert nicht zuletzt das Grab des Bruders im Hintergrund. Auch die Tiere, die früher friedlich nebeneinander gelebt haben, jagen einander nun. Aber das Leben gewinnt so an Bedeutung.

Im Epilog sieht man das Mädchen mit dem Teddybären des Bruders und die Katze kaulend auf weißem Hintergrund. Die Pflanze neben ihr trägt eine Frucht. Anders als am Anfang und trotz der Geschehnisse (an die das Pflaster an ihrem Bein sowie der Schatten unter ihr erinnern) trägt sie nun ein Lächeln auf den Lippen.

Auf der Rückseite des Buches ist das Mädchen mit der Katze im Arm dargestellt.

In dieser Geschichte kommt der Tod nicht in der Absicht, jemanden zu holen, dennoch stirbt der Junge durch seine Schuld. Der Tod ist nicht schön dargestellt, aber auch nicht furchterregend. Er ist ein sympathischer tollpatschiger Vagabund, der mit seiner Tasche voller Kleinkram und einem Schirm als Stock durch die Gegend wandert.

Der Tod, der bei Schubiger weder brutal noch böartig ist, stolpert - im wahrsten Sinne des Wortes - unvermittelt und ohne Vorwarnung mittenhinein in die kindliche Idylle. Doch was mit einem kleinen Sturz beginnt, endet in einer Tragödie. [...] Indem der Tod nicht das personifizierte Übel sondern ein unheilvoller Pechvogel ist, verliert er ein klein wenig von seinem Schrecken.³⁴⁶

Der Tod scheint mehr um den kleinen Jungen zu trauern als die Menschen.

Die Bilder von Rotraud Susanne Berner bestechen durch ihre klaren Konturen und Farben. Sie erinnern stellenweise an ihre Wimmelbücher, allerdings mit dem Unterschied der symbolischen Verzerrungen der Größenverhältnisse.³⁴⁷

In den Gesichtern spiegeln sich die Emotionen der Menschen wider. Leid, Trauer, Entsetzen, Hoffnung und Trost kann man aus ihnen lesen. Die Bilder tragen die Emotionen mehr als der Text, aber ohne Sentimentalität.³⁴⁸ Von allen Figuren wird der Tod am vielschichtigsten dargestellt. Er ist auch der einzige Protagonist, der einen Namen hat. Die kindliche Erzählerin spricht als „wir“, was den

³⁴⁶ Zöhrer, Marlene: Rezension zu „Als der Tod zu uns kam“. In: Rezensionsdatenbank biblio. <http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=ag0002325&anzahl=1> (15.1.2013).

³⁴⁷ Vgl. Rauchhaupt, Silja von: Das Bilderbuch „Als der Tod zu uns kam“. Die Vertreibung aus dem Paradies der Unsterblichkeit. In: FAZ 17.3.2011.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/das-bilderbuch-als-der-tod-zu-uns-kam-die-vertreibung-aus-dem-paradies-der-unsterblichkeit-1606305.html> (15.1.2013).

³⁴⁸ Vgl. ebd.

Gemeinschaftscharakter, der sich im Laufe der Geschichte entwickelt, nochmals betont.

Der im Präteritum verfasste Text ist ebenso klar wie das Bild. Die Geschichte wird linear, schlüssig und knapp erzählt. Die klare Sprache kommt ohne Ausschmückungen aus – diese Funktion übernimmt das Bild. Dennoch ist der Text feinfühlig und sensibel.

Die Sprache ist oftmals nah am Mündlichen: „’Höchste Zeit, Leute, dass ich weiterkomme’, sagte er und schwang den Schirm, auf den er sich beim Gehen stützte.“³⁴⁹ Auch der Text stellt den Tod sehr sympathisch dar.

Einen auf den ersten Blick nicht ganz so sympathischen Tod findet man im Bilderbuch *Die schlaue Mama Sambona*. Aber auch er stellt sich im Lauf der Geschichte als durchaus humorvoll und menschlich heraus.

³⁴⁹ Schubinger, Berner (2011), unpag.

7.3. Die schlaue Mama Sambona³⁵⁰

Im Gegensatz zu den anderen Büchern verrät der Titel hier noch nicht, dass es um den Tod geht. Auch das Bild am Buchdeckel gibt nur einen kleinen Hinweis. Es zeigt eine alte, dünne, dunkelhäutige Frau in einem orangen Kleid, die barfuß in ihrem Schaukelstuhl auf der Terrasse sitzt. Sie sieht etwas schelmisch drein, wie sie ihre Pfeife raucht, deren aufsteigender Rauch die Form eines Totenkopfes hat. Unter der Terrasse sitzt ein rosaroter Hase, der mittels einer Pfeife Seifenblasen aufsteigen lässt.

Der rosarote Hintergrund zeigt in seinen Farbnuancen einen Baum mit Schaukel. Klappt man das Buch auf, sodass man Vorder- und Rückseite gleichzeitig sieht, erkennt man, dass beide ein Bild darstellen – und dass der Tod schon hinter dem Haus hervorlugt und Mama Sambona beobachtet. Noch erkennt der Leser diese Gestalt aber nicht als den Tod – sieht er doch aus wie ein Geschäftsmann mit seinem schwarzen Anzug. Nur die Körperhaltung verrät das Außergewöhnliche dieses Mannes.

Das Vorsatz- und Nachsatzpapier stellt in blauer Farbe auf hellblauem Hintergrund eine Vielzahl an wiederkehrenden Tierschädeln dar. Rechts schummelt sich der Hase ins Bild, der sich einen Schädel vors Gesicht hält.

Das Titelblatt weist den Titel auf weißem Hintergrund auf. Das Bild zeigt einen braunen Hasen, der den Deckel einer Teekanne abgenommen hat und in die Kanne blickt.

Auf der ersten Doppelseite (Abb. 14) sieht man auf der linken Seite den Text vor weißem Hintergrund. Der Leser erfährt, wo er sich befindet: Auf der Insel Ukerewe im großen Ukerewe-See. Dieses Wort ist mit einem Sternchen gekennzeichnet, unten gibt eine Fußnote eine nähere Erklärung zum Ort der Geschichte an. Der Hinweis, dass man diesen See im Atlas unter dem Namen Viktoria-See findet, regt den Leser an, diesen im Atlas zu suchen.

³⁵⁰ Schulz, Hermann und Tobias Krejtschi (Ill.): Die schlaue Mama Sambona. Wuppertal: Hammer, 2007.

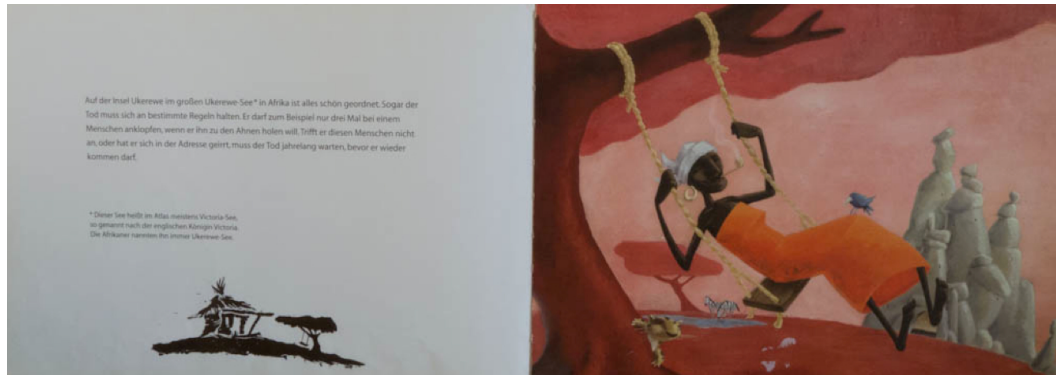


Abb. 14: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Außerdem wird gleich eingangs erklärt, dass in Afrika alles schön geordnet zugeht und sich alle an Regeln halten müssen – sogar der Tod. Dieser darf nur drei Mal bei einem Menschen anklopfen, wenn er ihn holen will. Sind die drei Versuche erfolglos (zum Beispiel weil er sich „in der Adresse geirrt hat“³⁵¹), so darf er es erst Jahre später wieder versuchen. Dieser Hinweis sowie das Adjektiv „schlau“, das schon der Titel Mama Sambona zuweist, lässt den Leser schon erahnen, dass der Tod am Ende vielleicht nicht als Gewinner hervorgeht.

Es wird in diesem Buch zwar vom Tod gesprochen, aber nicht vom Sterben. „Zu den Ahnen holen“³⁵² ist die Umschreibung, die im ganzen Buch durchgezogen wird.

Schon auf der ersten Seite machen sich Witz und die Ironie bemerkbar, die sich in Text und Bild durchs ganze Buch ziehen.

Unter dem Text sieht man in braun eine kleine Darstellung der Hütte, des Baumes und der Schaukel.

Das Bild auf der rechten Seite erstreckt sich über die gesamte rechte Seite. Der Leser sieht die schaukelnde Mama Sambona, im Hintergrund einen See, Tiere und eine Steinformation, die sich später als Schloss herausstellen wird. Am Eingangstor kann man schon erkennen, dass es sich nicht bloß um Steine handelt. Auf ihrem Knie hat ein Vogel Platz genommen. Man sieht eine lebensfrohe, zufriedene Dame.

³⁵¹ Schulz, Krejtschi (2007), unpag.

³⁵² Ebd.

Auf der folgenden Doppelseite reicht das Bild über beide Seiten (Abb. 15). In erster Linie ist es die lange Schriftrolle, die von der rechten Seite bis weit in die linke Seite hineinwächst. Der Text läuft auf der linken Seite linksbündig vor weißem Hintergrund.

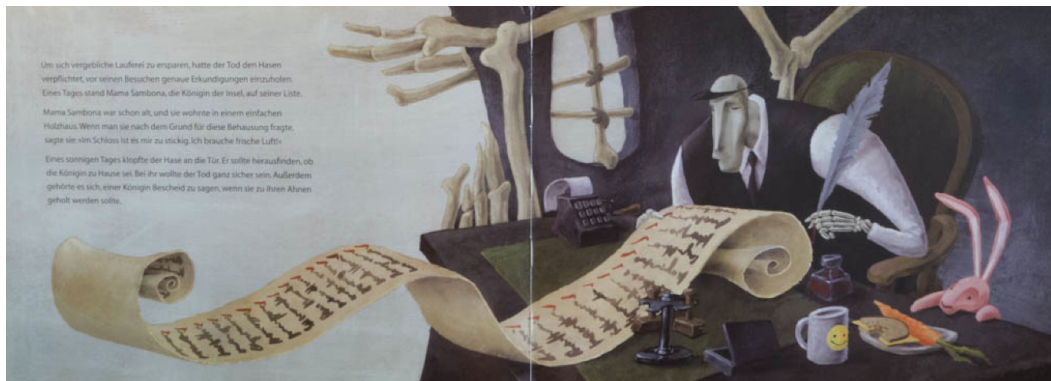


Abb. 15: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Der Leser erfährt, dass Mama Sambona eine Königin ist. Sie könnte in einem Palast wohnen, bevorzugt aber die einfache Holzhütte und die freie Natur. Der Tod schickt seinen Adjutanten, den Hasen, voraus, um herauszufinden, ob die Königin daheim ist und um sie vorzuwarnen – und, um sich selbst die „vergebliche Lauferei zu ersparen“³⁵³. Bei der Königin macht er da eine Ausnahme, heißt es im Text.

Das Bild zeigt das Haus des Todes, dessen Grundgerüst aus Knochen besteht. Darin dominiert der große Schreibtisch, hinter dem der Tod sitzt und seine Büroarbeit erledigt. Sein großes, längliches, weißes knöchernes Gesicht steht im Kontrast zu Mama Sambona. Gesicht und Hals sind von einer hellen Haut überzogen, die Hände sind aber skelettartig. Seine Erscheinung erinnert an einen Buchhalter, der bürokratisch seine lange Liste verwaltet. Auf dieser befinden sich jene Namen, die er holen soll bzw. bereits geholt hat. Dass der Tod durchaus sympathisch wirkt, liegt nicht zuletzt an den Utensilien, die der Illustrator auf dem Schreibtisch platziert. Der Trinkbecher ist mit einem großen gelben Smiley verziert, das angebissene Käsebrot liegt auf dem Teller neben der Karotte, auf die der Hase schon seine Augen gerichtet hat. Mit Feder und roter Tinte hakt der Tod in Anzug und Krawatte seine Liste ab.

³⁵³ Schulz, Krejtschi (2007), unpag.

Der Tod ist die einzige hellhäutige Person in diesem Bilderbuch. Auch Bürokratie und Nadelstreif sind in Bezug auf den Tod eher der weißen Kultur zugehörig. Dazu im Kontrast steht Mama Sambona als Schwarze und als Frau, bei der nicht das Materielle im Vordergrund steht, sondern das *savoir vivre*.

Die nächste Seite zeigt wieder links auf weißem Hintergrund den Text sowie eine kleine braune Illustration eines Bauern. Aus dem Text erfährt der Leser: Nachdem der Hase die Königin im Schloss nicht angetroffen hat, fragt er einen Bauern um Rat. Der weise Mann durchschaut die Absicht des Hasen und erzählt ihm, die Königin wäre nach Uganda gefahren, um sich neue Jagdhunde gegen die grassierende Hasenplage zuzulegen.

Die Ironie, dass der Bauer dem Hasen von der Hasenplage erzählt und der Erzähler den Leser wissen lässt: „denn ein Hase bedeutet in Afrika nichts Gutes“³⁵⁴ lockert die Geschichte auf und verleiht ihr einen gewissen Flair. Der Hase findet das alles andere als lustig. Das Bild auf der rechten Seite zeigt die Vorstellung des Hasen. Es zeigt die Königin auf einem riesigen Papierschiff, in dem auch fünf braune Jagdhunde neugierig in die Umgebung schauen, über den in braun gehaltenen See fahren. Im Hintergrund sieht man klein zwei Frauen, die Wasser holen, sowie eine riesige Sanduhr. Die Uhr/die Zeit in Verbindung mit dem Tod ist ein beliebtes Motiv, das auch im Buch *Warum, lieber Tod...?*³⁵⁵ eine wichtige Rolle spielt. In diesem Fall deutet die Sanduhr aber weniger auf die begrenzte Lebenszeit der Mama Sambona hin, als auf den Hinweis des Textes: „Aber du weißt ja, wie lange die Dinge in Afrika manchmal dauern können.“³⁵⁵ Auch das ist ein Hinweis darauf, dass es Mama Sambona dem Tod nicht so einfach machen wird.

Auf dem nächsten Bild – diesmal auf der linken Seite – sieht der Leser den Tod, der den Hasen an den Löffeln hält und mit seinem Skelettfinger drohend auf ihn zeigt (Abb. 16).

³⁵⁴ Schulz, Krejtschi (2007), unpag

³⁵⁵ Ebd.

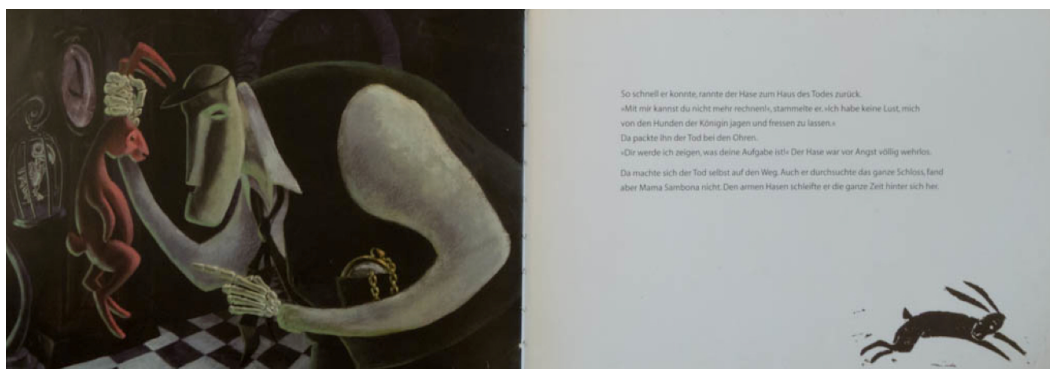


Abb. 16: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Die Taschenuhr in seiner Westentasche sowie die Uhr an der Wand deuten an, dass es der Tod schon eilig hat, Mama Sambona zu holen. Der Hase sieht verzweifelt aus. Der Text verrät, dass er dem Tod bereits klar gemacht hat, dass dieser mit ihm nicht mehr zu rechnen braucht. Die Androhung der Jagdhunde hat ihm zu schaffen gemacht. Der Tod kennt keine Gnade und schleift den Hasen mit zum Schloss. Auch er findet Mama Sambona dort nicht an.

Auf dem Bild wirkt der Tod durch das grüne Neonlicht, das auf ihn fällt, recht bedrohlich. Der Hintergrund ist dunkel, der schwarz-weiß geflieste Boden hebt sich davon ab. Dennoch gibt es durch den Vogelkäfig links im Bild, in dem ein Vogelskelett sitzt, eine Auflockerung.

Unter dem Text sieht man links unten den fliehenden Hasen, der ängstlich zurückblickt.

Auf der folgenden Seite ist der Tod (mit dem Hasen, den er an den Löffeln haltend mit sich trägt) beim Haus der Mama Sambona angekommen (Abb. 17).



Abb. 17: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Diese liegt wieder in ihrem Schaukelstuhl und trinkt genüsslich eine Tasse Tee. „In aller Ruhe“³⁵⁶, wie auch der Text bestätigt. Das Bild ähnelt dem vom Buchdeckel. Es reicht über die gesamte Doppelseite, der Text läuft im Bild.

Der Tod weiß nicht, wie sein Opfer aussieht – er hat nur eine Liste mit Namen. Von wem er diese bekommt, wird nicht verraten. Mama Sambona gibt sich zu erkennen und weiß auch sofort, wen sie da vor sich hat. „Trink in Ruhe deinen Tee aus, dann machen wir uns auf den Weg zu deinen Ahnen“³⁵⁷, sagt der Tod und will ihr beide Hände reichen. Besonders hübsch hat er sich heute gemacht für die Königin. Im Text erfährt der Leser von Mama Sambonas Nichte Goldmarie. Wie diese zu ihrem Namen kam, wird wieder in einer Fußnote erklärt. Im Bild sieht man das Mädchen nicht, dieser Teil des Tisches ist nicht mehr zu sehen.

Die Nichte sieht man am nächsten Bild. Stellt man sich die Goldmarie eher als hellhäutiges Mädchen mit blonden Locken vor, sieht man hier ein dunkelhäutiges Mädchen deren widerspenstige Zöpfe in die Luft stehen. Sie sitzt bei ihren Mathematik-Hausübungen. Lineal, Zirkel, Rechenschieber und drei Hefte liegen auf dem Tisch. Mama Sambona bittet den Tod, in einer Woche wieder zu kommen, wenn die Prüfungen ihrer Nichte vorbei sind. Der Tod muss klein begeben. Wie schon erwähnt, gibt es in Afrika strenge Regeln und eine davon heißt: „Wenn jemand ein Kind betreut oder sonst etwas Gutes für Kinder tut, ist der Tod machtlos.“³⁵⁸ Mama Sambona weiß dies auszunutzen. Auf dem Bild sieht man neben dem Mädchen den Tod, der zum Abschied seinen Hut abzulegen scheint.

Eine Woche später kommt der Tod wieder. Mama Sambona trägt graues Gewand und ist gerade dabei, Hirse für ihre Nichte zu ernten. Der Tod muss abermals davonziehen. „Verärgert“³⁵⁹ wie uns der Text verrät und im Bild sieht man den Tod, wie er sein Kinn vorschiebt und mit breiten hochgezogenen Schultern und seiner verwelkten Blume im Anzug den Heimweg antritt. „Zum dritten Mal würde er nicht vergeblich kommen, nahm er sich vor!“³⁶⁰

³⁵⁶ Schulz, Krejtschi (2007), unpag.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd.

Das folgende Bild zeigt Mama Sambona, wieder in ihrem Lieblingskleid. Sie steht am Eingang ihres Schlosses und ein großer Mann trägt eine Riesentrommel. Drei Trommeln stehen schon vor dem Schloss. Der Text erklärt, dass Mama Sambona beabsichtigt, ein großes Fest zu feiern und durch das Schlagen der Trommeln alle Bewohner der Insel dazu einladen will.

Die nächste Doppelseite stellt die lachenden, tanzenden und feiernden Inselbewohner dar (Abb. 18).

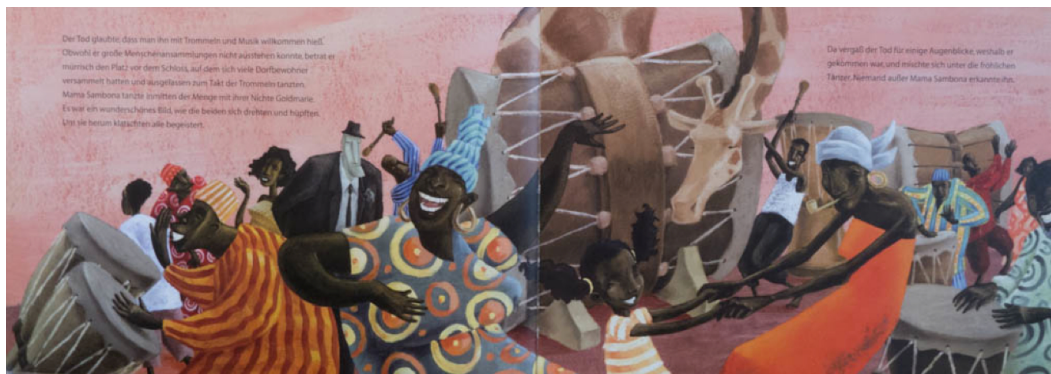


Abb. 18: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Einige Männer schlagen die Trommeln und eine Giraffe blickt neugierig hinunter. Im Vordergrund sieht man Mama Sambona in ihrem orangenen Kleid, wie immer die Pfeife rauchend. Sie tanzt mit ihrer Nichte. Links im Bild mischt sich der Tod „mürrisch“³⁶¹ unter die Gäste. Er glaubt, dass die Trommeln und Musik für ihn spielen. „Da vergaß der Tod für einige Augenblicke, weshalb er gekommen war und mischte sich unter die fröhlichen Tänzer.“³⁶² Dem Tod gefällt der Rhythmus der Trommeln. Mit seinem weißen, kantigen Gesicht und seinen breiten Schultern steht er im Kontrast zu den Dorfbewohnern, die bunte Kleidung tragen und weiche Gesichtszüge aufweisen. Die warmen leuchtenden Farben vermitteln gemalte Lebensfreude.

Auf der nächsten Doppelseite sieht man Mama Sambona und den Tod tanzen (Abb. 19).

³⁶¹ Schulz, Krejtschi (2007) unpag.

³⁶² Ebd.



Abb. 19: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Der Tod scheint sich prächtig zu amüsieren, denn seine kantigen Züge wirken etwas runder. Barfuß tanzt er mit seinen skelettartigen Füßen. Die Krawatte fliegt im Wind, der Rauch aus Mama Sambonas Pfeife ist ebenfalls geschwungen.

Der Text bestätigt: „Und weil der Tod auch Humor hatte und für sein Leben gerne tanzte, ließ er sich mitreißen. Das Tanzen mit der Königin gefiel ihm so gut, dass er alles andere darüber vergaß.“³⁶³

Der Tod tanzt mit dem Opfer – ein Bild des traditionellen Totentanzes. Doch hier bedeutet der Tanz nicht das Ende des Lebens. Es ist die Königin, die den Tod auffordert zu tanzen und ihn beim Tanz seinen Auftrag vergessen lässt. Die Perspektive im Bild ist verzerrt, die beiden Protagonisten sind übergroß im Vordergrund.

Die letzte Doppelseite zeigt rechts Mama Sambona, wie sie auf einer Decke am See liegt (Abb. 20). Die Füße lässt sie in den See baumeln, in dem einige Fische schwimmen. Der rosa Hase neben ihr lässt seine Angel in den See hängen. Mama Sambona raucht ihre Pfeife und genießt das Leben.

³⁶³ Schulz, Krejtschi (2007), unpag.

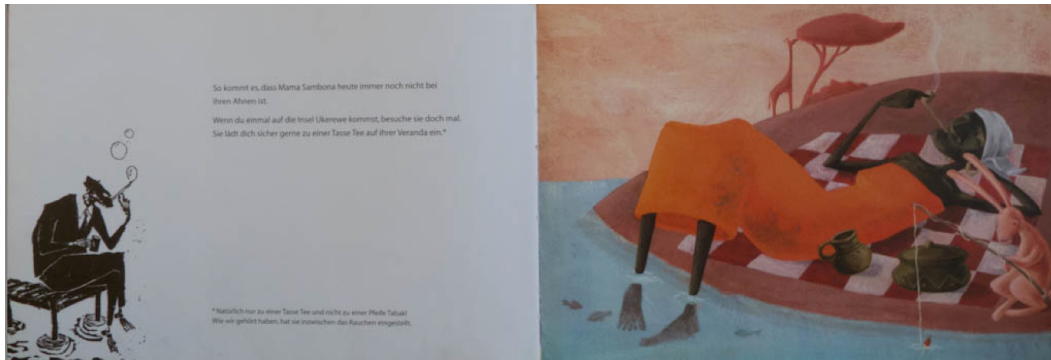


Abb. 20: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.

Der Linolschnitt im weißen Textfeld zeigt den Tod. Er sitzt in seinem Anzug am Steg, eine Tasse in der Hand und lässt Seifenblasen in die Luft steigen. Auch er scheint das Leben zu genießen.

Der Tod trägt auch hier keine Schuhe. Ein barfuß gehender Tod findet sich in mehreren der analysierten Bücher. Dies kann eine Verbundenheit mit der Erde, mit der Natur bedeuten.

Er macht nicht den Eindruck, verzweifelt zu sein, weil er die Königin nicht zu ihren Ahnen gebracht hat. Mama Sambona darf also noch einige Jahre auf der Erde bleiben. Der Text spricht im letzten Satz den Leser direkt an: „Wenn du einmal auf die Insel Ukerewe kommst, besuche sie doch mal. Sie lädt dich sicher gerne zu einer Tasse Tee auf ihrer Veranda ein.“³⁶⁴

In der Fußnote erfährt der Leser noch, dass die Königin „wie wir gehört haben“³⁶⁵ das Rauchen aufgegeben hat. Der Erzähler will sich aber nicht festlegen.

Mama Sambona kann dem Tod ein Schnippchen schlagen, ihn austricksen. Trotz des Ernstes der Geschichte kann das Bilderbuch in Text und Bild mit einer Leichtigkeit aufwarten. Die Personen, vor allem der Tod und Mama Sambona, weisen einen starken Charme auf. Mama Sambona wird als starke, lebenslustige und von ihrem Volk geschätzte Königin dargestellt. Sie ist unkonventionell und klug.

Der Tod als bürokratischer Geschäftsmann wirkt auf den Bildern etwas mürrisch, der Text zeigt ihn aber auch von einer anderen Seite. Er liebt die Musik und tanzt

³⁶⁴ Schulz, Krejtschi (2007), unpag.

³⁶⁵ Ebd.

für sein Leben gern. Als er Mama Sambona am Feld trifft und abholen will, weiß man nicht, ob er mürrisch ist, weil er seine Aufgabe nicht erledigen kann oder einfach, weil er sich umsonst auf den Weg gemacht hat.

Im Gegensatz zu den beiden davor analysierten Büchern weist dieses recht viel Text auf. Dieser ist in kurzen Sätzen und einfachem Wortschatz gehalten und weist einen märchenhaften Stil auf. Der Text beinhaltet außerdem viele direkte Reden. Pro Doppelseite wird eine Episode der Geschichte dargestellt. Der Erzähler ist ein traditioneller allwissender Märchenerzähler. Er wartet mit Hintergrundwissen auf und setzt diese mehrmals in Fußnoten, was für ein Bilderbuch sehr untypisch ist. Die Sprache ist beinahe mündlich, was auch ans Märchen erinnert.

Bernhard Hubner sieht den Erzähler

[...] ganz im Stil orientalischer Märchenerzähler, ausschweifend, wortgewaltig und anschaulich bis in die kleinsten Details [erzählt]. [...] In beinahe expressionistischen Kompositionen mit raffinierter Blickführung wird gleichzeitig innere und äußere Glut, in sich ruhende Entspanntheit und Lebensfreude der Afrikaner deutlich, ebenso Traurigkeit, Fremdheit und verwestlichte Unterkühlung des Todes – auch wenn er seinen Kaffee [sic!] aus einem Smileybecher trinkt.³⁶⁶

Das ganzseitige Bild nimmt jeweils eine Szene aus dem Text heraus und stellt diese dar. Dies kann eine reale Szene sein oder auch wie anfangs die Vorstellung des Hasen vom Schiff, das Mama Sambona mit den Jagdhunden zurück auf die Insel bringt. Die Acrylbilder bestechen mit intensiven Farben, Stimmungen und vielen Details.

Text und Bild ergänzen sich, wobei das Bild nie die Erzählung übernimmt. Ein Extra bieten die braunen Linolschnitte auf den Textseiten. Die kleinen reduzierten Bilder nehmen jeweils ein Element aus dem Text oder Bild auf. Diese ausdrucksstarken Bilder erinnern an traditionelle mythische Darstellungen Afrikas.³⁶⁷

³⁶⁶ Hubner, Bernhard: Die schlaue Mama Sambona.
http://www.alliteratus.com/pdf/lg_ausgez_sambona.pdf (2.11.2012).

³⁶⁷ Vgl. Becker Sandra: Schlauer als der Tod. http://www.ph-weingarten.de/bilderbuchsammlung/Die_schlaue_Mama_Sambona.php.pdf (20.1.2013).

Eine ganz andere Verbindung von Text und Bild bietet *Die kleine Sensenfrau* durch die außergewöhnliche Typographie. Außerdem handelt es sich hier nicht um einen abgebrühten Tod zu tun, sondern um ein kleines Mädchen, das die Bedeutung von Leben und Tod erst kennen lernen muss.

7.4. Die kleine Sensenfrau³⁶⁸

Schon am Buchdeckel lassen sich einige Besonderheiten dieses Bilderbuchs erkennen. So sind sowohl der Titel als auch die Namen von Autor und Illustratorin in Handschrift geschrieben. Der Titel mit dunkelblauem Buntstift, die Künstler mit orangem. Auch der Name des Verlags ist in Handschrift gestaltet. Mit Hand gemalte Schrift ist die beste Verbindung zwischen Wort und Bild: die Worte *sind* Bild.



Abb. 21: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

Die kleine Sensenfrau im Titel erkennt man unten am Bild wieder. Durch die Badehose mit Totenkopfmotiv ist sie deutlich identifizierbar. Bei genauem Blick erkennt man auch, dass sie eine Sense in der Hand hält, die hier einem Schiffsmast ähnelt. Neben ihr stehen ein kleiner Bub und ein Mädchen, die sich an den Händen halten. Sie stehen auf einem Brett im Wasser, rechts leuchtet tief orange die Sonne. Im Hintergrund, einer hellgrau-weißen Collage, sind ein Schiff und ein Hund mit Hut erkennbar.

Die kleine Sensenfrau ist in den hier analysierten Bilderbüchern die einzige Todes-Darstellung, die deutlich als weiblich definiert ist. Der aus Tschechien

³⁶⁸ Stavarič, Michael und Dorothee Schwab (Ill.): Die kleine Sensenfrau. Wien: Luftschacht, 2010.

stammende Autor Michael Stavarič erklärte in einem Interview für die Zeitschrift 1000 und 1 Buch, dass der Tod im Tschechischen weiblich ist und ihm so die Idee kam, einen weiblichen Tod zu gestalten.³⁶⁹

Auf dem Vorsatzpapier befinden sich verschiedene Portraits der Sensesfrau, ihrer Sense, einem Raben und einem Schaf. Die Bilder wiederholen sich nicht. Jedes zeigt ein anderes Motiv und erinnert an eine Zusammenstellung nach einem Fotoshooting: mal ist nur ein Hut zu sehen, dann das Gesicht der Sensesfrau mit Hut, dann zwei Hände, die die Sense halten. Gehalten sind die Bilder in schwarz-weiß, in zwei Bildern kommt auch die Farbe gelb zum Vorschein - die dominante Farbe des Buches. Das Nachsatzpapier ist gleich gestaltet.

Das Titelblatt zeigt den Titel, der gleich gestaltet ist wie am Buchdeckel, doch diesmal in grauer Farbe. Der Name des Autors und der Illustratorin sind in Druckschrift geschrieben. Der Name des Autors in gerader Zeile, jener der Illustratorin verlässt die Zeilenform. Das Titelblatt zeigt weiters die Sensesfrau in schwarz-weiß auf hellem Hintergrund, die den Leser durch einen Spiegel ansieht und ihm zuwinkt. Unten spaziert ein Rabe (als Fotografie dargestellt) neben dem handgeschriebenen Namen des Verlags.

Schon auf Buchdeckel und Titelblatt lässt sich erkennen, dass die Typographie in diesem Bilderbuch eine wichtige Rolle spielt.

Die meisten Bücher weisen einen Text auf, der in Blocksatz und Serifenschrift verfasst ist, ohne Gestaltungselemente wie fett gedruckte oder kursive Schrift. Umso auffallender sind Texte, die aus diesem System ausbrechen.³⁷⁰

Bücher sind nicht nur zum Lesen da, sondern auch zum Schauen und wecken die Freude am Verspielten, Schönen und Ästhetischen.³⁷¹

Längst wird dem Bilderbuchtext mehr als nur die bloße Vermittlung von Information zugestanden. Zum Beispiel dann, wenn die Buchstaben auch als Bildelemente eingesetzt werden, oder wenn Bilderbuchgestalter lustvoll mit

³⁶⁹ Vgl. Stavarič, Michael und Dorothee Schwab: Ahoj! Die kleine Sensesfrau im Gespräch mit Michael Stavarič und Dorothee Schwab. In: 1000 und 1 Buch 1/2010. S. 19-20. Hier: S. 19.

³⁷⁰ Vgl. Rabus, Silke: Von Schriftbildern und Bilderschriften. In: 1000 und 1 Buch 1/2006. S. 14-16. Hier: S. 14.

³⁷¹ Ebd 15.

Farbe, Größe und Form der Lettern spielen: In aufwändiger, oft experimenteller Grafik schwingen sich einzelne Textzeilen durch den Bildraum, stehen Kopf, gewinnen an Eigenleben. Oder es werden durch die spielerische Verwendung von Schriftgröße, -typ oder -format sinnlich erfahrbare Intonationen gesetzt (zum Beispiel Lautstärke und Stille).³⁷²

Die Grenze zwischen Schrift und Bild ist oft nicht klar. Ist der Text grafisch und farblich gestaltet, hat das Wort nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine künstlerische, dekorative Ebene.³⁷³

Auf der ersten Doppelseite findet sich abermals ein durchgängig hellgrau-weißer Hintergrund. In der Collage erkennt man links oben eine Seite aus einem Buch oder einer Zeitung, die großteils übermalt ist. Diese kann nicht mehr vollständig gelesen werden, ist aber auch nicht Teil der Handlung, sondern der dargestellten Welt.³⁷⁴ Auch der blaue Umriss eines Fußes ist zu erkennen, der das Bild gerade verlässt. Der Collagenstil zieht sich durchs ganze Buch.

Das eher karge Bild lässt die volle Konzentration auf den Text zu. Der Anfangsbuchstabe ist in Form einer blau-grünen Initiale dargestellt, die florale Verzierungen aufweist. Initialen ziehen sich durch das ganze Buch. Je nach Thema der Seite sind sie anders gestaltet. Die ersten vier Zeilen weisen ansonsten keine Besonderheiten auf. Sie erzählen von Herrn Tod, der eines Tages müde wird und nun, wie auch sein Vater, seinem Kind Hab und Gut hinterlässt.

Vater Tod wird also müde, was für „wird bald sterben“ steht. Auch sein Vater war schon der Tod und hat diese Berufung, „sein Hab und Gut“, an ihn weitergegeben. Es handelt sich hier nicht um einen unsterblichen Tod, der schon seit Jahrhunderten auf der Erde weilt. Es gibt eine Erbfolge wie bei den Menschen, alles ist klar geregelt.

Traditionell ist der Sohn der Erbe. „Allerdings, Herr Tod hatte gar keinen Sohn.“³⁷⁵ Eine Besonderheit, die sich auch in der Typographie bemerkbar macht. Die Schrift verlässt die Grundlinie und gleitet in einer Welle dahin. Der nächste Satz zieht sich über zwei Zeilen, die sich ebenfalls nicht an der Grundlinie orientieren. „Ihm war eine Tochter geboren, die er – voll Übermut – kleine

³⁷² Vgl. Rabus (2006), S. 15.

³⁷³ Vgl. dazu auch ebd. S. 16.

³⁷⁴ Vgl. ebd.

³⁷⁵ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

Sensenfrau nannte.“³⁷⁶ Die Worte „kleine Sensenfrau“ sind in Schreibschrift des Vaters geschrieben.

Der Tod wird im Text als guter Vater mit Emotionen dargestellt. Im Bild hingegen lernt man ihn kaum kennen.

Auf der nächsten Doppelseite steht die kleine Sensenfrau neben ihrem großen Vater, der in einen langen, weiten, schwarzen Mantel gehüllt ist (Abb. 22). Seine dunklen Füße stehen am Boden, die dunklen Finger hält er verschränkt. Er ist so riesig, sodass der Kopf des Todes nicht mehr ins Bild passt. Dieser bleibt der Phantasie des Lesers überlassen. Die beiden stehen auf der rechten Seite des Bildes, das die ganze Doppelseite in Anspruch nimmt.



Abb. 22: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

Sie befinden in einem recht leeren Zimmer. Auf dem rotbraunen Holzboden liegt ein Fleckerlteppich, an der Wand steht ein Regal, in der Ecke die Sense. Ein Rabe sitzt am Fensterbrett. Die Perspektive ist verzerrt. Außerdem lässt sich an der Wand ein gemaltes Fensterkreuz erkennen, das aussieht, als hätte es ein kreativer Leser hinzugefügt.

Der kleinen Sensenfrau fällt auf, wie klein sie neben ihrem Vater ist und wendet sich indirekt an den Leser. „Ob sich alle kleinen Mädchen neben ihren Vätern

³⁷⁶ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

ganz genauso fühlen?“³⁷⁷ Die kleine Sensenfrau ist ein ganz normales kleines Mädchen und trägt gängige Kleidung. „Ich bin so groß wie ein Haus, ich bin so groß wie ein Pferd, wie ein ganzes Land“³⁷⁸ steht hier in der Schrift der Sensenfrau.

Der Dialog zwischen der kleinen Sensenfrau und dem Tod gestaltet sich nicht nur inhaltlich, sondern auch optisch interessant. Die direkte Rede wird in diesem Bilderbuch nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet, sondern durch die jeweilige Schreifschrift des Redners. Die Schrift des Vaters ist schwieriger zu lesen als die des Kindes, vor allem der Buchstabe k. Die Sätze des Mädchens befinden sich auf der Seite über ihrem Bild in schwarzer Schrift, die des Vaters sind in weißer Schrift in seinem schwarzen Umhang zu sehen. Dazwischen erscheint immer wieder die Erzählerstimme in Druckschrift.

Das Mädchen fragt den Vater, was denn der Tod genau sei. Der Tod antwortet, das müsse sie selbst herausfinden. „Ist er deine Sense?“, fragt sie, oder ein – dieses Ding kann sie nicht sprachlich ausdrücken, sodass an dieser Stelle ein rundes, undefinierbares Ding dargestellt ist. Was der Tod ist, muss die kleine Sensenfrau selbst herausfinden. Der Tod reicht ihr die Sense und schickt sie in die Welt hinaus.

Die nächste Doppelseite zeigt die Sensenfrau in viel zu großer Kutte und mit riesiger Sense. Sie überlegt, wofür sie die Sense benötigen könnte – etwa als Blitzableiter in der Steppe oder als Pflug auf den Feldern. Das Ergebnis ihrer Gedanken findet sich im Bild wieder, etwa ein gemaltes Pony, das entlang der Sense galoppiert oder das Foto eines Eichhörnchens, das auf der Kapuze des Mädchens sitzt. Die Schrift unter der Sense nimmt die Biegung dieser auf.

Die kleine Sensenfrau verlässt das Haus, stolpert über ihre lange Kutte und die zu großen Schuhe, und ärgert sich über die schwere Sense. Sie muss in ihre Rolle erst hineinwachsen.

„Sch...eibenkleister!“³⁷⁹ ruft sie in großen Buchstaben aus und darunter liest man die Schrift des Vaters: „Wir fluchen nicht. Das tun wir niemals.“³⁸⁰ (Abb. 23). Kleine Randbemerkungen wie diese bringen Komik und Ironie in die Geschichte.

³⁷⁷ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

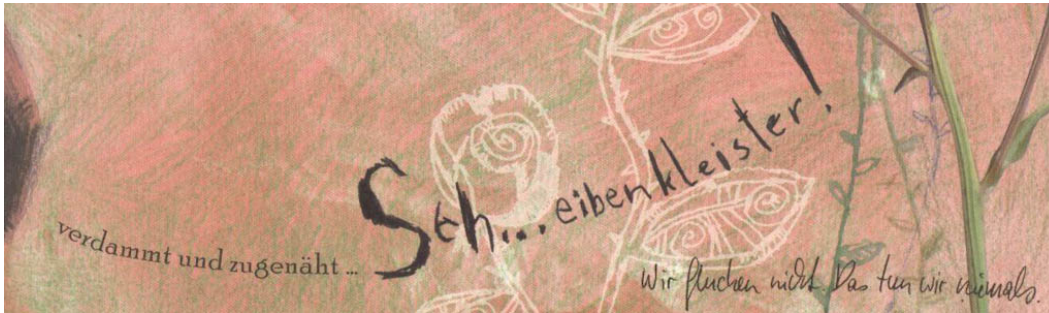


Abb. 23: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag. (Ausschnitt)

Die nächste Doppelseite zeigt als Hintergrund eine Ziegelmauer mit ein wenig Putz als Fotografie, am linken Rand ist die Mauer gemalt dargestellt. Getrennt sind Fotografie und Malerei durch einen dünnen gekrümmten Baum.

Oben rechts ist ein Klecks gelber Farbe – der Malermeister malt die Ziegelmauer gelb an. Links daneben liegt die kleine Sensenfrau flach auf dem Boden in einer Lacke gelber Farbe. Die Abdeckung aus Zeitungspapier hat sich dabei verschoben, darunter kommen Pflastersteine zum Vorschein. Ihre Schuhe gingen bei dem Sturz verloren, einer steht ein bisschen abseits auf dem Boden.

Der Text verläuft auf der linken Seite schief auf der Ziegelmauer in Druckschrift. Rechts wird die Frage „Wie siehst du denn aus?“ des Malermeisters in grüner Farbe geschrieben.

Der Text weist keine einfachen Sätze auf und glänzt durch seine poetische Sprache. So bietet der Malermeister der kleinen Sensenfrau mit folgenden Worten an, ihren Mantel ganz gelb zu färben: „Gelb ist gut fürs Gemüt, gelb sind die Sonnenblumen und Entenküken, gelb sind sogar die Augen der Löwen, von Natur aus.“³⁸⁰ Bei diesen Worten verlassen die Worte wiederum die Grundlinie, die einzelnen Zeilen verlaufen nach oben, nach unten bzw. wellenförmig.

Die folgende Doppelseite kommt ganz ohne Text aus. Die Collage ist beinahe komplett mit gelber Farbe übermalt. Oben links erkennt man die helle Hand der Sensenfrau, die aus dem Ärmel des noch schwarzen Umhangs ragt. Trotz der gelben Farbe lassen sich einige Details erkennen: etwa verknittertes Papier, eine

³⁸⁰ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁸¹ Ebd.

Briefmarke, ein runder Zeitungsausschnitt, Pflastersteine, Katzenaugen, Oberkörper und Kopf eines Menschen als Fotografie und eine Sonnenblume.

Die Farbe rosa dient als Hintergrund der nächsten Doppelseite. Links dominiert ein großer schwarzer Laubbaum, der keine Blätter trägt. Im oberen Viertel ist eine Wäscheleine gespannt, auf der Kluppen klemmen und ein Hemd hängt. Ein Vogel sitzt auf der Leine. Eine Gelbhosenpipra, wie der handgeschriebene Text verrät (der gestreifte Buchstabe G hängt mit einer Kluppe auf der Wäscheleine). Deren Beine heben sich vom schwarzen Körper und dem roten Kopf durch ein intensives Gelb ab. Gelb ist nun auch der Mantel der Sensenfrau, die auf diesem Bild um einiges erwachsener dargestellt ist. Die Sense ist reicht ihr nur noch bis zur Hüfte. „Endlich eine Lady“,³⁸² strahlt sie den Leser an.

Die Doppelseiten zeigen jeweils eine Episode der Reise der Protagonistin.

Die Collage auf der nächsten Seite ist von der Farbe rot dominiert. Ein Durcheinander von Menschen, wilden bellenden Hunden, einem Auto und mehr. Die kleine Sensenfrau ist in einer Stadt angekommen, wie auch der Text bestätigt. Sie

wunderte sich über die hektischen Menschen, überall hupten und lärmten sie, schwärmten durch die Straße und über'n Rasen, Männer mit Aktenkoffern und Krawatten, Frauen mit Steckfrisuren und Rabatten, keiner hielt auch nur einen Augenblick inne, jeder kümmerte sich um sich selbst.³⁸³

Die Hektik der Stadt ist auch im Satz spürbar. Dieser erstreckt sich über sechs Zeilen und ist somit für ein Bilderbuch ungewöhnlich lang. Hilfe sind die beinhalteten Reime „Straßen“ und „Rasen“ und vor allem „Krawatten“ und „Rabatten“, die den Satz ein wenig strukturieren. Interessant oder fragwürdig ist die Aufteilung der Rollen von Mann und Frau, die dem Genderklischee entsprechen: Businessmänner versus Hausfrauen.

Die Hektik und Lautstärke wird durch die Farbe rot noch verstärkt. „Auch Farben evozieren Töne. Ein zartes, kaltes Hellblau klingt leiser als ein knalliges warmes Rot, ein blasses Pastellrosa ruhiger als ein sattes Orange.“³⁸⁴

³⁸² Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Rabus, Silke: Piano oder forte? Silke Rabus über das Hören von Schrift und Bildern. In: 1000 und 1 Buch 1/12. S. 24-26. Hier: S. 25.

Der Autor übt auf dieser Doppelseite heftige Kritik an der Stadt: rücksichtslose Menschen, Egoismus und Kaufrausch werden angesprochen. Letzterer ist auch im Bild durch die zweimalige Verwendung eines Teils eines Strichcodes erkennbar, sowie an der Schrift über einer Tür: „Hier kaufen!“. Neben dem leeren Mistkübel steht eine Dose.

Rechts am Bild steht die Sensenfrau vor einer weißlich-roten Hauswand und schützt zwei Kinder vor wilden Hunden. Sie streckt ihre Hände in die Luft, dahinter sieht man ihren riesigen schwarzen Schatten, der die Sense in die Höhe hält. „Dabei warf sie einen riesigen Schatten, groß wie ein Haus, so groß wie ein Pferd, wie ein ganzes Land [...]“. ³⁸⁵ Dies ist ein Zitat aus der zweiten Doppelseite dieses Buches. Was damals noch eine Wunschvorstellung war, ist nun ist im Schatten Wirklichkeit geworden. Die Hunde laufen davon, und die Sensenfrau ruft, ausgedrückt durch ihre große, schwarze, fett gedruckte Handschrift: „Niemand bellt Kinder an, in meiner Gegenwart“ ³⁸⁶.

Auf der nächsten Doppelseite steht die kleine Sensenfrau mit ihrem gelben Mantel, der ihr nur noch bis zu den Knien reicht, an einem grünen See und betrachtet ihr Spiegelbild. Ein leckes Ruderboot treibt im Wasser. Der Text läuft am oberen Rand über beide Seiten, die Zeilen werden vom Kopf der Sensenfrau unterbrochen. „Alles an ihr glich einer jungen, überaus frechen Frau.“ ³⁸⁷

Dorothee Schwab hatte bei der Erschaffung der kleine Sensenfrau gleich zwei Dinge vor Augen: „Klare, große Augen und Strubbelhaare.“ ³⁸⁸ Mit ihrer unkonventionellen Art erinnert die kleine Sensenfrau ein bisschen an Astrid Lindgrens Pippi Langstrumpf.

Die kleine Sensenfrau lernt nach und nach ihre Fähigkeiten kennen. Solche, die jedes Kind lernt (wie tanzen, mit der Zunge schnalzen, sich die Haare fönen) und solche, die nur sie kann. „[...] ich sehe, was fehl am Platz in einem Körper oder Kopf, ich sehe die Zeit, jeden verlorenen Knopf, ich erkenne, was wo nicht

³⁸⁵ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Vgl. Stavarič, Michael und Dorothee Schwab: Ahoj! Die kleine Sensenfrau im Gespräch mit Michael Stavarič und Dorothee Schwab. In: 1000 und 1 Buch 1/2010. S. 19-20. Hier: S. 20.

hingehört, was den Lauf der Dinge nun stört [...].“³⁸⁹ Wieder beinhaltet der Text einen sehr langer Satz, der über sieben Zeilen reicht und kein Ende findet – er schließt mit drei Auslassungspunkten.

„Die kleine Sensenfrau hielt inne“³⁹⁰ heißt es unten rechts und nach dem Umblättern erfährt der Leser den Grund: zum oben erwähnten Ruderboot gehören zwei Kinder, die traurig sind, nicht auf den See hinaus fahren zu können. Das Bild kennt der Leser bereits in einer Variation vom Buchdeckel. Die kleine Sensenfrau baut aus ein paar Brettern und ihrer Sense ein Boot. Die Kinder sind begeistert. Die vielen direkten Reden sind abermals mit den Handschriften der Kinder gezeichnet. So ergibt sich ein buntes und abwechslungsreiches Gesamtbild.

Unten rechts spricht der Erzähler den Leser direkt an: „Und wisst ihr was? Gesagt, getan. Und für die, die es ganz genau wissen wollen ... natürlich trug die kleine Sensenfrau Unterwäsche, klar doch, sie war sogar bestickt, mit einem kleinen, lachenden Totenkopf.“³⁹¹

Auf der nächsten Seite sieht man die Sensenfrau „in einer Stadt, an deren Namen sie sich später nicht mehr erinnern konnte, wird wohl nicht wichtig gewesen sein.“³⁹² Der nicht allwissende Erzähler kann dem Leser auch nicht helfen. Die Tiere im Park erinnern aber an einen Zoo und im Hintergrund ist deutlich die Gloriette zu erkennen (Abb.24).

³⁸⁹ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.



Abb. 24: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

Das Bild kann nach Baumgärtner als Simultandarstellung im engeren Sinn gesehen werden. Mehrere Stadien eines Vorgangs werden in einem Bild dargestellt, während der Rest des Bildes gleich bleibt. Der Leser sieht die Sensenfrau vier Mal im Bild in unterschiedlichen Handlungen. Mit Hilfe ihrer Sense bringt sie die Sträucher, Hecken und Bäume des Parks in Schuss. „[...] und so formte die kleine Sensenfrau Rundbögen und Kanten, aus immergrünen Büschen schnitt sie gar Elefanten, die Hecken bekamen spitze Ecken, die Bäume säumten endlose Räume, sie glichen schließlich aneinander gefügten Quadern“³⁹³. Der ortskundige Leser sieht die geschnittenen Hecken Schönbrunn vor Augen. Selbst die Initiale ist auf dieser Seite passend floral gestaltet.

Die Initiale auf der nächsten Seite erinnert an mittelalterliche Schriften (Abb.25). Die kleine Sensenfrau befindet sich nun an der Pforte eines Klosters. Die linke Seite zeigt viele Ranken an der Klosterwand. Die Mönche nehmen die kleine Sensenfrau auf und lehren sie, mit der Sense umzugehen. Ähnlich der wirbelnden Sense wirbeln auch die Zeilen herum. Rechts sieht man das Mädchen an die Pforte des Klosters klopfen, ein menschliches Auge sieht den Leser durch ein Loch im Tor an. Dieses Auge wirkt beinahe bedrohlich.

³⁹³ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

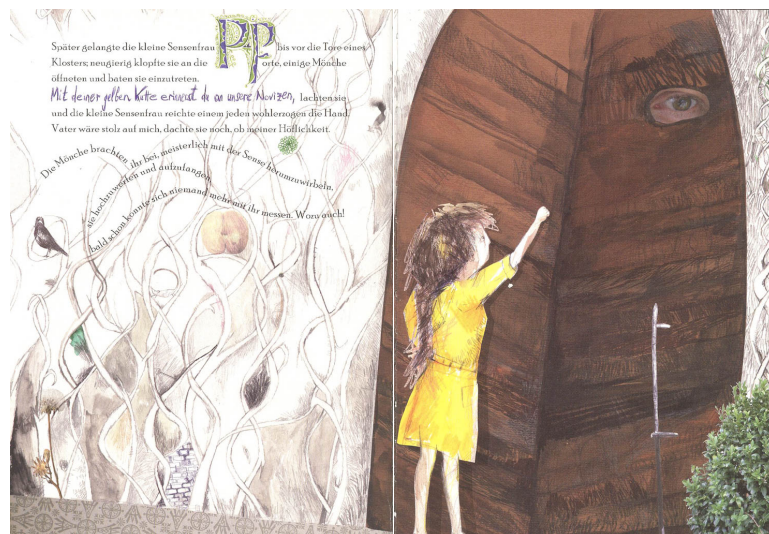


Abb. 25: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

Die nächste Seite zeigt die kleine Sensenfrau in „Trübstrü“. Der Autor nimmt das Wort „trüb“ heraus und zeigt eine Großstadt, die im Smog verschwindet. Im österreichischen Dialekt steht Trübstrü für einen Ort „überall und nirgends“, einem Fantasieort.³⁹⁴



Abb. 26: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁹⁴ Tripstrü: In: Renner, Fritz und Margarete: Highuacht und aufgeschriebn. Das große niederösterreichische Mundartlexikon. Eine umfangreiche Sammlung verkehrssprachlicher und alter bäuerlicher Begriffe. Wien: Renner, ³2011. S. 639.

Der Autor übt abermals Kritik an der Umweltverschmutzung und der Großstädte. Die kleine Sensesfrau dreht ihre Sense wie den Rotor eines Hubschraubers und kann den Smog aus der Stadt vertreiben. Das Bild zeigt die düstere Stadt in dunklen Grau- und Rottönen. Neben der die Sense schwingenden Hand sind drei Hubschrauber abgebildet. Die Assoziation ist somit in Bild und Text gegeben. Die sonnengelbe Kutte der Sensesfrau hebt sich vom düsteren Bild ab.

Immer größer werden die guten Taten der kleinen Sensesfrau. Nach der Rettung der Kinder vor den Hunden erkennt sie ihre Talente und weiß diese immer besser zu nützen. Sie hilft den Kindern, deren Boot kaputt ist, verschönert Schönbrunn und vertreibt den Smog aus der Stadt. Auf der folgenden Doppelseite funktioniert sie ihre Sense zu einer Schaukel um und macht damit wieder ein Kind glücklich.

Die kleine Sensesfrau ist erwachsen geworden. Sie sitzt in einer Wiese mit gelben Blumen und blickt nachdenklich nach oben. Efeu hat sich in ihrem nun langen Haar verfangen. Der erstmals weiße Hintergrund zeigt eine Leere. Der Text erläutert: „Das Kind war fort. Alles nahm seinen Lauf. Daran war nicht zu rütteln.“³⁹⁵

Trotz der grünen Wiese und dem gelben Kleid verbreitet das Bild eine melancholische Stimmung.

Auf der nächsten Seite ist wiederum die kleine Sensesfrau im Gras abgebildet. Dieses Bild nimmt allerdings nur einen kleinen Teil der weißen Fläche ein (Abb. 27).

³⁹⁵ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensesfrau (2010), unpag.



Abb. 27: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

Über ihr sieht man einen Teil eines riesigen schwarzen Raben. Dieser wirkt unheimlich und erinnert an das Bild des Vaters am Anfang der Geschichte. Auch der Kopf des Raben liegt außerhalb des Bildes. In der Initiale ist jedoch ein Gesicht zu sehen. Ein Auge, eine Nase und ein Mund blicken den Leser als Fotografie aus dem Buchstaben D entgegen. Der Text spricht den Tod des Vaters nicht an, dieser wird aber angedeutet: „Die kleine Sensenfrau beobachtete einen Raben, dieser zog hoch über ihr seine Kreise, bis er sich irgendwann neben ihr niederließ. Schließlich hieß es, dass für jeden Toten ein Rabe zur Welt kommt, um über dessen Andenken zu wachen.“³⁹⁶

Gemeinsam ziehen sie weiter.

Wenn dieserart vom Aufeinandertreffen zwischen dem kindlichen Lustprinzip und einer tödlichen Endgültigkeit erzählt wird, stimmt das letztlich nachdenklich - nicht nur die kleine Sensenfrau; auch ihr bleibt das Erwachsenwerden nicht erspart ...³⁹⁷

Auf jeder Doppelseite ist eine Episode aus dem Leben der kleinen Sensenfrau dargestellt. Die Bilder illustrieren nicht nur den Text, sondern zeigen eine ganz eigene Welt, voller Witz und Poesie. Auf jeder Seite gibt es viel zu entdecken, dennoch wirken die Bilder nicht überfrachtet.

³⁹⁶ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.

³⁹⁷ STUBE: Rezension zu „Die kleine Sensenfrau“. In: Rezensionsdatenbank biblio.

<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5Bo%5D=stube0015555&anzahl=1> (15.1.2013).

Der im Präteritum verfasste Text geht teilweise ins Mündliche: „Sie überlegte: Hm [...]“, „diese verflixte, ach so schwere Sense“ oder „Die Konstruktion hatte schon bessere Tage gesehen.“ Die Text spielt immer wieder mit Reimen. Sowohl im Text als auch im Bild sind viel Witz und Ironie enthalten.

Der Text ist oftmals über die ganze Doppelseite verteilt. Oft sieht man den einen oder anderen Satz erst auf den zweiten Blick. Silke Rabus fordert, dass trotz aller Liebe zur Verspieltheit, Bücher in erster Linie zum Lesen da sind und auf eine leicht lesbare Typographie geachtet werden muss.³⁹⁸ Diese Forderung ist in diesem Bilderbuch an manchen Stellen nicht gegeben. So etwa auf einem Bild, in dem der schwarze Text auf einer unruhigen roten Ziegelmauer platziert ist. Dennoch passt die Gestaltung zu der Gesamterscheinung des Buches und wirkt stimmig.

Dieser typische Stil wird auch bei der Vorstellung des Autors und der Illustratorin auf der letzten Seite des Buches beibehalten. So besitzt Dorothee Schwab „möglicherweise eine alte Sense, verwendet diese allerdings nur als Hutständer“³⁹⁹ und Michael Stavarič „hielt ungefähr 1976 zuletzt eine Sense in der Hand, es wurde ihm bald ausdrücklich verboten, damit herumzuspielen.“⁴⁰⁰ Auch die Bilder der beiden sind von der Illustratorin gestaltet.

Die Collagen kombinieren Fotografiertes und Gezeichnetes auf ungewöhnliche Art und Weise.

[...] selbst ein Begriff wie vielschichtig klänge viel zu platt und glatt und würde dem durchtriebenen In- und Über-, Hinter-, Bei- und Durcheinander von Erzählung und Bild mitnichten gerecht. Selbst im Dunkeln, im Schwarz vermag man Unverhofftes zu entdecken – eine Metapher dafür, dass auch andere Vorstellungen vom Tod, von der Zeit jenseits des Lebens möglich sind.⁴⁰¹

Die kleine Sensesfrau sucht sich selbst, sucht ihre Aufgabe, ihre Bestimmung. Es handelt sich hier nicht um ein Buch über den Tod, sondern über ein Mädchen,

³⁹⁸ Rabus (2006) S. 14.

³⁹⁹ Stavarič, Schwab: Die kleine Sensesfrau (2010), unpag.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Matzer, Ulrike: Rezension zu „Die kleine Sensesfrau“. In: Rezensionsdatenbank biblio.

<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5Bo%5D=ap2010061&anzahl=1> (15.1.2013).

das erwachsen wird und tolle Geschichten erlebt. So meint der Autor Michael Stavarič in einem Gespräch mit dem ORF:

Ja, das Buch thematisiert den Tod, aber eher nur für Erwachsene, die dies sofort sehen. Die Kinder sahen bei der ersten Lesung ein Mädchen, das eine Sense bei sich hat und viele Abenteuer erlebt. Sie hat zwar etwas mit dem Tod zu tun, aber es ist überhaupt nicht notwendig, sich damit zu befassen. Ich biete auch keine Erklärungen an, wie man Kindern den Tod erklären soll, darum geht es nämlich gar nicht.⁴⁰²

Und weiters erklärt er in einem Artikel der Zeitschrift 1000 und 1 Buch auf die Frage, ob die Sensesfrau der Tod ist: „Was jemand ist [...] ich glaube, das ist gar nicht so wichtig. ‚Wie‘ jemand ist, das ist das Entscheidende“.⁴⁰³

Marlene Zöhrer beschreibt das Bilderbuch als „poetisches Bilderbuch rund um das Leben und die Vergänglichkeit [...]“.⁴⁰⁴ Der Vater Tod tritt als ein „in die Jahre gekommener Sensesmann“ auf, spielt „jedoch nur eine, wenn auch sehr wichtige Nebenrolle in dieser Initiationsgeschichte.“⁴⁰⁵

Die kleine Sensesfrau verdeutlicht nicht nur die Allgegenwart des Todes sondern auch dessen Kraft, ‚manches zum Bessern wenden‘ zu können. Eindrucksvoll ist keineswegs nur die tiefsinnige und zugleich heitere Geschichte, die an keiner Stelle sentimental oder kitschig wirkt, sondern auch die vielseitigen Bilder, die unterschiedliche Gestaltungstechniken zu einer lebhaften Bildsprache zusammenführen.⁴⁰⁶

Einen ebenfalls kindlichen Tod findet man in Kitty Crowthers *Der Besuch vom kleinen Tod*. Dieser wirkt allerdings schon länger in seiner Rolle und ist damit sehr unglücklich.

⁴⁰² ORF: Homepage des Fernsehsenders: „Die kleine Sensesfrau“.

<http://volksgruppen.orf.at/tschechen/aktuell/stories/122810/> (15.1.2013).

⁴⁰³ Vgl. Stavarič, Michael und Dorothee Schwab: Ahoj! Die kleine Sensesfrau im Gespräch mit Michael Stavarič und Dorothee Schwab. In: 1000 und 1 Buch 1/2010. S. 19-20. Hier: S. 19.

⁴⁰⁴ Zöhrer, Marlene: Rezension zu „Die kleine Sensesfrau“. In 1000 und 1 Buch 2/2010 S. 56.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd.

7.5. Der Besuch vom kleinen Tod⁴⁰⁷

Bilderbücher über den Tod gehen oft von einer realen Situation aus. Sei es eine Krankheit, ein sehr alter Mensch, der Tod eines Menschen oder Tieres oder der generelle Gedanke über den Tod. Diese entstehen aufgrund einer direkten Situation. Bei Bilderbüchern in denen der Tod als Person vorkommt, ist das ein bisschen anders. Es gibt selten Angehörige die trauern oder die den Sterbenden begleiten. Es geht um den Tod und um den Menschen. Und manchmal rückt sogar der Sterbende in den Hintergrund und die Geschichte handelt eigentlich vom Tod, von seinen Gedanken und Problemen.

Im Bilderbuch *Der Besuch vom kleinen Tod* kommt der Tod schon im Titel vor und das Adjektiv „klein“ deutet an, dass es sich um einen kindlichen Charakter handelt. Im Text wird „Kleiner Tod“ dann als Eigenname geführt. Die Bezeichnung „Kleiner Tod“ ist nicht neu, wird sie doch bereits im Zusammenhang mit Orgasmus, medizinischer Vollnarkose, Nahtoderfahrungen und Komapatienten verwendet. „Hier gibt es dem tatsächlichen „Gevatter Tod“ etwas Kindliches, Menschliches und Harmloses [...].“⁴⁰⁸

Schon auf dem Buchdeckel sieht man einen freundlich dreinblickenden jungen kleinen Tod. Er hat ein reinweißes Gesicht, kleine schwarze Punkte und mehrere schmale schwarze Striche stellen Augen und Mund dar. Er scheint zu schmunzeln. Die Nase ist schwarz und als Teil der Kutte dargestellt. Der schwarze weite Umhang bedeckt auch seine Füße und eine Hand, die andere Hand hält die Sense, die weit größer ist als der kleine Tod. Vor ihm geht ein lächelndes blondes Mädchen in einem weißen Nachthemd, das es eilig zu haben scheint. Es trägt keine Schuhe.

Es ist Nacht und die Personen, Bäume und auch die Enten werfen lange Schatten. Der Himmel und die Bäume erscheinen schwarz-braun, der restliche Hintergrund ist weiß und erinnert an Schnee. Im Hintergrund sind ein kleiner See und eine Bank zu sehen. Klappt man den hinteren Buchdeckel auf, so sieht

⁴⁰⁷ Crowther Kitty: *Der Besuch vom kleinen Tod*. Aus dem Französischen Von Maja von Vogel. Hamburg: Carlsen, 2011.

⁴⁰⁸ Hubner, Bernhard: *Der Besuch vom kleinen Tod*.
http://www.alliteratus.com/pdf/lg_bil_crowther.pdf (2.11.2012).

man, dass beide Buchdeckel gemeinsam ein Bild ergeben. Zwei schwarze Enten sehen den beiden nach. Der Text auf der Rückseite bestätigt, was das Bild schon sagt: „Der Tod ist eine reizende Person“⁴⁰⁹. Aber niemand weiß das.

Das Vorsatzpapier zeigt den kleinen Tod Federball spielend auf der linken Seite. Seine Hände und Füße sind skelettartig dargestellt, die Finger und Zehen scheinen nicht mit Hand und Fuß verbunden zu sein. Er lächelt abermals. Rechts außen erkennt man das Mädchen vom Buchdeckel wieder, allerdings sieht man nur seine Füße, einen Teil des Kleides und den Federballschläger. Die Flugbahn des Federballs ist mittels einer gestrichelten Linie angedeutet. Vom oberen Bildrand hängt ein Luster. Neben schwarz und weiß ist orange die zentrale Farbe im Buch. Schläger, Federball, Luster, Flugbahn und auch Umrisse sind in dieser Farbe gestaltet.

Das Titelblatt trägt orange als Hintergrundfarbe. Das Bild zeigt die beiden schwarzen Enten vom hinteren Buchdeckel, die neugierig nach rechts schauen. Auch hier werfen sie lange Schatten.

Das erste Bild zeigt eine Seiteneinteilung, die mit wenigen Ausnahmen im ganzen Buch durchgehalten wird. Auf der weißen Seite befindet sich ein Bild in der Größe 14cm x 11cm, die Größe variiert je Seite ein bisschen. Eingerahmt wird es durch einen dünnen orangen Strich. Der Rahmen ist nicht gerade, sondern mit freier Hand gezogen. Unter dem Bild findet sich jeweils der ein- bis fünfzeilige Text.

Das erste Bild zeigt den kleinen Tod, der im Begriff ist, eine Türe zu öffnen. Er steht in gebeugter Haltung in einem Raum mit schwarzem Boden und schwarzer Decke. Die weiße Tapete mit roten Blumen und Streifen macht den Raum etwas freundlicher. Der Tod sieht traurig aus. „Der Tod ist eine reizende kleine Person, doch das weiß niemand.“⁴¹⁰ Sogar er selbst scheint dies vergessen zu haben. Aber der Leser weiß es nun. Dieser Text ist der einzige der behandelten Bilderbücher der im Präsens gehalten ist.

⁴⁰⁹ Crowther (2011), unpag.

⁴¹⁰ Ebd.

Die Doppelseiten zeigen jeweils zwei Bilder nebeneinander, keines reicht über die Seite hinaus. Das linke Bild der nächsten Seite zeigt den Tod, der leise den Raum betritt und sich bemüht, unbemerkt zum Bett des Toten zu gelangen (Abb. 28). „Auf leisen Sohlen“ und „schüchtern“, wie auch der Text sagt. Den Raum sieht der Betrachter von einer erhöhten Perspektive, die Schmalseite des Bettes zeigt nach vorne. Darin liegt ein alter, blasser Mann mit langer, spitzer Nase, der schläft. Der Raum ist spärlich eingerichtet, auf dem Nachtkästchen stehen viele Medikamente. Der geblümete Vorhang ist etwas beiseite geschoben, draußen sieht man die schwarze Nacht und den Vollmond.



Abb. 28: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag.

Der Text ist allgemein geschrieben, der Tod „[...] nähert sich schüchtern den Sterbenden.“⁴¹¹, während man im Bild eine konkrete Person sieht.

Das rechte Bild zeigt nun das Zimmer aus einer anderen Perspektive. Man sieht das Bett von der Seite, der Tod steht mit seiner Sense am Bett zu den Füßen des Mannes. Er streckt die rechte Hand aus, als bitte er den Mann, ihm die Hand zu reichen. Der Mann ist nun aufgewacht und sieht den Tod mit großen Augen erschreckt an. Diese Emotion des Mannes ist rein auf dem Bild zu sehen. Der Text schildert weiter, wie der kleine Tod vorgeht. „Er nimmt sie bei der Hand und

⁴¹¹ Crowther (2011), unpag.

führt sie fort. Niemand spricht je ein Wort mit ihm.“⁴¹² Aber auch der kleine Tod spricht den Mann nicht an.

Auf der nächsten Doppelseite folgen zwei Bilder, die zeigen, wie der kleine Tod mit dem Mann, der einen Pyjama anhat und barfuß ist, aus dem Haus und durch den Park geht. Auf dem linken Bild ist zu erkennen, wie der Tod eine Hand beruhigend auf den Rücken des weinenden Mannes legt. Das rechte Bild erinnert an jenes vom Deckblatt, nur dass hier kein lächelndes Mädchen dem Tod vorausgeht, sondern der weinende Mann hinter ihm geht. Der Text ist nach wie vor allgemein gehalten. „Die Leute weinen. Sie frieren. Der kleine Tod seufzt: „So ist das nun mal’, sagt er sich.“⁴¹³

Auf der folgenden Doppelseite sieht man die Reise des Toten ins Totenreich (Abb. 29).



Abb. 29: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag.

Links fahren die beiden mit dem Boot durchs Wasser. Diese Darstellung erinnert an die Darstellung des Todes als Fährmann. Der Legende nach reisen die Toten mit dem Fährmann über den Fluss Styx, um ins Totenreich zu gelangen. Der Mann blickt traurig zu Boden, die beiden schwarzen Enten schwimmen vorbei.

⁴¹² Crowther (2011), unpag.

⁴¹³ Ebd.

Das rechte Bild zeigt die beiden, bereits im Totenreich angekommen. Sie sitzen am Kamin, an der Wand hängen Totenmasken, die den Leser mit grimmigem Blick und herunterhängenden Mundwinkeln anstarren.

Der Text erklärt weiter die Vorgehensweise des Todes. „Damit sie nicht so frieren, macht Kleiner Tod ein Feuer. Dann merkt er, dass sie das zu sehr erschreckt. Sie glauben, sie seien in der Hölle gelandet.“⁴¹⁴

Lena Bopp meint in ihrer Rezension in der FAZ vom 15.09.2011: „So machen der alte Mann und der kleine Tod Gesichter, wie sie elender nicht sein könnten.“⁴¹⁵

Den Bezug zur Hölle gibt es nur im Text. Im Bild hat das Feuer eine angenehme, warme Wirkung. Der Tod macht sich Gedanken. Er versucht, die Reise der Menschen so angenehm wie möglich zu gestalten. Fast hilflos sitzt er in seinem Sessel und sieht den Mann an.

Das nächste Bild zeigt den Tod in einem anderen Haus. Er geht die Stiegen nach oben. Wieder ist es Nacht, der Vollmond leuchtet durchs Fenster. Der lange Schatten eilt dem Tod voraus. Auf dem rechten Bild sieht man den Tod am Bett eines Mädchens stehen. Auch auf ihrem Nachtkästchen stehen viele Medikamente, das Mädchen scheint gerade gelesen zu haben, denn das aufgeschlagene Buch liegt auf der Bettdecke. Das Mädchen lächelt den kleinen Tod an. Der Text wird nun konkret und bezieht sich direkt auf das Mädchen: „Bis zu dem Abend, als der Tod Elisewin holen kommt.“⁴¹⁶ Diese freut sich, ihn zu sehen und begleitet ihn gerne. Sie spricht ihn sofort an und er spricht mit ihr. Nun bietet der Text viele direkte Reden.

Auch mit Elisewin beschreitet er den Weg ins Totenreich. Sie ist aber voll Zuversicht und scheint sich zu freuen. Der Tod folgt ihr mit einem erstaunten Gesichtsausdruck. Im Boot spielt sie mit einem Blatt im Wasser. Anders als den anderen Menschen ist ihr nicht kalt. Für den kleinen Tod ist dies eine ganz außergewöhnliche Erfahrung. Und: „Das erinnert ihn an etwas Seltsames. Es

⁴¹⁴ Crowther (2011), unpag.

⁴¹⁵ Bopp, Lena: Vom Suchen und Finden guter Freunde. Kitty Crowthers Bilderbuch „Der Besuch vom kleinen Tod“ In: FAZ 15.9.2011.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/kitty-crowthers-bilderbuch-der-besuch-vom-kleinen-tod-vom-suchen-und-finden-guter-freunde-11130226.html> (1.12.2012).

⁴¹⁶ Crowther (2011), unpag.

erinnert ihn daran, dass er selbst ein Kind ist.“⁴¹⁷ Er beobachtet das Mädchen und lächelt.

Der Leser erfährt nicht, wie der kleine Tod zu seiner Aufgabe gekommen ist. Ob er schon seit Jahrhunderten als kindlicher Tod die Menschen ins Totenreich begleitet oder ob er diese Aufgabe erst seit einigen Jahren ausübt.

Das linke Bild der nächsten Doppelseite zeigt den kleinen Tod und Elisewin, wie sie die vielen Treppen zum Schloss des Todes hochsteigen. Die weißen Treppen und das weiße Schloss heben sich vom schwarzen Himmel deutlich ab. Am Weg stehen kleine kahle Bäume auf der grünen Wiese.

Am rechten Bild sitzen sich Elisewin und der Tod am Feuer gegenüber. Dieses Bild kennt der Leser schon von früher. Die Stimmung ist aber eine ganz andere. Elisewin und der Tod lächeln einander an. Das Mädchen erzählt dem Tod von ihrer Krankheit und dass sie froh ist, jetzt keine Schmerzen mehr zu haben. Abbildung 30 zeigt jeweils einen Ausschnitt der beiden Szenen am Kamin, einmal mit dem alten Mann und einmal mit Elisewin.

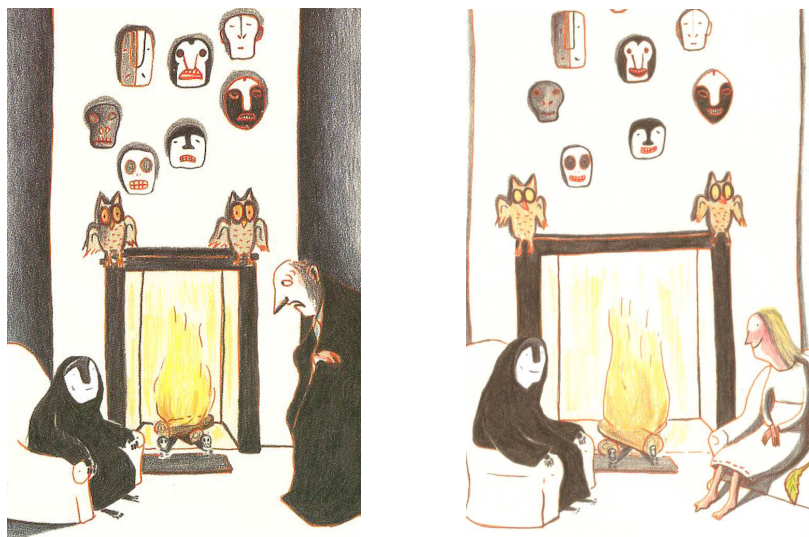


Abb. 30: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag. (Ausschnitte)

Der kleine Tod hat im rechten Bild eine deutlich aufrechtere Sitzposition eingenommen und lächelt das Mädchen an. Aber nicht nur die beiden sind fröhlich. Auch die Totenmasken an der Wand scheinen zu lächeln, ihre

⁴¹⁷ Crowther (2011), unpag.

Mundwinkel zeigen deutlich nach oben. Die Eulen starren nun nicht mehr starr den Leser an, sondern beobachten die beiden Protagonisten.

Die folgenden drei Seiten fallen aus dem Rahmen. Elisewin und der kleine Tod spielen Verstecken, machen Handstand und das Mädchen verkleidet sich als kleiner Tod. Es zeigt dem Tod wie man spielt und was es alles kann. Sämtliche dargestellten Gegenstände und Möbel sind auf weißem Hintergrund in erster Linie mit orangen Strichen dargestellt. Die schwarze Nacht im Fenster und das schwarze Gewand des kleinen Todes stehen dazu in starkem Kontrast. Der kleine Tod ist glücklich und vergisst für einen kurzen Moment seine schwere Last. „Kleiner Tod lacht sich schief. Er hat sie noch nie so lebendig gefühlt.“⁴¹⁸ Dies macht sich auch im Bild bemerkbar. Die Begrenzung des Bildes durch den Rahmen wird aufgebrochen. „Die Zeit steht still“ heißt es im Text und die beiden genießen die Zeit miteinander (Abb.31).



Abb. 31: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag. (Ausschnitt)

Doch auf der nächsten Seite bekommt das Bild wieder einen Rahmen. Elisewin kann nicht im Totenreich bleiben, sondern muss in ein neues Leben aufbrechen. Beide sind sehr traurig, das Mädchen nimmt eine Totenmaske als Andenken mit.

⁴¹⁸ Crowther (2011), unpag.

Die beiden stehen in einem Zwischenraum – linker Hand die schwarze Wand, rechter Hand eine blaue Wand mit weißer, ornamentbesetzter Tür. Diese kann als Eingang zum Himmel gesehen werden. Der Schlüssel dafür hängt an der Wand.

Die folgende Seite zeigt den Tod in seinem Sessel, wie er traurig ins Kaminfeuer blickt. Dieses wirft einen hellen Schein in den Raum, der im Kontrast zum Grau des Zimmers steht. Der kleine Tod fühlt sich allein. Jetzt, wo er gesehen hat, wie lustig und schön das Leben sein kann, spürt er die Einsamkeit noch mehr. „Alles erscheint ihm sinnlos.“⁴¹⁹ Im nächsten Bild wandert er einsam durch das Schloss, auf dessen roten Säulen sich neugierig grüne Schlangen schlängeln.

Auf dem folgenden Bild sieht man wieder Elisewin, die jetzt als Engel vor dem kleinen Tod steht. Sie hat noch ihr Nachthemd an, jetzt aber mit blauer Kontur gezeichnet. Dies erinnert an die in blau gezeichnete Tür, durch die sie zuvor gegangen ist. Auch ihr Gesicht und die Haare sind nun bläulich. Sie steht im dunkelgrauen Zimmer und lächelt den kleinen Tod an. In der Hand hält sie die Totenmaske, während der Kopf des Todes nur weiß ist.

Auf dem rechten Bild sieht man die beiden händchenhaltend vor einer Tür stehen. Das Bild ist wieder rahmenlos, beide sind glücklich. Sie holen die Sterbenden nun gemeinsam ab. „Wenn die Menschen das sanfte Gesicht des Engels sehen, haben sie keine Angst mehr vor dem Sterben. So ist es viel besser.“⁴²⁰ Auch die Sense des Todes wird „entschärft“. Bemalt und mit Federn versehen, sieht sie aus wie ein Vogelkopf.

Die nächste Doppelseite dient der Widmung „Für den Mann im Nebel“⁴²¹. Sie zeigt auf der linken Seite den von der Decke hängenden Luster. Das Federballspiel vom Vorsatzpapier wird wieder aufgenommen. Die beiden Schläger und der Ball liegen am Boden. Auf dem Nachsatzpapier sitzen der Engel und der Tod und betrachten gemeinsam ein Buch.

Der Besuch vom kleinen Tod ist nicht nur eine Geschichte über den Tod, sondern auch über Einsamkeit und Freundschaft. Er wird eingangs mit vielen Adjektiven beschrieben: er ist klein, reizend, behutsam und schüchtern. Der Tod ist im

⁴¹⁹ Crowther (2011), unpag.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd.

Grunde genommen ein Kind „wie du und ich“, liebt es zu spielen und Spaß zu haben. Der Tod ist rein in schwarz-weiß gehalten. Mit wenigen Strichen werden die unterschiedlichsten Gesichtsausdrücke des Todes dargestellt.

Das Buch hält einige gängige Vorstellungen vom Tod bereit: Er ist als Sensenmann dargestellt, die Bootsfahrt über den Styx wird angesprochen, die blaue Tür in den Himmel, die dunklen Farbtöne.⁴²²

Die Darstellung des Todes als Kind entspricht jedoch keineswegs dem gängigen Todesbild.

Während die Verwandlung eines verstorbenen Kindes in einen Engel ein durchaus gängiges Element nicht zuletzt der europäischen Friedhofskultur ist, erstaunt die Darstellung des Sensenmannes als Kind, das Spaß an Spiel und am gemeinsamen Betrachten von Büchern hat. Hier wird also in der Neuzusammenstellung von traditionellen Vorstellungen und einer ungewöhnlichen Idee ein neuer – durchaus nicht kitschfreier – Blickwinkel auf den Tod geworfen.⁴²³

Der knappe Text bietet, ebenso wie die Bilder, viel Humor, aber auch Melancholie. Die Farben schwarz, grau und weiß dominieren, aber auch warme Rot- Orange und Brauntöne kommen nicht zu kurz.

Immer wieder trifft man auf den Kontrast zwischen hell und dunkel. Die Bäume und Figuren werfen stets lange Schatten.

Die Buntstiftillustrationen verzaubern mit wackeligen und festen Strichen, zarter und kräftigerer Linie, sanften und leuchtenden Farben. Waagrechte, senkrechte und diagonale Linien strukturieren die Bilder ebenso wie Kreise und Schlangenlinien. Kleine Details geben die Stimmung vor wie zum Beispiel die verschiedenen Lichtquellen oder erzählen die Geschichte weiter, etwa das grüne Blatt, das Elisewin zum kleinen Tod mitnimmt oder die Sense, deren Blatt mit Feldern, Augen und Mund zum Vogelkopf umgestaltet wird. ...⁴²⁴

Kitty Crowther hat für dieses Buch den Astrid Lindgren Memorial Award erhalten. Eine große Auszeichnung, die für die Qualität ihrer Arbeit spricht.

Gefragt, wie sie Qualität in Bilderbüchern definieren würde, antwortet sie:

⁴²² Vgl. dazu: Hubner, Bernhard: Der Besuch vom kleinen Tod.

http://www.alliteratus.com/pdf/lg_bil_crowther.pdf

⁴²³ Wexberg (2011), siehe auch: http://www.religion-im-kinderbuch.de/fileadmin/user_upload/kinderbuch/Knochenmann_und_Sensenfrau.pdf

⁴²⁴ Hahnemann, Katrin: Der Besuch vom kleinen Tod. http://www.rbb-online.de/quergelesen/beitraege/besonderer_buchtipp/der_besuch_vom_kleinen.html (2.11.2012).

Quality, I would say, is commitment, total sincerity. Honesty. I do not write or draw for children; I write and draw the way I do because it is my personal language. No question that I am deeply interested by children. I love their freshness, their spontaneity, their humour, their displays of wisdom. They are much more real than the many people who hide behind so many filters that they have forgotten who they are. They go through the Moulinex blender of society without noticing it. And it is not necessarily the fault of society (which usually gets the blame for everything). Is it the job of artists to wake them up?⁴²⁵

So wie der kleine Tod sieht auch der Tod in *Warum, lieber Tod...?* sieht nicht glücklich aus. Das Buch unterscheidet sich von den zuvor analysierten Büchern, indem sich der Tod nicht mit der sterbenden Großmutter unterhält, sondern mit den ihren Enkeln. Er versucht, sie zu trösten und ihnen den Abschied leichter zu machen.

⁴²⁵ The Astrid Lindgren Memorial Award: <http://www.alma.se/en/About-the-award/ALMA-10-years/Kitty-Crowther/> (1.12.2012).

7.6. Warum, lieber Tod...?⁴²⁶

In diesem Buch begegnet man gleich auf dem Buchdeckel dem Tod. Dargestellt wird dieser als alter Mann mit schwarzem, weitem Umhang. Man kann nur wenig von seinem Gesicht erkennen: die blasse, gelbliche Haut, die große Nase und der Blick hinunter auf das Mädchen, das ihn fragend ansieht. Seine Finger sind lang und skelettartig, aber ebenfalls mit gelblicher Haut überzogen.

Das kleine Mädchen hat ihre kleine Hand auf jene des Todes gelegt. Diese Situation spiegelt den Titel *Warum, lieber Tod...?* genau wieder. Das Adjektiv „lieber“ deutet auf den Tod als eine Art Freund hin. Auch am Bild wirkt der Tod nicht furchteinflößend und beängstigend, sondern als ruhiger alter Mann, der seine Tasse Kaffee trinkt.

Auch dass er etwas konsumieren kann – Kaffee trinken kann – macht ihn menschlich und unterscheidet ihn von einem reinen Skelett. Dieses Bild ist aus dem Buchinneren übernommen.

Auf der ersten Seite begegnet der Leser wieder dem Tod, der auch hier nicht mehr von sich zeigt. Im Text wird er beschrieben als „eine unheimliche Gestalt, eingehüllt in einen schwarzen Umhang. Ihr Gesicht hielt sie unter der Kapuze verborgen, nur die Nase schaute hervor. Die Gestalt war der Tod.“⁴²⁷

Der Tod wird wie im Titel als solcher auch angesprochen. Man sieht nicht, wie er zu den Kindern kommt, er ist bereits da und sitzt mit den vier Geschwistern am Tisch. Die Kinder sehen einander mit traurigem Blick an bzw. sehen auf die Tischfläche, genauso wie der Tod. Hinter dem Tod sieht man durch das Fenster die dunkle Nacht. Die bunten Gewänder der Kinder stehen im Kontrast zum schwarzen Umhang des Todes.

Die Bilder gehen jeweils über die gesamte Doppelseite, der Text ist im Bild integriert. Der grünliche Hintergrund wirkt ruhig, die Wand, die Türe und Möbel verschmelzen in grünlichen Farbtönen.

⁴²⁶ Ringtved, Glenn und Charlotte Pardi (Ill.): *Warum, lieber Tod...?* Übersetzt von Jürgen Lassing. Bremen: Rößler, 2002.

⁴²⁷ Ebd., unpag.

Die zweite Doppelseite zeigt das Zimmer der Großmutter. Während das Bild also schon bei der Großmutter ist, bleibt der Text noch unten bei den Kindern. „Der Atem des Fremden ging schwer und pfeifend. Das machte ihn nur noch unheimlicher, aber die Kinder hatten keine Angst vor ihm, sie waren viel zu besorgt.“⁴²⁸ Denn sie wissen, dass der Tod gekommen ist, um die Großmutter zu holen. Die realistisch dargestellte Szene zeigt die Großmutter schlafend im Bett. An der Wand hängt ein Erinnerungsbild, auf dem Nachtkästchen stehen Leselampe, Buch, Lesebrille und ein Wecker, der 23.35 Uhr anzeigt.

Die folgende Doppelseite zeigt die Kinder, die den Tod bewirten. Dieser entpuppt sich als Kaffeeliebhaber, was ihn wieder sympathischer macht. Auf die Frage der Kinder in direkter Rede, ob der „liebe Herr“ noch einen Kaffee haben möchte, nickt dieser und der Leser erfährt, dass der Tod Kaffee liebt. „Am besten stark und schwarz wie die Nacht“. Im Text sind hier durchaus Elemente der Komik enthalten, während die Bilder die Niedergeschlagenheit alle Beteiligten ausdrücken.

Die Kinder wollen den Tod austricksen. Sie versuchen ihn abzulenken, um zu verhindern, dass der Tod die Großmutter mitnimmt. „[...] denn sie wussten auch, dass der einzige Freund des Todes die Nacht ist und dass er vor Anbruch der Morgendämmerung wieder in sein Reich zurückkehren musste.“⁴²⁹ Und es scheint zu gelingen - die Uhr im Hintergrund zeigt schon 3:05 Uhr an.

Zeit spielt in vielen Geschichten um den Tod in Verbindung mit der Lebenszeit eine große Bedeutung.

In general, the flow of time can be expressed visually through pictures of clocks or calendars, of sunrise and sunset, or of seasonal changes [...], that is, through a sequence of pictures. However, in most cases, the verbal text serves to extend meaning by creating a definitive temporal connection between pictures and to reveal time's progress.⁴³⁰

Hier wird die Zeit sowohl im Bild als auch im Text angesprochen. Im Bild durch Wecker und Uhr sowie das Erkennen der Tageszeit durch das Fenster, als auch im Text mit „Zeit gewinnen“, „er sah, wie die Morgendämmerung langsam anbrach[...]“.

⁴²⁸ Ringtved, Pardi (2002), unpag.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Nikolajeva, (2006), S. 139.

Als Wohnort des Todes wird das Totenreich angedeutet.

Auf der nächsten Doppelseite (Abb. 32) trifft man auf das Bild des Buchdeckels.



Abb. 32: Ringtved, Pardi : Warum, lieber Tod...? (2002), unpag.

Das kleine Mädchen fragt den Tod, der gerade im Begriff ist, aufzustehen und zur Großmutter zu gehen, nach dem Warum. Der Erzähler verrät dem Leser abermals, dass der Tod ein gutes Herz hat. Er argumentiert mit einem Vergleich: „Es gibt Menschen, die behaupten, das Herz des Todes sei tot und schwarz wie Kohl. Aber das stimmt nicht. Das Herz unter seinem Umhang schlägt rot wie der schönste Sonnenaufgang und in tiefer Liebe zum Leben.“⁴³¹ Abermals wird auf das gute Herz des Todes Bezug genommen. Auch der Tod ist traurig, weil er die Kinder so traurig sehen muss.

Nun folgt eine Geschichte in der Geschichte: Der Tod erzählt die Parabel von den Brüdern Leid und Weinen und den Schwestern Freude und Lachen. Leid und Weinen leben in einer düsteren Landschaft, es regnet in Strömen. Sie machen ein trauriges Gesicht, sogar das Schwein blickt traurig aus dem Bild. Vom Text erfährt der Leser, dass noch nie ein Sonnenstrahl in dieses Tal fiel. Die nächste Seite zeigt das genaue Gegenteil. Die Schwestern Freude und Lachen erleben täglich Sonnenschein. Alles ist bunt, die Mädchen haben ein breites Lächeln im

⁴³¹ Ringtved, Pardi (2002), unpag.

Gesicht, im Garten blühen viele Blumen. Doch der Text verrät, dass sich die beiden nicht richtig an ihrem Glück erfreuen können, denn ihnen fehlt etwas. Der Erzähler, in diesem Fall der Tod, spricht die Kinder – und auch den Leser – nun direkt an. „Wie ihr sicher schon ahnt...“⁴³². Leid und Freude sowie Weinen und Lachen verlieben sich ineinander, heiraten und leben ein langes und schönes Leben. Sie haben den Teil gefunden, der ihnen bisher gefehlt hat. Sie sterben jeweils am selben Tag, denn Freude und Leid sowie Weinen und Lachen sind untrennbar miteinander verbunden. Auf diesem Bild sieht man alle drei Ebenen: unten im Tal die Dunkelheit, oben am Berg den Sonnenschein und in der Mitte das Ideal.

Die Bilder dieser Parabel sind nicht extra markiert. Rein aus den Bildern kann man diese nicht ableiten.

Die Paratexte dieses Buches stehen ganz im Zeichen dieser Parabel. Das Vorsatz- und Nachsatzpapier zeigt in abwechselnder Wiederholung kleine Bilder der beiden Elternhäuser. Auf dem rückseitigen Buchdeckel ist eines der Paare in der Blumenwiese abgebildet. Auf der Titelseite ist ein großes Schwein zu sehen, das tief im Schlamm steht und einen Schmetterling beobachtet, der über ihm fliegt. Dass diese Geschichte in der Geschichte sowohl am Vor- und Nachsatzpapier als auch am Titelbild und der Rückseite des Buches erscheint, betont deren Wichtigkeit.

Im nächsten Bild sieht man den Tod erstmals im Profil (Abb. 33). Die Traurigkeit ist in seinen schief stehenden, fast geschlossenen Augen nun noch besser zu erkennen. Neben der spitzen Nase lässt sich nun ein rötlicher Mund erkennen, die Hände hält er übereinandergeschlagen am Tisch.

Der Tod selbst erzählt den Kindern, warum er wichtig ist. Ohne Regen könne man die Sonne nicht genießen, ohne Nacht freue man sich nicht auf den Tag. Die Kinder hören ihm aufmerksam zu.

⁴³² Ringtved, Pardi (2002), unpag.



Abb. 33: Ringtved, Pardi : Warum, lieber Tod...? (2002), unpag.

Der Erzähler erklärt: „Die vier Kinder schauten einander traurig an. Vielleicht verstand nicht jedes von ihnen die seltsame Geschichte auf die gleiche Weise, aber sie ahnten, der Tod hatte recht.“⁴³³ Niemand sieht im Tod dasselbe wie ein anderer, die Vorstellungen sind ganz verschieden. Diesen Satz kann man auch als Antwort auf die mögliche Frage sehen, ob das Buch denn auch für Kinder geeignet sei.

Durch das Fenster kann man schon die Röte des Sonnenaufgangs erkennen. Der Tod hat sich verzettelt – wie am Anfang erwähnt, muss er vor Beginn der Morgendämmerung wieder zurück in sein Reich gehen.

Er macht sich auf den Weg ins Zimmer der Großmutter. Vorher streicht er noch einem Mädchen über den Kopf, eine Geste des Mitleids. Gott wird in diesem Buch, wie in allen anderen in dieser Arbeit analysierten Büchern, nicht erwähnt, wohl aber die Seele. Die Kinder hören den Tod aus dem Zimmer der Großmutter sagen: „Flieg, liebe Seele, flieg...“. Die Großmutter kann sanft sterben, die Worte des Todes sind tröstend. Und doch wissen die Kinder, was geschehen ist.

Die drei Auslassungspunkte im Titel, die hier wiederkehren, deuten eine gewisse Leere an.

⁴³³ Ringtved, Pardi (2002), unpag.

Auf der vorletzten Seite stehen die Kinder rund um das Bett der Großmutter. Die weinenden Kinder berühren einander bzw. die Großmutter, der Tod steht am Bettende. Bevor er verschwindet, gibt er den Kindern noch einen Satz mit auf den Weg: „Weine nur, Herz, aber zerbrich nicht am Schmerz!“⁴³⁴. Dann verschwindet er. Auf dem Nachtkästchen sieht man den Wecker, nun ohne Uhrzeiger. Das Erinnerungsbild ist verschwunden, es hängt nur noch der Rahmen an der Wand. „Die Zeit steht still im Moment des Todes.“⁴³⁵

Auf der letzten Seite sieht man links einen der Buben am Fenster stehen, rechts die Spiegelung des Fensters. Der Schatten des Buben und jener der Großmutter, die ihn an der Schulter berührt, sind zu erkennen (Abb.34.). Obwohl sie gestorben ist, denken die Kinder noch viel an die Großmutter.

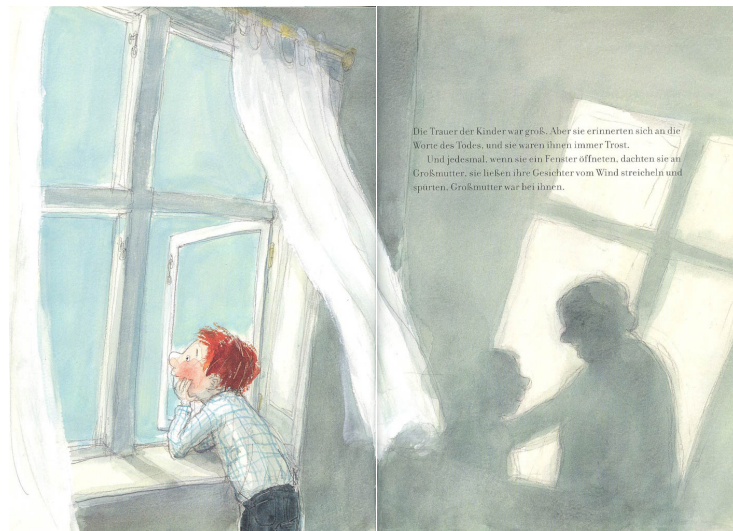


Abb. 34: Ringtved, Pardi : Warum, lieber Tod...? (2002), unpag.

Der Tod ist hier abermals kein „schrecklicher, mystisch vernebelter Sensenmann, sondern ein bestimmter, aber ruhiger und mitfühlender Befreier der Seelen.“⁴³⁶ Er hat ein gutes Herz und keine Freude daran, den Menschen das Leben zu nehmen. Er ist kein Schurke, der sich hämisch grinsend einer weiteren Seele

⁴³⁴ Ringtved, Pardi (2002), unpag.

⁴³⁵ Cramer (2008), S. 135.

⁴³⁶ STUBE: Deine Nähe spür ich noch... Sterben, Tod und Trauer als Themen der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Facultas, 2009.

bemächtigen möchte, sondern eine tragische Gestalt, die tut, was sie tun muss.⁴³⁷ Er erzählt den Kindern eine Geschichte, um sie zu trösten. All das macht ihn zu einer sympathischen Figur – auch wenn sein Aussehen durch seine große Gestalt und den schwarzen Umhang weit bedrohlicher und gruseliger wirkt als die Todesfiguren der zuvor analysierten Bücher.

Der Text nimmt ihm aber bald seinen Schrecken. Dieser ist im Präteritum gehalten und wird mit einigen Sätzen in der direkten Rede aufgelockert. Direkte Rede verleiht den Figuren mehr Charakter:

This information about a character in action is presented much more directly to the reader, without the sense of narrative interpolation that sets character analysis at one remove. This technique involves the reader more intensely in the estimation of character than does simple narration.⁴³⁸

In wenigen Worten und kurzen Sätzen wird mit Hilfe der aussagekräftigen Bilder sehr viel erzählt.

Die zarten Aquarellbilder, die jeweils eine Doppelseite einnehmen, vermitteln durch das dominante Schwarz des Todes und den grünlichen Hintergrund eine ernste Stimmung, die aber keineswegs depressiv wirkt.

Depressiv ist der König im letzten hier zu analysierenden Buch, der *Ballade vom Tod*. Er will nicht sterben und ruft alle Gelehrten herbei, um den Tod ein für alle Mal aus der Welt zu vertreiben. Die Gestalt des Todes spielt hier nicht, wie in den anderen Büchern, eine Hauptrolle. Doch ihre außergewöhnliche Gestalt darf in dieser Arbeit nicht fehlen.

⁴³⁷ Vgl. Kinder Hamburg, http://hamburg.kinder-stadt.de/buecher/script_buecher.php?suche1=buecherkinder&suche2=Vom_Sterben (13.12.2012).

⁴³⁸ Nikolajeva, (2006), S. 81.

7.7. Ballade vom Tod⁴³⁹

Durch den Titel dieses Buches weiß der Leser bereits über die Gattung sowie das Thema der Ballade Bescheid. Das Bild am Buchdeckel zeigt einen Löwen mit menschenähnlichem Gesicht – vor allem Augen und Mund erinnern an die eines Menschen. Es wird aber durch die feiernden und musizierenden Tiere auch klar, dass sich die Geschichte in einer phantastischen Welt abspielt, einem anthropomorphisierten Königreich. Vom Tod ist auf dem Bild nichts zu sehen. Die Schrift des Titels ist händisch gestaltet und passt im Stil gut zum darunterliegenden Bild.

Das Vorsatzpapier zeigt drei musizierende Tiere. Sie gehen von der linken auf die rechte Seite des Blattes. Alle drei sehen traurig aus, über ihnen hängen tiefe dunkle Wolken. Die Szene erinnert an einen Trauermarsch.

Das Deckblatt zeigt ein anderes Bild. Es zeigt einen jonglierenden Vogel mit Partyhut. Im Gegensatz zu den drei Musikanten wirkt er fröhlich. Dieser Stimmungskontrast macht neugierig.

Das erste Doppelblatt zeigt ein Bild über beide Seiten. Auf der rechten Seite sieht man wieder den König, der traurig aussieht. Er sitzt auf seinem Thron, über ihm hängen verhängnisvoll drei dunkle Wolken (Abb. 35).

⁴³⁹ Meinderts, Koos, Harrie Jekkers und Piet Grobler (Bild.): Ballade vom Tod. Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Hildesheim: Gerstenberg, 2009.



Abb. 35: Meinderts, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag. (rechte Seite).

Die ihn umgebenden Tiere sehen auch traurig aus. Der Vogel vom Titelblatt hat seine Jonglierbälle auf den Boden gelegt. Der Text verrät, dass der König aufgrund seiner ständigen Todesangst sein Leben nicht genießen kann.

Es war einst ein König, mächtig und groß,
den ließ seine Furcht vor dem Tod nicht mehr los.
Warum musste der Tod ihm das Leben verderben,
warum hatte er nur so große Angst vor dem Sterben?⁴⁴⁰

Der König bestellt die Gelehrten und Weisen seines Landes zu sich, um sich von ihnen beraten zu lassen. Die Bilder links oben und unter dem Text zeigen die Gelehrten, wie sie per Kutsche und Pferd anreisen. Text und Bild befinden sich auf weißem Hintergrund. Das rechte Bild zeigt, ebenfalls auf rechtem Hintergrund, den König, der auf einem Berg steht und unter ihm die Gelehrten, die wild gestikulieren.

„Warum müssen wir sterben?“⁴⁴¹ fragt der König seine Gelehrten. Eine Frage, die sich vermutlich jeder Leser schon einmal gestellt hat. „Was ist der Tod?“ fragt er. Die Gelehrten erzählen dem König, dass jeder sterben muss und er sich besser damit abfinden solle. Die rechte Seite ist als Pinnwand gestaltet auf der jeder Zettel ein Tier und seine Todesart zeigt – z.B. die Schnecke mit dem drohenden Salzstreuer neben sich, eine zerteilte Schlange, ein Fuchs mit brennendem

⁴⁴⁰ Meinderts, Jekkers, Grobler (2009), unpag.

⁴⁴¹ Ebd.

Schwanz oder ein Dinosaurier, den der „weiße Tod“ besucht, der wohl die Eiszeit darstellen soll. Die Darstellungen sind oft recht subtil und weisen auch Zitate auf, wie zum Beispiel ein „Wilhelm Tell“-Huhn mit Apfel auf dem Kopf und einem Pfeil durch seinen Schädel. Rechts unten steht die Eule, die mit Doktorhut und Zeigestab den König belehrt.

Der König wird furchtbar wild. Im aufgerissenen Maul kommen seine spitzen Zähne zum Vorschein. Die Wolke über ihm ist nun rot, „MORTE“ ist in Großbuchstaben darin geschrieben. Die Gelehrten auf der rechten Seite fliegen durch die Wucht seiner Worte durch die Luft.

Ein Gelehrter beschreibt den Tod:

„[...] Mir scheint:
Der Tod, das ist unser größter Feind.
Der Tod kommt und holt dich, der Tod fasst dich an,
ja, es gibt ihn leibhaftig, den Sensenmann.
Wir müssen ihn fangen, wir führen ihn ab.
Es lebe das Leben! Weg mit dem Grab“⁴⁴²

Der König verlangt, den Tod zu töten und hat auch einen Plan. Er will dem Tod bei seinem nächsten Einsatz eine Falle stellen und ihn einfangen.

Und das schafft er. Noch am selben Tag wird der Tod in einer großen Glasglocke gefangen (Abb. 36).



Abb. 36: Meinderts, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag. (linke Seite)

⁴⁴² Meinderts, Jekkers, Grobler (2009), unpag.

Nur der Schatten des Todes ist erkennbar. Man sieht eine Gestalt in Umhang und Kapuze, eine große Sense dürfte er dabei haben. Er sitzt auf einem Stuhl, seine Körperhaltung ist gebeugt, sein Blick zeigt nach unten. Rechts im Bild sieht man erstaunte Tiere und Gelehrte.

Der König und das Volk sind nun glücklich. Sie feiern jahrelang und jubeln. Nachdem ihnen das Feiern zu langweilig wird, spielen sie gefährliche Spiele. Sie springen in Schluchten, vergiften sich und führen Krieg. Keiner stirbt. Im Bild wird nur das Feiern gezeigt.

Das Bild auf der nächsten Doppelseite zeigt, dass der Platz langsam eng wird auf der Welt. Man muss schon ins Meer ausweichen und wünscht sich einen Moment der Ruhe. Im Text ist von Menschen die Rede, die im Bild aber durch Tiere dargestellt sind - eine kontrapunktische Verknüpfung von Wort und Bild. Die folgende Doppelseite kommt ganz ohne Worte aus und zeigt ein kunterbuntes Bild voller Tiere, die sie sich schon übereinanderstapeln. Zwischen ihnen der König auf seinem Thron, der auch nicht mehr glücklich aussieht. Man kann allerdings nicht sagen, dass hier das Bild allein die Handlung übernimmt. Vielmehr verdeutlicht es die Aussage im Text auf der vorigen Seite.

Der König und die Gelehrten kommen überein, dass es so nicht weitergeht und der Tod wieder freigelassen werden muss. Doch wer soll das übernehmen – schließlich würde dieser sein erstes Opfer werden. Schließlich übernimmt der König selbst diese Aufgabe (Abb. 37).



Abb. 37: Meindert, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag.

Das Schwein zieht an einem Seil, das die Glasglocke hebt und den Tod freilässt. Mit ausgebreiteten Armen und einem Lächeln im Gesicht geht er dem „hungrigen“⁴⁴³ Tod entgegen – der allerdings gar nicht so aussieht, wie man es erwartet hatte! Er hat die Gestalt eines weißen Hasen. Der vermutete schwarze Umhang ist ein weißer Arztkittel, in der Hand hält er einen Erste-Hilfe-Koffer. Die vermutete Sense stellt sich als die langen Löffel des Hasen heraus. Der Hase sieht zu Boden. Hinter ihm liegt der Schemel, auf dem er gesessen hat.

Das darauffolgende Bild zeigt den Hasen, wie er mit der großen roten Krone des Königs davonfliegt.

„Es lebe der Tod!“, rief das Volk überglücklich
und sie lebten noch lange und starben ... ja, glücklich!⁴⁴⁴



Abb. 38: Meindert, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag.

Die Menschen sind glücklich und sehen dem Tod nach.

⁴⁴³ Meindert, Jekkers, Grobler (2009), unpag.

⁴⁴⁴ Ebd.

Das Nachsatzpapier zeigt die selbe Musikgruppe wie das Vorsatzpapier. Doch sie scheinen wie ausgewechselt. Sie hüpfen, lachen und scheinen ein fröhliches Lied zu spielen.

Dieses Buch gibt eine zeitgenössische, realistische und pragmatische Antwort auf die Frage, was nach dem Tod passiert. Das von vielen ersehnte ewige Leben wird in Frage gestellt und in den bunten Aquarellen werden die möglichen Auswirkungen gezeigt.

„Es wird gezeigt, dass das Leben seinen Wert und seine Qualität verliert, wenn alle Lebensrisiken keine Risiken mehr sind, wenn immer verrücktere (Er)Lebensweisen an keine natürlichen Grenzen stoßen [...].“⁴⁴⁵ Leben und Tod sind untrennbar miteinander verbunden.

Text und Bild sind heiter und humorvoll und ohne Kitsch. Auch die ernsteren Szenen bieten, oft trockenen, Humor und Wortspiele. Die bunten Farben und Muster erinnern an einen Faschingsumzug. Die Figuren agieren stets vor weißem Hintergrund, der die Leere immer wieder in Erinnerung ruft.

Einzigartig ist in jedem Fall die Darstellung des Todes als zarter weißer Hase. Diese Darstellung impliziert „in genialer Weise die Funktion des Todes als Retter der Menschheit.“⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Hopp, Margarete: Die neuen Bilderbücher über Sterben, Tod und Trauer. In: *kjlm* 10.4. S. 23-30. Hier: 24.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 25.

8. Resümee

Der Tod erscheint im Bilderbuch in vielen unterschiedlichen Gestalten, die sich in ihrem Charakter allesamt vom gemeinen Bild des Sensenmannes unterscheiden. Die Gestalten wirken nachdenklich und traurig und könnten sie ihre Aufgabe niederlegen, würden sie das wohl gerne tun. Ihre Erscheinungsformen sind jedoch sehr unterschiedlich.

Es gibt Tode, deren Körperbau einem Skelett ähnelt (z.B. *Ente, Tod und Tulpe*), und andere, die eine menschenähnliche Gestalt aufweisen (z.B. *Die kleine Sensenfrau*, *Die schlaue Mama Sambona*). Oftmals ist zwar der Kopf menschenähnlich, aber die Finger und Füße skelettartig (z.B. *Der Besuch vom kleinen Tod*). Es gibt übergroße Tode (z.B. der Vater der *kleinen Sensenfrau*) und kleine Tode (z.B. *Der Besuch vom kleinen Tod*). In *der Ballade vom Tod* steckt dieser in einem, wenn auch anthropomorphisierten, Tierkörper. Der weiße Hase trägt einen Arztkittel und rote Schuhe. Auch das Gewand ist sehr unterschiedlich. Alle Todesfiguren tragen Kleidung, wenige tragen aber Schuhe. Die Kleidung reicht von dem typischen schwarzen Umhang (z.B. *Warum, lieber Tod...?*) über einen knallgelben Umhang (*Die kleine Sensenfrau*) bis zu zerschlissener Kleidung (*Als der Tod zu uns kam*) und einem karierten Kittelkleid (*Ente, Tod und Tulpe*). In *Die schlaue Mama Sambona* trägt der Tod als Businessmann einen schwarzen Anzug. Der Tod tritt meist in männlicher Gestalt auf. Eine Ausnahme bildet die kleine Sensenfrau. Sie ist auch was das Alter betrifft eine Ausnahme – wie der *kleine Tod* mimt sie einen kindlichen Tod. Das Geschlecht des Todes in *Ente Tod und Tulpe* wird von den Rezensenten unterschiedlich beurteilt. Als Attribut ist die Sense am beliebtesten. Der Tod in *Ente, Tod und Tulpe* trägt die schwarz-rote Tulpe bei sich, andere gar nichts. Der Tod tritt in den meisten Fällen allein auf. Nur jener in *Die schlaue Mama Sambona* hat einen Hasen als Adjutanten, der Botengänge für ihn erledigt.

Der Wohnort des Todes bleibt in den meisten Fällen geheim. Die Enkel der Großmutter in *Warum, lieber Tod...?* wissen, dass der Tod bei Sonnenaufgang wieder ins Totenreich zurückkehren muss. In *Die schlaue Mama Sambona* wohnt der Tod in einem Haus, dessen Grundgerüst aus großen Knochen besteht. Wo

dieses Haus steht, bleibt aber ungewiss. Ungesagt bleibt auch, wer der Auftraggeber des Todes ist. Der Tod in *Die schlaue Mama Sambona* hat eine lange Liste mit Namen, die er zu den Ahnen führen soll. Ob er diese selbst geschrieben oder von jemandem bekommen hat, wird nicht enthüllt. Außerdem muss er bei seiner Arbeit einige Regeln einhalten. In *Ente, Tod und Tulpe* kommt der Tod nicht, um die Ente zu holen, sondern begleitet sie schon zeit ihres Lebens, für den Fall, dass sie sterben sollte. Eine klare Antwort über das Danach gibt keines der Bücher. Auch die *kleine Sensenfrau* erfährt von ihrem sterbenden Vater, dem Tod, nichts Konkretes über ihre zukünftige Aufgabe. Er schickt sie auf Wanderschaft, um den Sinn des Lebens und des Todes zu ergründen. Während hier die Aufgabe des Todes von einer Generation auf die andere übertragen wird, erfährt man in den anderen Geschichten nicht, ob dieser Tod schon seit Jahrhunderten oder erst Jahrzehnten auf der Erde weilt. Auch der *kleine Tod* dürfte – obwohl er eigentlich ein Kind ist – seine Aufgabe schon sehr lange Zeit verrichten.

Der Tod kommt zu den Opfern, um sie abzuholen. Diese sind zwar im ersten Moment überrascht, den Tod zu sehen, wundern sich aber nicht, dass es den Tod als Gestalt gibt. Manche freuen sich über ihn, weil sie nun keine Schmerzen mehr haben (*Der Besuch vom kleinen Tod*), andere freunden sich langsam mit der Vorstellung an, bald tot zu sein (*Ente, Tod und Tulpe*). Wieder andere bekämpfen ihn und wollen ihn austricksen (*Ballade vom Tod, Die schlaue Mama Sambona*). *Mama Sambona* gelingt dies und der Tod muss nun einige Jahre warten, bis er es wieder versuchen darf. Mit Ausnahme der Geschichten über die *kleine Sensenfrau* und *Mama Sambona* stirbt in jedem Buch jemand. Dabei wird beschrieben, wie der Tod die Betroffenen holt, aber nur bei *Ente, Tod und Tulpe* ist der Leser dabei, wie der Tod die Ente bis in den Tod begleitet. Auch der Tod ist traurig, als die Ente stirbt – sie ist ihm zu einem guten Freund geworden. Übereinstimmend traurig sind alle Todesfiguren in den Büchern, wenn sie ihre Arbeit verrichten. Mit gebeugter Körperhaltung und dem Blick nach unten gerichtet, tun sie, was sie tun müssen. *Als der Tod zu uns kam* zeigt einen Tod, dem die Todesfälle durch seine Ungeschicktheit „passieren“. Er ist tollpatschig und was er auch angreift, geht kaputt oder stribt. So ist er, als ein Junge durch seine Schuld stirbt, sehr betroffen und weint bitterlich. In der *Ballade vom Tod*

scheint der Tod nicht böse darüber, so lange eingesperrt gewesen zu sein, sondern tritt dem König mit gesenktem Haupt entgegen.

Das Wort „Tod“ wird in allen, und „sterben“ in fast allen Büchern direkt angesprochen, nur bei *Mama Sambona* wird es mit „zu den Ahnen gehen“ umschrieben.

Der Tod bringt den Menschen aber nicht nur den Tod, sondern lässt sie auch anders über das Leben denken. So verwandeln sich die nebeneinander und doch allein lebenden Menschen in *Als der Tod zu uns kam* in eine Dorfgemeinschaft, die zusammenhält und das Leben zu schätzen weiß. In *Warum, lieber Tod...?* erklärt der Tod den Enkeln der sterbenden Großmutter mittels einer Parabel, dass der Tod zum Leben gehört und dass man das Leben nur schätzen kann, wenn es auch den Tod gibt. Ähnliches erfahren die Menschen in der *Ballade vom Tod*, nachdem sie den Tod eingesperrt haben. Nach einer ersten Welle der Euphorie, in der sie die waghalsigsten Dinge tun können, ohne zu sterben, wird der Platz auf der Erde immer voller und die Menschen immer nachdenklicher. Schließlich lassen sie den Tod frei und sind glücklich mit dieser Entscheidung.

Zwei der Geschichten handeln von der Entwicklung einer Todesfigur. *Der Besuch vom kleinen Tod* zeigt den Tod als einsamen kleinen Jungen. Obwohl er sich bemüht, die Menschen nicht zu erschrecken und ihnen den Tod so angenehm wie möglich zu machen, sieht er nur traurige, weinende Menschen, die nicht mit ihm reden. Die kleine Elisewin ist die erste, die sich über ihn freut und mit ihr erfährt er wie es ist, einfach nur Kind zu sein. Eine Initiationsgeschichte bietet *Die kleine Sensenfrau*. Sie soll die Nachfolge ihres Vaters, des Todes, antreten und lernt auf ihrer Wanderschaft, die Sense auch für den guten Zweck einzusetzen und die Welt ein bisschen besser zu machen. Dabei entwickelt sie sich vom Kind zur „kleinen Lady“. Auch der Tod in *Die schlaue Mama Sambona* scheint sich am Ende etwas von der Lebensfreude der Hauptprotagonistin abgeschaut zu haben.

Die Todesfiguren strahlen allesamt eine große Ruhe aus. Sie werden sowohl im Text als auch im Bild dargestellt und charakterisiert. Mit Ausnahme von *Ente, Tod und Tulpe* und der *kleinen Sensenfrau* ist der Tod eher schweigsam und wird mehr durch den Erzähler und die Bilder als durch direkte Rede charakterisiert. In

Warum, lieber Tod...? zeigt das Bild einen eher gruseligen Tod, der durch den Text aber an Sympathie gewinnt. In der *Ballade vom Tod* lernt man den Tod in Text und Bild erst als schaurigen Sensenmann kennen, ehe er sich am Ende im Bild als weißer Hase entpuppt. Die anderen Bücher charakterisieren den Tod in Text und Bild gleichermaßen stark. Sie schaffen mit Witz und Ironie eine Gestalt, mit der man sich durchaus identifizieren kann.

„Eigentlich war er nett, wenn man davon absah, *wer* er war – sogar ziemlich nett.“⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Erlbruch (2007), unpag.

9. Literatur- und Abbildungsverzeichnis

9.1. Primärliteratur

Analysierte Werke

Crowther, Kitty: Der Besuch vom kleinen Tod. Aus dem Französischen von Maja von Vogel. Hamburg: Carlsen, 2011.

Erlbruch, Wolf: Ente, Tod und Tulpe. München: Kunstmann, 2007.

Meinderts, Koos, Harrie Jekkers und Piet Grobler (Bild): Ballade vom Tod. Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Hildesheim: Gerstenberg, 2009.

Ringtved, Glenn und Charlotte Pardi (Bild): Warum, lieber Tod...? Aus dem Dänischen von Jürgen Lassing. Bremen: Röbeler, 2002.

Schubinger, Jürg und Rotraud Susanne Berner (Bild): Als der Tod zu uns kam. Wuppertal: Peter Hammer, 2011.

Schulz, Hermann und Tobias Krejtschi (Bild): Die schlaue Mama Sambona. Wuppertal: Peter Hammer, 2007.

Stavarič, Michael und Dorothee Schwab (Bild): Die kleine Sensenfrau. Wien: Luftschacht, 2010.

Weitere Primärliteratur

Donnelly, Elfie: Servus Opa, sagte ich leise. Hamburg: Dressler, 1977.

Härtling, Peter: Oma. Weinheim: Beltz&Gelberg, 1975.

Heidelbach, Nikolaus: Was machen die Jungs? Weinheim, Basel: Beltz, 1999.
Erlbruch, Wolf: Die große Frage. Wuppertal: Peter Hammer, 2004.

Lindgren, Astrid: Die Brüder Löwenherz. Hamburg: Oetinger, 1974.

Nilsson, Ulf und Eva Eriksson (Bild): Die besten Beerdigungen der Welt. Aus dem Schwedischen von Ole Könnecke. Frankfurt: Moritz, 2006.

Schössow Peter: Gehört das so??! Die Geschichte von Elvis. München: Hanser, 2005.

Serres, Alain und Bruno Heitz (Bild): Wie du deinen Eltern beibringst, Kinderbücher zu lieben. Aus dem Französischen von Tobias Scheffel. München: Kunstmann, 2011.

Stanko, Jörg und Heike Jankowski (Bild): Flieg Hilde, flieg! Essen: Limette, 2005.

Stellmacher, Hermien und Jan Lieferring (Bild): Nie mehr Oma Lina Tag? Stuttgart: Gabriel Verlag, 2005.

9.2. Sekundärliteratur

Aley, Peter: Das Bilderbuch im Dritten Reich. In: Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 323-346.

Baumgärtner, Alfred Clemes (Hg.): Aspekte der gemalten Welt. 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute. Weinheim: Beltz, 1968.

Baumgärtner, Alfred: Erzählung und Abbild. In: ders. (Hg.): Aspekte der gemalten Welt. 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute. Weinheim: Beltz, 1968. S. 65-81.

Blei, Claudia: Zur bild- und sprachästhetischen Darstellung des Eigenen und Fremden im deutschsprachigen Bilderbuch. Dissertation: Dresden, 1998.

Brandt, Susanne: Bilderbücher als Lebenshilfe. In: *kjlm* 10.1. S. 71-76.

Cramer, Barbara: Bist du jetzt ein Engel? Mit Kindern über Leben und Tod reden. Tübingen: dgvt, 2008.

Condrau, Gion: Der Mensch und sein Tod. *certa moriendi condicio*. Zürich: Kreuz-Verlag, 1991.

Dämmrich, Horst: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke 1995.

Dietschi-Keller, Ursula: Bilderbücher für Vorschulkinder. Bedeutung und Auswahl. Zürich: Verlag pro juventute 1996.

Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973.

Doderer, Klaus: Das bürgerliche Bilderbuch im 19. Jahrhundert. In: ders. und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 183-224.

Doderer, Klaus: Das Poetische Bilderbuch im 19. Jahrhundert. In: ders. und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 99-139.

Duhr, Katharina Betina; Tod und Sterben in der modernen Kinder- und Jugendliteratur. Herzogenrath : Murken-Altrogge, 2010. (=Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte 65).

Engelen, Bernhard: Aufsätze zur Kinderliteratur. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2005. (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, Bd. 39).

Ensberg, Claus: Tod und Sterben in der erzählenden Kinder- und Jugendliteratur. In: Franz, Kurt, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. (Loseblattsammlung, Teil 6: Themen/Motive/Stoffe). Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1995-2012, hier: 2006. S. 1.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Paderborn: Fink, ²2012. (=UTB 2124).

Feiner, Katrin: Bilderbuch. Wien: STUBE, 2009. (Lexikon, Heidi und Kathrin Wexberg (Hg.): STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 03).

Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. Nördlingen: Beck, ¹²2004.

Gelberg, Hans-Joachim: Die Worte die Bilder das Kind. Über Kinderliteratur. Weinheim, Basel: Beltz&Gelberg, 2005.

Grünwald, Dieter: Moderne Erzählformen im Bilderbuch. In: Lange, Günter und Wilhelm Steffens (Hg.): Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. (=Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V.; 15). S. 131-153.

Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur Genres - Formen und Funktionen – Autoren. Frankfurt/Main, Wien: Lang, 2003. (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 22).

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

Herzog, Edgar: Psyche und Tod. Wandlung des Todesbildes im Mythos und in den Träumen heutiger Menschen. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag, 1960.

Hopp, Margarete: Die neuen Bilderbücher über Sterben, Tod und Trauer. In: *kjlm*, 10.4. S. 23-30.

Hopp, Margarete: Kinder fragen nach dem Tod. Kindliche Todesvorstellungen, Trauerreaktionen und religiöse Trostbilder. In: *kjlm* 10.4. S. 3-10.

Joosten, Annika: Der Holocaust in neuen Bilderbüchern. Sammelrezension. In: *kjlm*, 11.3. S. 71-75.

Josting, Petra: Editorial. In: *kjlm* 10.4. S. 2.

Kalbermatten, Manuela und Christine Lötscher: Kinder sind neugierig auf besondere Bilderbücher. In: *Buch und Maus. Die Zeitschrift des Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien* 4/10. S. 20-22.

kjlm 10.4.

Kovacs, Diana Maria: Sterben und Tod im Bilderbuch. Eine exemplarische Analyse aktueller Bilderbücher für die Altersstufe der 3-6jährigen. Diplomarbeit: Wien 2007.

Knödler, Christine: Ruhestörung des Gesetzten. Wir brauchen eine Literatur der Verunsicherung. In: *1000 und 1 Buch* 2/2012. S. 23-25.

Kromoser, Andrea: Auf Bäumen kommt man auf seltsame Gedanken. Der Baum als Handlungsort in der Kinder- und Jugendliteratur. STUBE: Wien, 2010. (Lex, Heidi und Kathrin Wexberg (Hg.): STUBE Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur, Reihe focus).

Lettner, Franz: Freilos. In: *1000 und 1 Buch* 3/2007. S. 72.

Lexe, Heidi: Die Welt im ABC. In: bn 2009/3. S. 428-429.

Lexe, Heidi: Minimundus der Literatur? Einführung in eine Theorie der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: STUBE, 2009. (Lexe, Heidi und Kathrin Wexberg (Hg.): STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur, Reihe basics).

Loidl, Sonja; Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Dissertation: Wien, 2011.

Lutterbeck, Richard: Werkstattbericht: Ente, Tod und Tulpe – nach dem Buch von Wolf Erlbruch. In: kjl&m 10.extra. S. 108-114.

Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.

Maier, Karl Ernst: Das Bilderbuch. In: Baumgärtner, Alfred C. (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe. (Loseblattsammlung, Teil 5: Literarische Begriffe/Werke/Medien). Meitingen: Corian-Verlag, 1928-2009, hier: 1996. S. 1.

Mikuslášová, Andrea und Roman Mikuláš: Begriffsbestimmungen im Umfeld der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Zwischenbilanz oder eine Notwendigkeit? In: Blumesberger, Susanne u.a. (Hg.): Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens, 2010. S. 42-59.

Müller, Helmut: Vorläufer. In: Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 1-66.

Müller, Helmut: „Struwelpeter“ und Struwelpetriaden. In: Doderer, Klaus und Helmut Müller (Hg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim, Basel: Beltz, 1973. S. 141-182.

Neubert, Reiner: Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Plzeň: Univ., Fak. Pedagogická, 1999.

Nikolajeva, Maria and Carole Scott: How picturebooks work. New York, London: Routledge, 2006.

O'Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Winter, 2000.

Otto, Gunter: Stilformen der Gegenwartskunst und das moderne Bilderbuch. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hg.): Aspekte der gemalten Welt. Weinheim, Berlin: Beltz, 1968. S. 43-55.

Peltsch, Steffen: Wie wirkt was? Entdeckungen in Bilderbuchtexten. In: ders. (Hg.): Auch Bilder erzählen Geschichten... Beziehungen zwischen Text und Bild im Kinder- und Jugendbuch. Weinheim: Juventa, 1997. S. 56-64.

Pries-Kümmel, Elisabeth: Das Alter in der Literatur für junge Leser. Lebenswirklichkeiten älterer Menschen und ihre Darstellung im Kinder- und Jugendbuch der Gegenwart. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, 2005. (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie-Geschichte-Didaktik. Bd. 34).

Rabus, Silke: Piano oder forte? Silke Rabus über das Hören von Schrift und Bildern. In: 1000 und 1 Buch 1/12. S. 24-26.

Rabus, Silke: Reise ins Disneyland...? Das Bilderbuch der 90er Jahre. In: Leitner, Gerald und Silke Rabus (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Einführung, Strukturen, Vermittlung in Bibliotheken. Wien: Büchereiverband Österreichs, 1999. S. 37-57. (=BVÖ-Materialien 6).

Rabus, Silke: Von Schriftbildern und Bilderschriften. In: 1000 und 1 Buch 1/2006. S. 14-16.

Ramachers, Günter: Entwicklung und Bedingungen von Todeskonzepten beim Kind. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1994. (=Europäische Hochschulschriften Reihe VI. Psychologie. Bd. 489).

Scherf, Walter: Vom Handwerk der Bilderbuchrezension. Zur Frage der Qualität von Bild und Text. In: Baumgärtner, Alfred: Aspekte der gemalten Welt. S. 135-156. Hier: S. 140.

Schilcher, Anita: Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur der 90er Jahre. Studien zum Verhältnis von Normativität und Normalität im Kinderbuch und zur Methodik der Werteerziehung. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2001.

Schierl, Thomas: Text und Bild in der Werbung. Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten. Köln: Halem, 2001. S. 228.

Schwaiger, Silvia: Zur Problematik "Kind und Tod" in der Kinderliteratur
Diplomarbeit: Innsbruck, 1993.

Schweikart, Rolf: Irgendwo zwischen Kinderkram und hoher Literatur. Über die allgemeine Position der Kinderliteratur. Wien: STUBE, 2008. (STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Reihe basics).

Specht-Tomann, Monika und Doris Tropper: Wir nehmen jetzt Abschied. Kinder und Jugendliche begegnen Sterben und Tod. Düsseldorf: Patmos, 2000.

Spiecker-Verscharen, Ingun: Kindheit und Tod. Die Konfrontation mit dem Tod in der modernen Kinderliteratur. Frankfurt/Main: Haag und Herchen, 1982.

Stavarič, Michael und Dorothee Schwab: Ahoj! Die kleine Sensenfrau im Gespräch mit Michael Stavarič und Dorothee Schwab. In: 1000 und 1 Buch 1/2010. S. 19-20.

STUBE: Deine Nähe spür ich noch... Sterben, Tod und Trauer als Themen der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Facultas, 2009.

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. Bremen, Oldenburg: Aschenbeck & Isensee, ²2003.

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: ders. und Jörg Steitz-Kallenbach: Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. Freiburg: Herder, ²2003. S. 70-91.

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1: Grundlagen-Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider, ⁴2005, S. 228-245.

Thiele, Jens: Bilderbücher verstehen Neue Überlegungen zu einem alten Anspruch. In: ders. (Hg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee, 1991. S. 7-16.

Thiele, Jens (Hg.): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 13.-15. September 2006. Baltmannsweiler: Schneider, 2007.

Thiele, Jens: Wurzelkinder und Honigpumpe. In: Ewes, Hans-Heino, Maria Lypp und Ulrich Nassen (Hg.): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim, München: Juventa, 1990. S. 141-174.

Wexberg, Kathrin: Knochenmann und Sensenfrau. Figurationen, Rituale und Symbole zum Thema Sterben und Tod in der Kinderliteratur. In: Communicatio Socialis. Internationale Zeitschrift für Kommunikation in Religion, Kirche und Gesellschaft 2/2011. S.199-215.

Wexberg, Kathrin: Von Pippi zur Patchwork-Familie. Der Wandel der Kindheit im Spiegel der Literatur für Kinder und Jugendliche. In: Kalteis, Nicole und Lisa

Kollmer (Hg.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder Kindheitsabbilder Kindheitskonstruktionen. Linz: StifterHaus, 2007. S. 175-187.

Wiesinger, Doris: Der Tod in der heutigen Kinderliteratur - auf der Suche nach Bewältigungshilfen. Diplomarbeit: Wien, 1987.

Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart: Metzler, S. 414-429.

Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. Diplomarbeit: Wien, 1997.

Wittkowski, Joachim: Psychologie des Todes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Wülfig, Isabella: Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch. Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1986. (= Studien zur Medien-, Kunst- und Literaturgeschichte Bd. 11).

Zlabinger, Anita: Bilderb(r)uch. Zum Wandel der Bild-Text-Kommunikation im Bilderbuch der Medienwelt. Diplomarbeit: Wien, 2005.

Zöhrer, Marlene: Rezension zu „Die kleine Sensenfrau“. In 1000 und 1 Buch 2/2010. S. 56.

Zöhrer, Marlene: Weltliteratur im Bilderbuch. Wien: Praesens-Verlag, 2010.

1000 und 1 Buch 4/04.

Lexika

Corsten, Severin u.a. (Hg): Lexikon des gesamten Buchwesens. Stuttgart: Hiersemann, ²1987.

Renner, Fritz und Margarete: Highuacht und aufgschriebn. Das große niederösterreichische Mundartlexikon. Eine umfangreiche Sammlung verkehrssprachlicher und alter bäuerlicher Begriffe. Wien: Renner, ³2011.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, ⁸2001.

Duden Fremdwörterbuch. Mannheim u.a.: Dudenverlag, ⁹2007.

Websites:

Becker Sandra: Schlauer als der Tod. http://www.ph-weingarten.de/bilderbuchsammlung/Die_schlaue_Mama_Sambona.php.pdf (20.1.2013).

Bopp, Lena: Vom Suchen und Finden guter Freunde. Kitty Crowthers Bilderbuch „Der Besuch vom kleinen Tod“. In: FAZ 15.9.2011.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/kitty-crowthers-bilderbuch-der-besuch-vom-kleinen-tod-vom-suchen-und-finden-guter-freunde-11130226.html> (1.12.2012).

Brockhaus Enzyklopädie online. <http://www.brockhaus-enzklopaedie.de/> (13.12.2012).

Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Österreichischer Jugendbuchpreis 2007. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15386/pu_kinderbuchpreis07.pdf (6.1.2013).

Das Bibelwerk. Einheitsübersetzung.

<http://www.bibelwerk.de/Bibel.12790.html/Einheitsuebersetzung+online.12798.html> (9.1.2013).

Deutscher Jugendliteraturpreis 2008: Begründung der Jury.

http://www.djlp.jugendliteratur.org/2008/bilderbuch-1/artikel-ente_tod_und_tulpe-19.html (2.11.2012).

Erenz, Benedikt: Etwas war geschehen. Ein Kinderbuch? Kein Kinderbuch?

Philosophie? Ein Totentanz? Wolf Erlbruchs Band „Ente Tod und Tulpe“ spielt mit dem Nichts. In: Die Zeit 15.3.2007 <http://www.zeit.de/2007/12/KJ-Erlbruch> (2.11.2012).

Erste Allgemeine Verunsicherung: Homepage der Band. Songtext: Der Tod.

http://www.eav.at/eav/texte/text_81_o_der_tod.htm (18.12.2012).

fran.cultures. Plattform frankophiler Kulturen: Hoffmann, Heinrich Dr.: Der Struwwelpeter.

http://www.francultures.at/site/content/archiv/LESUNGAusEr/didaktische/Hoffmann__Struwwelpeter.pdf (8.1.2013).

Hahnemann, Katrin: Der Besuch vom kleinen Tod.

http://www.rbb-online.de/quergelesen/beitraege/besonderer_buchtipp/der_besuch_vom_kleinen.html (2.11.2012).

Hubner, Bernhard: Der Besuch vom kleinen Tod.

http://www.alliteratus.com/pdf/lg_bil_crowther.pdf (2.11.2012).

Hubner, Bernhard: Die schlaue Mama Sambona.

http://www.alliteratus.com/pdf/lg_ausgez_sambona.pdf (2.11.2012).

Kinder Hamburg. http://hamburg.kinder-stadt.de/buecher/script_buecher.php?suche1=buecherkinder&suche2=Vom_Sterben (13.12.2012).

Lexe, Heidi: Rezension zu „Ente, Tod und Tulpe“. In: Rezensionsdatenbank biblio.
<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=bn1027649&katalog=all&anzahl=1> (2.11.2012).

Matzer, Ulrike: Rezension zu „Ente, Tod und Tulpe“. In Rezensionsdatenbank biblio.
[http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr\[o\]=ap2007432&katalog=all&anzahl=1](http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[o]=ap2007432&katalog=all&anzahl=1) (2.11.2012).

Matzer, Ulrike: Rezension zu „Die kleine Sensenfrau“. In: Rezensionsdatenbank biblio.
<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=ap2010061&anzahl=1> (15.1.2013).

ORF: Homepage des Fernsehsenders. „Die kleine Sensenfrau“.
<http://volksgruppen.orf.at/tschechen/aktuell/stories/122810/> (15.1.2013).

Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung.
<http://www.oeg-kjl-f.at/> (15.12.2012).

Rauchhaupt, Silja von: Das Bilderbuch „Als der Tod zu uns kam“. Die Vertreibung aus dem Paradies der Unsterblichkeit. In: FAZ 17.3.2011.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/das-bilderbuch-als-der-tod-zu-uns-kam-die-vertreibung-aus-dem-paradies-der-unsterblichkeit-1606305.html> (15.1.2013).

STUBE: Rezension zu „Die kleine Sensenfrau“. In: Rezensionsdatenbank biblio.
<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=stub00015555&anzahl=1> (15.1.2013).

The Astrid Lindgren Memorial Award. <http://www.alma.se/en/About-the-award/ALMA-10-years/Kitty-Crowther/> (1.12.2012).

Zöhrer, Marlene: Rezension zu „Als der Tod zu uns kam“. In:

Rezensionsdatenbank biblio.

<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5Bo%5D=agoo02325&anzahl=1> (15.1.2013).

9.3. **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Serres, Heitz: Wie du deinen Eltern beibringst, Kinderbücher zu lieben (2011), S. 21 und 22.....	III
Abb. 2: Erlbruch: Ente Tod und Tulpe (2007), unpag.	66
Abb. 3: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.	68
Abb. 4: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.	70
Abb. 5: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.	72
Abb. 6: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.	74
Abb. 7: Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe (2007), unpag.	76
Abb. 8: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.	80
Abb. 9: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.	81
Abb. 10: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.	82
Abb. 11: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.	83
Abb. 12: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.....	85
Abb. 13: Schubinger, Berner: Als der Tod zu uns kam (2011), unpag.....	85
Abb. 14: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.....	89
Abb. 15: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.	90
Abb. 16: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.....	92
Abb. 17: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.	92
Abb. 18: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.....	94
Abb. 19: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.....	95
Abb. 20: Schulz, Krejtschi: Die schlaue Mama Sambona (2007), unpag.	96
Abb. 21: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.....	99
Abb. 22: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.	102
Abb. 23: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag. (Ausschnitt)	104
Abb. 24: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.	108
Abb. 25: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.	109
Abb. 26: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.	109
Abb. 27: Stavarič, Schwab: Die kleine Sensenfrau (2010), unpag.	111
Abb. 28: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag.....	116
Abb. 29: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag.....	117
Abb. 30: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag. (Ausschnitte).	119
Abb. 31: Crowther: Der Besuch vom kleinen Tod (2011), unpag. (Ausschnitt) ..	120

Abb. 32: Ringtved, Pardi : Warum, lieber Tod...? (2002), unpag.	126
Abb. 33: Ringtved, Pardi : Warum, lieber Tod...? (2002), unpag.	128
Abb. 34: Ringtved, Pardi : Warum, lieber Tod...? (2002), unpag.	129
Abb. 35: Meinderts, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag. (rechte Seite).....	132
Abb. 36: Meinderts, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag. (linke Seite)	133
Abb. 37: Meinderts, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag.	134
Abb. 38: Meinderts, Jekkers, Grobler: Die Ballade vom Tod (2009), unpag.	135

10. Anhang

10.1. Abstract

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Figuration des Todes im zeitgenössischen Bilderbuch auf den Grund gegangen. Für die Analyse werden sieben Bilderbücher herangezogen, die zwischen 2002 und 2011 im deutschsprachigen Raum erschienen sind und in denen der Tod als Figur im Vordergrund steht bzw. eine tragende Rolle einnimmt.

Es wird gezeigt, dass in diesen Büchern zwar der Tod als Person im Vordergrund steht, nicht aber sein scheinbar einziger Zweck, das Abholen der Menschen. Vielmehr steht die Persönlichkeit des Todes im Zentrum dieser Bücher, die durch Witz und Ironie längst nicht so düster sind, wie man vermuten mag. Themen wie Einsamkeit und Erwachsenwerden sowie die Frage nach dem Danach beschäftigen hier nicht nur den Menschen, sondern auch den Tod.

Neben der thematischen Analyse der Bilderbücher liegt ein Hauptaugenmerk auf den narrativen Strukturen von Bild, Text und Bild-Text-Interdependenz. Die im Bilderbuch nicht zu unterschätzenden Paratexte spielen bei der Untersuchung eine wichtige Rolle. Davor widmet sich ein Theorieteil der Bilderbuchanalyse sowie dem Bilderbuch und dem Thema Tod. Dieser verdeutlicht die Komplexität und Vielschichtigkeit des Themas und dient als Grundlage für den praktischen Teil dieser Arbeit.

10.2. Lebenslauf

Elisabeth Zenz, geb. am 18.11.1978

Ausbildung

1985-1989	Volksschule Pestalozzi Süd, Wiener Neustadt
1989-1993	Musikhauptschule, Wiener Neustadt
1993-1998	Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik, Wien (inkl. Ausbildung zur Horterzieherin)
1998	Beginn des Studiums Lehramt Biologie und Umweltkunde
2008	Beginn des Studiums Deutsche Philologie

Berufstätigkeit

2000-2002	Österreichische HochschülerInnenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien
2002-heute	Vereinigte Bühnen Wien