

Illustrators in Residence

—

Jonas Lauströer
Nadia Budde

ILLUSTRATORS IN RESIDENCE

Herausgegeben von

Tobias Kurwinkel
Ina Brendel-Kepser
Andrea Bartl

Band 3 – 2026

www.illustratorsinresidence.de

Illustrators in Residence

Jonas Lauströer
Nadia Budde

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen Intelligenz (·KI·) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.

Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

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

Erste Auflage 2026

© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026

Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg

info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form

(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages

reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Jonas Lauströer

Druck: docupoint, Magdeburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8780-6

www.koenigshausen-neumann.de

INHALT

ANDREA BARTL, INA BRENDEL-KEPSEK UND TOBIAS KURWINKEL

Illustrators in Residence

Nadia Budde und Jonas Lauströer.

Einleitung7

NADIA BUDDE

INA BRENDEL-KEPSEK

„Ich bin alle meine Figuren.“

Nadia Budde zur Einführung.....13

JEANETTE HOFFMANN

Nadia Buddes *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze.*

Literarische Stadterkundungen mit einer Graphic Novel.....31

MARIA LINSMANN-DEGE

Humor und Zutrauen –

wie Nadia Budde Alters- und Genregrenzen überwindet51

KATHRIN HEINTZ

Rosa, Hektor, Gwen-Luise, Nikolai, Wladimir, Alisse –

Pappbilderbücher von Nadia Budde im (handlungs- und)

produktionsorientierten Deutschunterricht.....73

ELISABETH VON LEON

Vom Lachen zum Lernen.

Das didaktische Potenzial von Nadia Buddes charakteristischer Komik am

Beispiel von *Die Band, die keiner kennt*.....91

NADIA BUDDE

Nadia Budde im Gespräch

Ein gezeichnetes Interview in drei Fragen.....109

JONAS LAUSTRÖER

TOBIAS KURWINKEL UND ALINA BEHREND

Jonas Lauströer zur Einführung.....117

BEN DAMMERS

Buttje im Ölteppich.

Zur bildlichen Aktualisierung des Märchens *Von dem Fischer und seiner Frau* durch

Jonas Lauströer147

ALICIA FUCHS

Licht ins Dunkel, Dunkel ins Licht?

Zur Bedeutung von Dunkelheit und Licht in Erich Jooß' und Jonas Lauströers

Bilderbuch *Das dunkle Märchen*167

MIRIJAM STEINHAUSER

Von Vogelkot bis Vogeltod.

Wilhelm Buschs *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* als Bilderbuchadaption von

Jonas Lauströer im Literatur- und Kunstunterricht der Sekundarstufe I187

CAROLINE WITTIG

Imagination vertiefen durch die Gestaltung von Hörbildern

zu Jonas Lauströers Bilderbuchfassung von *Der Hase und der Igel*209

JONAS LAUSTRÖER

Mein Umweg zum Bild233

Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger.....243

Illustrators in Residence

Nadia Budde und Jonas Lauströer

Einleitung

Andrea Bartl, Ina Brendel-Kepser und Tobias Kurwinkel

Illustrators in Residence geht in die dritte Runde: Mit dem vorliegenden Band setzen wir die Publikationsreihe fort und führen ihr zentrales Anliegen weiter, das künstlerische Schaffen zeitgenössischer Illustrator:innen in den Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzung zu rücken. Jeder Band widmet sich dabei zwei ausgewählten Illustrator:innen, deren Werk zunächst in einführenden Beiträgen erschlossen und anschließend in literatur- und medienwissenschaftlichen sowie fachdidaktischen Perspektiven vertieft wird. Ein besonderes Merkmal der Reihe besteht darin, dass die Illustrator:innen selbst beteiligt sind und Einblick in ihr eigenes künstlerisches Selbstverständnis geben. Nicht zuletzt gestalten sie auch die Umschläge der jeweiligen Bände.

Die Buchreihe ist eingebettet in das umfassendere Projekt *Illustrators in Residence*, das Ateliergespräche und einschlägige Lehrveranstaltungen an verschiedenen Hochschulstandorten miteinander verbindet. In öffentlichen Werkstatt- und Atelierformaten eröffnen die eingeladenen Künstler:innen dabei Einblicke in ihre Arbeitsprozesse und machen zentrale Aspekte ihres Schaffens nachvollziehbar. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Lehrveranstaltungen an den Universitäten Bamberg, Hamburg, Gießen sowie an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe beschäftigen sich mit den Werken der geladenen Illustrator:innen und beteiligen auf diese Weise Studierende am Projekt.

Die Website des Projekts www.illustratorsinresidence.de präsentiert Werkbiographien sowie Bibliographien der beteiligten Künstler:innen. Zudem finden sich hier Hinweise auf aktuelle Veranstaltungen, Videodokumentationen vergangener Ateliergespräche sowie Interviews.

Für den vorliegenden Band richtet sich der Blick auf Nadia Budde und Jonas Lauströer. Die Beiträge erschließen die Werke der Illustrator:innen in unterschiedlichen Zugängen mit jeweils eigenen Schwerpunktsetzungen. Sie reichen von werkbezogenen Einzelanalysen über poetologische Annäherungen bis hin zu fachdidaktischen Konzepten. Damit unterstreichen sie die ästhetische wie auch didaktische Bedeutsamkeit des Oeuvres beider Künstler:innen.

Zum Auftakt liefert Ina Brendel-Kepser eine Einführung in das Werk von Nadia Budde und stützt sich dabei in weiten Teilen auf Buddes Selbstdarstellung anlässlich *Illustrators in Residence* an der PH Karlsruhe 2022. Jeanette Hoffmann widmet sich Nadia Buddes *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze*. Unter dem Titel *Literarische Stadterkundungen mit einer Graphic Novel* wird dargestellt, wie Budde die Stadt aus der Perspektive eines Hundes erfahrbar macht und damit höchst ungewöhnliche Zugänge zur Wahrnehmung der Metropole eröffnet. Im Beitrag *Humor und Zutrauen – wie Nadia Budde Alters- und Genre Grenzen überwindet* von Maria Linsmann-Dege stehen Entwicklung und Kennzeichen des Werks von Nadia Budde im Fokus, wobei insbesondere der Humor als durchgängiges, alle Zielgruppen adressierendes Charakteristikum gesehen wird. Kathrin Heintz untersucht in ihrem Beitrag *Rosa, Hektor, Gwen-Luise, Nikolai, Wladimir, Alisse – Pappbilderbücher von Nadia Budde im (handlungs- und) produktionsorientierten Deutschunterricht* die Bücher *Eins Zwei Drei Tier* und *Eins Zwei Drei Vampir* im Hinblick auf deren Potenzial für den Anfangsunterricht. Zur Förderung literar-ästhetischen Lernens in der Grundschule werden Verfahren der Handlungs- und Produktionsorientierung im Umgang mit diesen Texten vorgeschlagen. Der Beitrag *Vom Lachen zum Lernen. Das didaktische Potenzial von Nadia Buddes charakteristischer Komik am Beispiel von „Die Band, die keiner kennt“* von Elisabeth von Leon analysiert die spezifische Komik im genannten Werk und arbeitet dessen narrative, visuelle und sprachliche Dimensionen heraus. In didaktischer Perspektive wird aufgezeigt, wie Buddes Humor als Zugang zu Themen wie Diversität und gesellschaftlichen Normen fungiert und vermittelt werden kann. Die Abteilung zu Nadia Budde schließt die Künstlerin selbst – mit ihren gezeichneten Antworten auf unsere Interviewfragen.

Die Beiträge zu Jonas Lauströer setzen andere Akzente und rücken insbesondere Fragen der Adaption und bildlichen Gestaltung in den Vordergrund. Eröffnet wird die zweite Abteilung durch die *Einführung* von Tobias Kurwinkel und Alina Behrend. Der Beitrag verbindet biografische und künstlerische Stationen des Illustrators; dabei stehen Lauströers Bilderbücher im Fokus, deren Entstehungshintergrund und Narratöästhetik exemplarisch dargelegt werden, um Konstanten und Entwicklungslinien herauszuarbeiten. Es sind Aspekte wie sein Interesse an Tieren und ihrer Bewegung, denen er sich kongenial mit dynamisierenden Linien und polyszenischen Elementen nähert. Dazu sind sein Humor und die politischen Positionierungen zu nennen, die seinen Illustrationen zum Teil provokant eingezeichnet sind. Ben Dammers Beitrag *Buttje im Ölteppich. Zur bildlichen Aktualisierung des Märchens „Von dem Fischer und seiner Frau“*

durch Jonas Lauströer zeigt anhand dieser Bilderbuchadaption, wie Lauströers Bilder tradierte Stoffe aktualisieren und mit Gegenwartsbezug verbinden, wodurch ein spannungsvolles intermodales Geflecht entsteht. Alicia Fuchs' Beitrag trägt den Titel *Licht ins Dunkel, Dunkel ins Licht? Zur Bedeutung von Dunkelheit und Licht in Erich Jooß' und Jonas Lauströers Bilderbuch „Das dunkle Märchen“*. Der Beitrag untersucht in literaturgeschichtlicher Perspektive die Dichotomie von Dunkelheit und Licht und stellt dar, inwiefern die Parameter von Hell und Dunkel im Bilderbuch *Das dunkle Märchen* zentrale Themen wie Erkenntnis und Macht entfalten. Mirijam Steinhausers Beitrag *Von Vogelkot bis Vogeltod. Wilhelm Buschs „Hans Hucklebein der Unglücksrabe“ als Bilderbuchadaption von Jonas Lauströer im Literatur- und Kunstunterricht der Sekundarstufe I* richtet sich auf die Adaption einer Bildergeschichte, die zwischen Eigenständigkeit und Bezugnahmen auf Wilhelm Buschs grafische Umsetzung changiert. Auf dieser Basis werden didaktisch-methodische Ideen sowie die Ergebnisse dreier Bilderbuchgespräche präsentiert. Mit dem Thema *Imagination vertiefen durch die Gestaltung von Hörbildern zu Jonas Lauströers Bilderbuchfassung von „Der Hase und der Igel“* hat sich Caroline Wittig beschäftigt. Sie stellt das ausgewählte Bilderbuch als anspruchsvollen Gegenstand für junge Rezipient:innen vor und erörtert den Zugang durch Hörbilder, mit denen imaginative Prozesse in der Bilderbuchrezeption angeregt und vertieft werden können. Abschließend zeigt die Bilderreihe *Mein Umweg zum Bild* autopoetisch Momente des künstlerischen Schaffensprozesses, wie sich Jonas Lauströer in concreto seiner Kunst, seinen Bildern nähert.

Allen Beiträger:innen danken wir an dieser Stelle sehr herzlich für ihre Mitarbeit an dem vorliegenden Band. In großem Maße gebührt unser Dank außerdem Nadia Budde und Jonas Lauströer – für ihr Interesse an *Illustrators in Residence*, ihre Bereitschaft, uns tiefen Einblick in ihre Ateliers gewährt und mit ihren Illustrationen zu diesem Band beigetragen zu haben. Das Cover stammt von Jonas Lauströer; die Illustrationen sind seinem Bilderbuch *Das Elefantenkind. Wie der Elefant zu seinem Rüssel kam...* (2018), einer Adaption einer Erzählung Rudyard Kiplings, entnommen. – Ein großes Dankeschön geht außerdem an Jule Hermsdörfer, die Layout und Satz dieses Buches erarbeitet hat.

Andrea Bartl, Ina Brendel-Kepser, Tobias Kurwinkel
Bamberg/Karlsruhe/Hamburg, im Mai 2026

NADIA BUDDE

„Ich bin alle meine Figuren.“ Nadia Budde zur Einführung

Ina Brendel-Kepser

Der folgende Beitrag führt in das Werk von Nadia Budde ein und stützt sich dabei in weiten Teilen auf die Veranstaltung *Illustrators in Residence: Werkstattbesuch bei Nadia Budde*, die im Sommersemester 2022 online an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe stattfand. Vor diesem Hintergrund will die Einführung den Selbstaussagen der Künstlerin über ihre Werkstatt und ihr Wirken breiten Raum einräumen. Thematisiert werden Buddes Werdegang, ihre Poetik der Reihe, die Welt ihrer Figuren, Vorbilder und Kooperationen sowie Buddes Position im Kulturbetrieb.

Am 14.06.2022 empfingen wir Nadia Budde im Rahmen einer öffentlichen Online-Veranstaltung von *Illustrators in Residence* an der PHKA Karlsruhe. Nadia Budde ihrerseits lud uns ein, in ihre Werkstatt einzutreten, um dem Publikum zu zeigen, was seit über 20 Jahren aus dieser Werkstatt hervorgegangen und an die Öffentlichkeit gelangt ist.¹ Nadia Buddes beruflicher Werdegang beginnt mit der Ausbildung zur Gebrauchswerberin, gefolgt von einem Studium an der Kunsthochschule Berlin Weißensee und am Royal College of Art in London, das sie 2001 mit einem Diplom in Grafik-Design abschließt. Seit 1999 ist sie als freie Illustratorin und Autorin in Berlin tätig. Schon mit den ersten Veröffentlichungen gelingt ihr der Durchbruch. Nadia Budde wird schnell ein Name in der Welt der Illustration.

Das bin ich

Nadia Budde zu sehen (Abb. 1) bedeutet, gleich auf mehrere Figurationen ihres künstlerischen Ichs zu treffen. Die Vielfalt ihrer Selbstporträts stellt daher auch den Einstieg in den Werkstattbesuch dar.

¹ Alle folgenden Abbildungen und Aussagen von Nadia Budde entstammen, wenn sie nicht anders ausgewiesen werden, der aufgezeichneten Veranstaltung vom 14.06.2022.



Abb. 1: Nadia Budde bei *Illustrators in Residence* (2022)

Nadia Budde präsentiert uns zunächst ihren Schreibtisch als eine besondere Form des Selbstporträts, da dieser veranschaulicht, an wie vielen Projekten die Künstlerin gleichzeitig tätig ist: eine Übersetzung, eine Gemeinschaftsarbeit, eine ‚Nebenbeiarbeit‘ in Form eines Logos sowie die Arbeit an einem Opernlibretto. Daraus folgt für Nadia Budde: „Kunst besteht sehr oft darin, sich zu konzentrieren.“ Weitere Selbstporträts zeigt die Künstlerin anhand eines visuellen Interviews, das sie für die Wochenzeitung *DIE ZEIT* gegeben hat und das unter dem Titel *Die spricht in Bildern* (Abb. 2) veröffentlicht wurde.

50 KINDER- & JUGENDBUCH

25. MAI 2022 | DIE ZEIT Nr. 21



Abb. 2: Visuelles Interview mit Nadia Budde in *DIE ZEIT*

Das Bild von einem Kopf, der mit seinen großen runden Augen und den typischen Punktpupillen Nadia Budde darstellen soll, steht im Zentrum (Abb. 3). Zugleich identifiziert sich die Künstlerin mit der Figur unten rechts (Abb. 4), die – wie sie selbst – Kaffee und Tee zum Arbeiten braucht. Auf der Website der Künstlerin <https://www.nadiabudde.de/> ist es im Übrigen diese Figur, die mit einem Augenzwinkern die Besucher:innen begrüßt.



Abb. 3: „Das bin ich“



Abb. 4: „Das bin ich auch“

Wer ist Nadia Budde? Im Hinblick auf angespielte Ähnlichkeiten der Künstlerin mit ihren Figuren präsentiert Budde das Bild der Frau im Schnee (Abb. 5) als *das* maßgebliche Selbstporträt: „Ich bin alle meine Figuren, aber am meisten identifiziere ich mich mit dieser Frau. [...] Die Frau ist hässlich, aber ich mag sie. Das ist mein Alter Ego.“



Abb. 5: Alter Ego von Nadia Budde

Poetik der Reihe in Wort und Bild

Mit dem Zusammenspiel von Wort und Bild hat sich Nadia Budde seit ihrem Studium beschäftigt; sie erinnert sich an eine Professorin, die dafür kleine Übungen auf Zetteln vorbereitet hatte. Ausgehend von einem Wort in der Mitte („zurückbleiben“) lassen sich zahlreiche Anagramme bilden,

zu denen Bilder entstehen. Diese Auseinandersetzung mit der Verbindung von Wort und Bild bringt Nadia Budde dazu, „nach dem Wesen von Dingen zu schauen“ und Dinge anders zu benennen, also Sprache neu zu erfinden. Daraus entwickelt sich das für Budde lange Zeit charakteristische Schema – eine Figur und ein dazu passendes Wort. Auf diese Weise entsteht noch während des Studiums Buddes Erstling *Eins Zwei Drei Tier* (1999). Hier finden sich Wesen als Dreiergruppen zusammen und verwandeln sich durch den Reim zum Quartett, bei dem als unvermittelte Wendung ein neues Tier auftaucht und die Reihe fortführt:

[...] Maus /
mit Hut / mit Maske / mit Fratze
Katze /
müde / krank / gesund
und Hund /
mit Schlips / mit Kragen / mit Fliege
Ziege /
mit Vollbart / mit Brille / mit Blase
Hase /
mit Narbe / mit Schramme / mit Beule
Eule [usw. ...]²

Das kleine Bilderbuch mit seiner sprachkomischen Aufzählungsreihe merkwürdiger Figuren erweist sich als überaus erfolgreich und wurde in sehr viele Sprachen, u. a. ins Koreanische, Arabische und Ukrainische, übersetzt (Abb. 6). Budde, die selbst auch als Übersetzerin tätig ist, bemerkt, dass die Übersetzung ins Englische, die sie mit ihrem Mann anfertigt, es notwendig macht, sich „komplett neue Sachen und Figuren auszudenken“ (Abb. 7).



Abb. 6: Übersetzungen von *Eins Zwei Drei Tier*

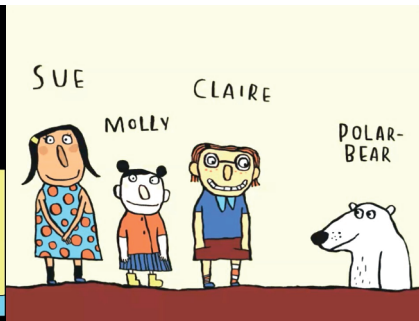


Abb. 7: Übersetzung ins Englische

² Nadia Budde: *Eins Zwei Drei Tier*. Wuppertal: Peter Hammer 1999, o. S.

Die Jury zum Deutschen Jugendliteraturpreis, die *Eins Zwei Drei Tier* im Jahr 2000 auszeichnet, lobt neben der Komik der Wortketten und dem reduzierten Zeichenstil vor allem den Aufforderungs- und Spielcharakter für die jüngsten Rezipient:innen.

Durch Nonsens-Reime miteinander verbunden, defilieren skurrile, witzige Typen wie auf einem Laufsteg. Und schon fordern sie selbst kleine Kinder auf mitzumachen. Sprachklang und Rhythmus der Worte zu erleben, mit den Figuren Geschichten zu erzählen, Dinge zu entdecken. Lustige Wortketten sind Sprungbrett zu eigener dichterischer Kreativität, und der einfache, kuriose Zeichenstil regt zu Nachahmungsversuchen an.³

Da das Buch wie eine Reihe funktioniert, wird diese Reihenhaftigkeit auch im zugehörigen Theaterstück inszeniert, und zwar in Form einer Wäscheleine (Abb. 8). Ebenso ist die Adaption in eine digitale interaktive Bilderbuch-App mit Spiel- und Rätselcharakter nach demselben Schema gestaltet: In 14 animierten ‚Szenen‘ mit Figuren aus dem Budde’schen Tierreich reimt sich das zuletzt angezeigte Wort jeweils mit einem der beiden neu vorgeschlagenen Wörter (Abb. 9). Die kindlichen Rezipient:innen müssen auswählen, welches Wort lautlich zur Reihe passt. Die jeweiligen Tiere, die dann auf dem Bildschirm erscheinen, bestätigen die Lösung oder lehnen die unzutreffende Auswahl ab. Diese Interaktivität wird von einer eingängigen Melodie begleitet, wobei je nach passendem oder falsch gewähltem Reimwort unterschiedliche Geräusche eingespielt werden.



Abb. 8: *Eins Zwei Drei Tier* als Theaterstück

³ Jurybegründung Deutscher Jugendliteraturpreis. <https://www.jugendliteratur.org/buch/eins-zwei-drei-tier-1233> (05.05.2026).

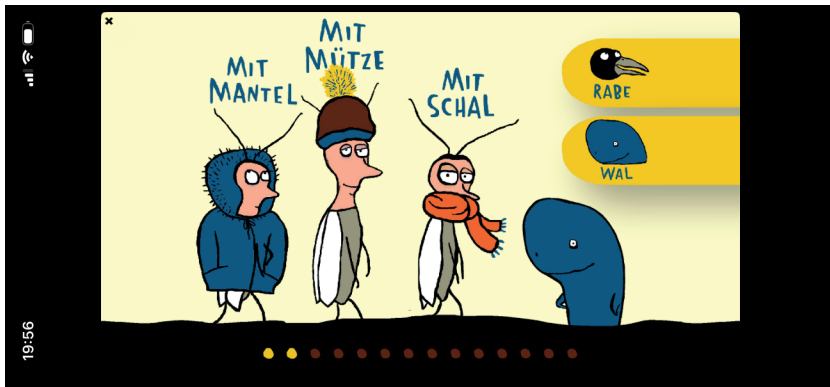


Abb. 9: Bilderbuch-App zu *Eins Zwei Drei Tier*

Das Prinzip der kuriosen Aufzählungsreihe lässt sich endlos weiterspinnen, so dass auf dieser Basis ein weiteres Buch entsteht – mit dunklerer Atmosphäre und komisch-gruseligen Gestalten: *Eins Zwei Drei Vampir* (2018). Alle Dinge, die zu Weihnachten gehören, versammelt Budde dagegen thematisch passend in *Eins Zwei Drei Rentier* (2021).

Dazwischen erscheinen weitere Minigeschichten in Reimform mit eingängigen Titeln wie *Trauriger Tiger toastet Tomaten* (2000), *Kurz nach sechs kommt die Echs* (2002) und *Flosse, Fell und Federbett* (2004). Mittels Abzählreimen und Zungenbrechern, alphabetisch strukturierten Alliterationen, rhythmischen Sprachspielen voller Komik und inspiriert von der Tradition der Nonsense-Lyrik werden in Kombination mit skurrilen Figuren und den zugleich hinter- und feinsinnigen Zeichnungen Beziehungen gestiftet und neue Ordnungen geschaffen. Wiederholung und Variation, Kennzeichen serieller Kontinuität als „Wiederholungskunst“,⁴ werden auch im Werk von Nadia Budde zur ästhetischen Strategie. Unverzichtbar sind für Budde die Reime als Ordnungsstrukturen sowie die Darstellung einzelner Situationen, Zustände und Stimmungen – mehr als die Geschichten als Ganze. Denn es sei, so gibt Budde zu, für sie oft schwierig, einen Höhepunkt und ein Ende zu finden. Manchmal genüge die Umkehrung eines populären Kinderreims („Morgens früh um sechs...“) zur Ausgestaltung einer Situation. Der Entstehung ihrer Werke liege daher das Sammeln von Charakteren und Situationen zugrunde, die Budde auf einzelnen Blättern festhält. Auch die sog. Borstentriologie (Abb. 10) – *Und außerdem sind Borsten schön!* (2013), *Und irgendwo gibt es den Zoo* (2013), *Auf keinen Fall will ich ins All* (2014) – konstituiert sich aus Zusammenstellungen von Situationen, die sich jeweils zu einem Thema formieren.

⁴ Umberto Eco 1995, S. 302.



Abb. 10: Borstentrilogie

Die Verbindung von Ordnung (der Reihe) und Absurdität (der Situation) wird von Budde durchgehend bespielt. So thematisiert das Werk *Vor meiner Tür auf einer Matte* (2016) die unbequeme Anwesenheit einer raum-einnehmenden Ratte, die mit Komik ins Bild gesetzt wird. Abermals reiht Budde hier verschiedene Situationen episodenhaft aneinander. Die assoziative Episodenhaftigkeit scheint damit als ein weiteres Merkmal ihres Schaffens auf. Besonders deutlich wird dies in der vielfach ausgezeichneten autobiografischen Graphic Novel *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* (2009), wo Überschriften wie „Alpenveilchen und Achselhaare“, „Stadt- und Landtod“ oder „Nasenbluten“ den Auftakt für die eigentümlich-schrägen Bild-Text-Kompositionen zwischen Kindheitserinnerung und Detailbeobachtung bilden.

Der Figurenkosmos von Nadia Budde

Das Porträt ist ein zentrales Verfahren im Werk von Nadia Budde, denn besonders wichtig sind der Künstlerin die Figuren und Charaktere mit all ihren Details und Besonderheiten (Abb. 11).

Tierwelt vielfältiger und damit auch lustiger finde, z. B. wenn eine Eidechse Fahrrad fährt. Zu ihren Lieblingstieren, die Eingang in ihre Werke gefunden haben, zählen nicht die niedlichen Geschöpfe wie Hasen oder Pandabären, sondern solche, die niemand mag, wie Motten, Zecken oder Ratten. Im Bilderbuch *Letzte Runde Geisterstunde* (2020), laut Budde „eine Art Geisterlexikon“, kommen weiterhin Poltergeister, Nebelgeister und Flaschengeister und andere zusammen. Diese Geisterwesen funktionieren für Budde als Bild menschlicher Verhaltensweisen:

Die Geister sind wie wir [...] Sie sind manchmal gemein, sie lügen, sie benehmen sich nicht gerade fein untereinander. Und, um uns unsere eigenen Schwächen zu verzeihen, müssen wir uns manchmal auch darüber lustig machen. Deswegen lassen wir gerne andere Wesen auftreten, die uns widerspiegeln.⁶

Vieles in Buddes Figuren-Universum wirkt komisch; auf die Frage, wie Kinder bei den Lesungen auf diese Figuren reagieren, antwortet die Künstlerin: „Sie amüsieren sich ziemlich gut. Zuerst denken sie: ‚Huch, wie sehen die denn aus?‘ und wundern sich, aber dann finden sie sie komisch.“⁷ Dass literarische Komik⁸ zugleich das Moment des Subversiven in sich trägt und darauf abzielt, gesellschaftliche Normen in Frage zu stellen, wird im Entwurf einer Gegenkultur im Werk von Nadia Budde immer wieder zum Ausdruck gebracht bzw. ins Bild gesetzt. Die Mehrfachadressierung ihrer Werke ermöglicht kindlichen wie erwachsenen Rezipient:innen entsprechende Lesarten.

Vorbilder und Kooperationen

Zu den Künstler:innen, die Nadia Budde nach eigener Aussage sehr verehrt, zählen – neben Joachim Ringelnatz, Christian Morgenstern und Robert Gernhardt⁹ – die finnische Schriftstellerin und Comic-Autorin Tove Jansson mit ihrer Mumin-Welt, in deren „einfacher Bildsprache und reduzierten Farben so viel Wesen drinsteckt“, sowie der US-amerikanische Kinderbuchautor und Illustrator Dr. Seuss. Dessen Werke *Der Lorax* (2011), *Der*

⁶ Nadia Budde im Gespräch mit Frank Meyer. Deutschlandfunk Kultur. 11.02.2020. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/nadia-budde-letzte-runde-geisterstunde-geister-spiegeln-100.html> (05.05.2026).

⁷ Stefanie von Selchow: Komische Typen. Die Illustratorin Nadia Budde wundert sich über Mensch und Tier. In: chrismon. 17.06.2013. <https://chrismon.de/artikel/2013/19167/komische-typen> (05.05.2026).

⁸ Zu Komik und Kinderliteratur vgl. Nicola König und Jan Standke (Hrsg.): Was gibt es da noch zu lachen? Komik in Texten und Medien der Gegenwartskultur in literaturdidaktischer Perspektive. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2023.

⁹ Vgl. Stefanie von Selchow 2013.

Grinch oder die geklauten Geschenke (2020) sowie *Dr. Seuss' Schlumberbuch* (2022) hat Nadia Budde aus dem Englischen übersetzt.

Neben ihrer Tätigkeit als Übersetzerin wirkt Budde in verschiedenen Kooperationen mit. So illustriert sie seit über 20 Jahren auch die Texte anderer Autor:innen – von Jens Soentgen: *Selbstdenken! 20 Praktiken der Philosophie* (2002) bis zu Arne Rautenberg: *dieser tag ist mein freund. Gedichte für die guten Minuten* (2023). Wie die Künstlerin zugibt, fällt es ihr eher schwer, sich den Texten anderer mit ihren Bildwelten anzunähern, mit Ausnahme von Arne Rautenberg, dessen reimende Reihen mit ihrem eigenen Lyrikverständnis vollkommen übereinstimmen. Daher stammen auch die Illustrationen zu Rautenbergs weiteren Anthologien *Unterm Bett liegt ein Skelett. Gruselgedichte für mutige Kinder* (2016) und *kuddelmuddel remmidemmi schnickschnack* (2020) aus Buddes Filzstift und Pinsel.

Dass Nadia Buddes Werk sich nicht auf das Medium Bilderbuch beschränkt, zeigt sich – neben der Adaption ihrer Werke für die Bühne – in verschiedenen Theaterprojekten, an denen die Künstlerin mitwirkt, als Kostüm- und Bühnenbildnerin sowie bei der 2022 am Münchner Volkstheater aufgeführten Kinderoper *Butterbrote Besseresser Oper* auch als Verfasserin des Librettos.¹⁰ – Weiterhin war Budde mehrere Jahre für das Kinderfernsehen tätig und schuf die Bildwelten der Lachgeschichten in mehreren Folgen der *Sendung mit der Maus*.

Wenn das Krokodil zur Party im Mondschein einlädt, schwingen alle Gäste am Wasserloch begeistert das Tanzbein. Denn sie „brauchen keine Noten, der Rhythmus steckt in ihren Pfoten“. Den schönsten Schieber tanzt jedoch der Affe „mit seiner Freundin, der Giraffe“. Ohrwurmpotenzial bespielt mit Tierdesigns von Nadia Budde.¹¹

¹⁰ Vgl. <https://www.instagram.com/p/CkEOGo6oe8o/> (05.05.2026).

¹¹ <https://www.ardmediathek.de/video/die-maus/lachgeschichte-party-am-wasserloch/wdr/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZWl0cmFnLWlxd0c0N2U2LWQ1MzUtNDVlNC05YjU0LTM2YTlnkMmZkMGJiZQ?isChildContent> (05.05.2026).

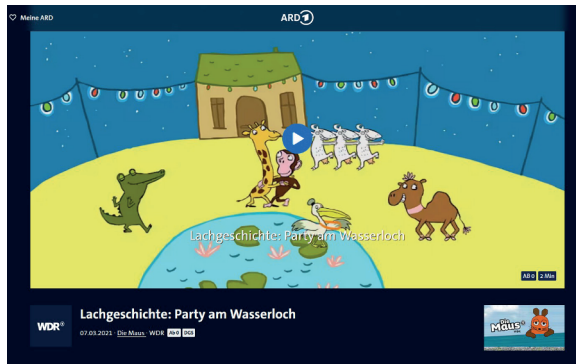


Abb. 12: Lachgeschichte: Party am Wasserloch, 07.03.2021¹²

Kooperationen mit anderen Bildkünstler:innen gehören ebenfalls zu Budde's Wirken. So gestaltet sie beispielsweise die Ausgabe Nr. 45 der von Susanne Rotraut Berner herausgegebenen *Tollen Hefte* unter dem Titel *Durch & Durch* (Abb. 13). Ihr Thema kommentiert sie dabei folgendermaßen:

Manche Paare sind grauenhaft, sie kleben aneinander, benehmen sich wie eine einzige Person, kippen zu Seite, wenn sie vereinzelt werden. Andere Paare warten nur darauf, aus ihrer vertrauten Zweisamkeit gerissen zu werden, wollen neue Partner, neue Namen, falsche Namen oder sie wollen einfach mal allein sein. Nach Umgruppierung, Vereinzelung, Vermischung kann man beobachten, wie sie sich anschließend benehmen.¹³

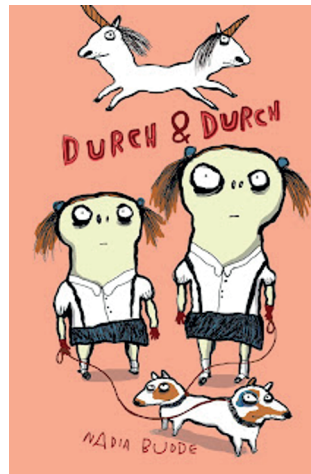


Abb. 13: Das Tolle Heft Nr. 45¹⁴

Budde arbeitet immer wieder auch für große Zeitungen: Sie gestaltet für *DIE ZEIT* bzw. *ZEIT* Leo Minimal-Comics (Abb. 14), in denen sie die Verbindung aus zwei Panels mit zwei sich reimenden Unterschriften eine Pointe erzeugen lässt. Das Buch *Großstadttiere* (2013) basiert auf einer

¹² Ebd.

¹³ <https://rsbuecher.blogspot.com/p/die-tollen-hefte.html> (05.05.2026).

¹⁴ Ebd.

von Budde für die *Berliner Zeitung* gezeichneten Kolumne. Ausgehend von den zahlreichen Füchsen, die Nadia Budde in Berlin wahrnimmt, gestaltet sie eine Reihe weiterer Tiere, die Berlin bevölkern, mischt Tatsachen mit Erfundenem und weitet den Blick schließlich auf ein Tierpanorama in Städten überall auf der Welt.

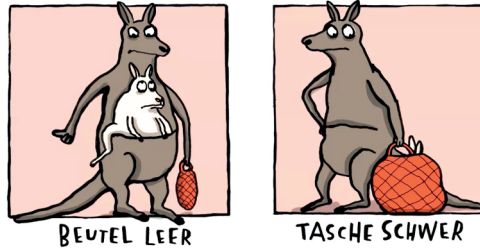


Abb. 14: Tiere wie wir

Bedeutung und Position im Kulturbetrieb

Nadia Buddes Werk präsentiert sich intermedial und ist in allen Medien präsent. Ihre Bilderbücher (Abb. 15) werden regelmäßig im Feuilleton überregionaler Zeitungen oder im *Deutschlandfunk* besprochen und erhielten zahlreiche renommierte Preise. Für *Eins Zwei Drei Tier* wurde ihr 2000 nicht nur der Deutsche Jugendliteraturpreis verliehen, sondern auch der Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis. *Such dir was aus, aber beeil dich!* wurde 2010 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis und mit dem Max und Moritz-Preis für den besten Comic für Kinder ausgezeichnet sowie für den Gustav-Heinemann-Friedenspreis für Kinder und Jugendbücher nominiert. Neben weiteren Auszeichnungen war Budde mehrfach für den renommierten Astrid-Lindgren-Gedächtnis-Preis nominiert. Zu den jüngsten Würdigungen zählen der LeseLenz-Preis für Junge Literatur der Thumm-Stiftung Hausach 2021 sowie der Uwe Lüders Preis für Illustrationskunst im Kinder- und Jugendbuch des Literaturbüros Lüneburg im Jahr 2025. 2013 bis 2020 war Budde selbst Jurymitglied des Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreises.



Abb. 15: Das Bilderbuch-Werk von Nadia Budde¹⁵

¹⁵ <https://nadiabudde.de/books.html> (05.05.2026).

Ihre internationale Anerkennung spiegelt sich in Lehrtätigkeiten, Vorträgen, Workshops und Ausstellungen in etlichen europäischen Ländern, aber auch in weltweiten Einladungen u. a. nach Ägypten, Iran, Peru, China, Korea, Thailand oder Indien.¹⁶ Ihre Reisen durch die ganze Welt (Abb. 16) gestatten der Illustratorin, die Bildsprache in anderen Ländern kennen zu lernen, aber auch den Reaktionen auf ihre eigenen Bilder zu begegnen.¹⁷



Polen, Iran, Norwegen, Ukraine, Kirgisistan, Libanon, Ägypten, Alexandria, Palestina, Peru, Bolivien, Thailand, Algerien,

Israel, China, Peking, Korea, Seoul, Rumänien, Schweden, Indien, Italien, Schweiz, Großbritannien, Frankreich, Italien

Abb. 16: Budde und ihre Werke auf Reisen

Buddes Ästhetik der eigenwilligen Figuren und Porträts, das Prinzip ihrer spielerischen Reihen, die skurrile Komik und das Augenzwinkern, mit dem die großen Fragen verhandelt werden – all dies gehört zum Werk einer Illustratorin, die nicht nur von ihrer Zielgruppe begeistert rezipiert wird, sondern auch im literarischen Diskurs sehr präsent ist. Davon zeugt nicht zuletzt die Einladung in die Sendung *druckfrisch* im Jahr 2020 (Abb. 17), wo Nadia Budde ihre neue Übersetzung des *Grinch* vorstellt und sich mit Denis Scheck über ihr damals zeitbezogen aktuelles Werk *Eine Woche drin* (2020) unterhält, entstanden aus den Nöten des pandemiebedingten Hausarrests, der Budde fantastische Figuren wie den Zimmerzauser, Budenstoffel, Teppichschelch, Kissenschrat und Vorhangbeißer hervorbringen ließ.¹⁸

¹⁶ Vgl. <https://nadiabudde.de/home.html> (05.05.2026).

¹⁷ Vgl. Edda Schlager: Reise mit Wölfen – Kinderbuchautorin bringt Bilderbücher nach Kirgisistan. In: Deutsche Allgemeine Zeitung 11.01.2008. <https://daz.asia/blog/reise-mit-wolfen-kinderbuchautorin-bringt-bilderbcher-nach-kirgisistan/> (05.05.2026).

¹⁸ Vgl. dazu auch Ulrich Seidler: Budenstoffel und mehr: Nadia Buddes Parade gut gelaunter Stubenhocker. Berliner Zeitung. 04.11.2020. <https://www.berliner-zeitung.de/article/nadia-budde-eine-woche-drin-parade-gut-gelaunter-stubenhocker-116063> (05.05.2026).



Abb. 17: Nadia Budde im Gespräch mit Denis Scheck (2020)¹⁹

Jenseits der medialen Aufmerksamkeit, die ein bekanntes TV-Format wie *druckfrisch* mit sich bringt, wird damit vor allem die Selbstverständlichkeit sichtbar, mit der Buddes Bücher öffentlich diskutiert, eingeordnet und gewürdigt werden, im Feuilleton ebenso wie im weiteren Literatur- und Kulturbetrieb. In dieser Sichtbarkeit, die abschließend hervorgehoben werden soll, zeigt sich auch, dass Buddes Werk längst nicht mehr allein dem Bilderbuch zugeordnet, sondern als eigenständige künstlerische Position zwischen Illustration, Literatur und Kunst wahrgenommen wird. Für die Kinderliteratur war dies lange Zeit keine Selbstverständlichkeit.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Budde, Nadia: *Eins Zwei Drei Tier*. Wuppertal: Peter Hammer, 1999.

Budde, Nadia: *Trauriger Tiger toastet Tomaten*. Wuppertal: Peter Hammer, 2000.

Budde, Nadia: *Kurz nach sechs kommt die Echs*. Wuppertal: Peter Hammer, 2002.

Budde, Nadia: *Flosse, Fell und Federbett*. Wuppertal: Peter Hammer, 2004.

Budde, Nadia: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009.

Budde, Nadia: *Großstadttiere*. Berlin: Jacoby & Stuart, 2013.

¹⁹ Die Abbildung stammt aus der Sendung *Druckfrisch* vom 13.12.2020. Jedoch steht das Video in der Mediathek <https://www.ardmediathek.de/druckfrisch> inzwischen nicht mehr zu Verfügung.

Budde, Nadia: Und außerdem sind Borsten schön! Wuppertal: Peter Hammer, 2013.

Budde, Nadia: Und irgendwo gibt es den Zoo. Wuppertal: Peter Hammer, 2013.

Budde, Nadia: Auf keinen Fall will ich ins All. Wuppertal: Peter Hammer, 2014.

Budde, Nadia: Vor meiner Tür auf einer Matte. Wuppertal: Peter Hammer, 2016.

Budde, Nadia: Eins Zwei Drei Vampir. Wuppertal: Peter Hammer, 2018.

Budde, Nadia: Letzte Runde Geisterstunde. München: Antje Kunstmann, 2020.

Budde, Nadia: Eine Woche drin. München: Antje Kunstmann, 2020.

Budde, Nadia: Eins Zwei Drei Rentier. Wuppertal: Peter Hammer, 2021.

Budde, Nadia: Die Band, die keiner kennt. Wuppertal: Peter Hammer, 2024.

Dr. Seuss: Der Lorax. Übersetzt von Nadia Budde. München: Antje Kunstmann, 2011.

Dr. Seuss: Der Grinch oder die geklauten Geschenke. Neu übersetzt von Nadia Budde. München: Antje Kunstmann, 2020.

Dr. Seuss' Schlumberbuch, übersetzt von Nadia Budde. München: Antje Kunstmann, 2022.

Rautenberg, Arne: Unterm Bett liegt ein Skelett. Gruselgedichte für Kinder. Illustriert von Nadia Budde. Wuppertal: Peter Hammer, 2016.

Rautenberg, Arne: kuddelmuddel remmidemmi schnickschnack. Gedichte für alle. Illustriert von Nadia Budde. Wuppertal: Peter Hammer, 2020.

Rautenberg, Arne: dieser tag ist mein freund. Gedichte für die guten Minuten. Illustriert von Nadia Budde. Wuppertal: Peter Hammer, 2023.

Soentgen, Jens: Selbstdenken! 20 Praktiken der Philosophie. Illustriert von Nadia Budde. Wuppertal: Peter Hammer, 2003.

Sekundärliteratur

Berner, Rotraut Susanne (Hrsg.): Die Tollen Hefte. <https://rsbuecher.blogspot.com/p/die-tollen-hefte.html> (05.05.2026).

Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und Massenmedien. In: Im Labyrinth der Vernunft. Text über Kunst und Zeichen. Hrsg. von Umberto Eco. 3. Auflage. Leipzig: Reclam. S. 301-324.

König, Nicola und Standke, Jan (Hrsg.): Was gibt es da noch zu lachen? Komik in Texten und Medien der Gegenwartskultur in literaturdidaktischer Perspektive. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2023.

Lachgeschichte: Party am Wasserloch. Die Maus. WDR. 07.03.2021. <https://www.ardmediathek.de/video/die-maus/lachgeschichte-party-am-wasserloch/wdr/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZWl0cmFnLWl0ODc0N2U2LWQ1MzUtNDVINC05YjU0LTM2YTnkMmZkMGJiZQ?isChildContent> (05.05.2026).

Schlager, Edda: Reise mit Wölfen – Kinderbuchautorin bringt Bilderbücher nach Kirgisistan. In: Deutsche Allgemeine Zeitung 11.01.2008. <https://daz.asia/blog/reise-mit-wlfen-kinderbuchautorin-bringt-bilderbcher-nach-kirgisistan/> (05.05.2026).

Seidler, Ulrich: Budenstoffel und mehr: Nadia Buddes Parade gut gelaunter Stubenhocker. In: Berliner Zeitung. 04.11.2020. <https://www.berliner-zeitung.de/article/nadia-budde-eine-woche-drin-parade-gut-gelaunter-stubenhocker-116063> (05.05.2026).

Selchow, Stefanie von: Komische Typen. Die Illustratorin Nadia Budde wundert sich über Mensch und Tier. In: chrismon. 17.06.2013. <https://chrismon.de/artikel/2013/19167/komische-typen> (05.05.2026).

Nadia Buddes
Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze.
Literarische Stadterkundungen mit einer
Graphic Novel

Jeanette Hoffmann

In ihrer Graphic Novel *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze* nimmt uns Nadia Budde in Text und Bild mit durch Berlin, lässt uns einen Spaziergang durch die Stadt und durch die Zeit machen aus einer ungewöhnlichen – in Nadia Buddes tierreichem Werk jedoch zugleich vertrauten – Perspektive: der eines Hundes, der durch die Straßen zieht. So erleben wir die Metropole mit allen Sinnen und in Form zahlreicher Sprach- und Bildspiele, ganz nah am Boden, unter dem so Vieles verborgen liegt. Nadia Buddes schonungslose Liebeserklärung an Berlin richtet sich an jugendliche und erwachsene Leser:innen.

Einblick

Umrahmt von Vor- und Nachsatzpapieren mit Hundeporträts sowie wortlosen Prologen und Epilogen, in denen sich die Ich-Erzählerin und Hauptfigur in ihren Hund verwandelt und zurückverwandelt, werden in Nadia Buddes *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze*¹ in elf Kapiteln Einblicke in das alltägliche und unbeschönigte Leben in Berlin aus Hundeperspektive gegeben. Im Zentrum stehen die vier Jahreszeiten mit ihren Gerüchen, Untergründen, Gegensätzen und Spuren, unterbrochen durch wortlose Traumsequenzen in Panelstrukturen, die einzelne Motive wie ausrangierte Matratzen, aussortierte Kleidungsstücke oder entsorgte Tannenbäume aufgreifen und ein traumhaftes Eigenleben führen lassen. Wort- und Bildspiele mit dem Namen und dem Wappen der Stadt, mit Berliner Bären und Berliner Schnauzen, mit Vergangenheit und Gegenwart sowie intertextuelle und interpiktorale Verweise ziehen sich leitmotivisch durch Bild und Text.

Im Beitrag werden zunächst die einzelnen Kapitel der Graphic Novel in ihrer Gesamtkomposition näher vorgestellt: der Rahmen, die Zeichen und Symbole, die Jahreszeiten und die Träume. Anschließend wird auf das Spiel mit Sprache und Bildern eingegangen. Danach werden die

¹ Nadia Budde: *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze*. Berlin: Reprodukt, 2022.

Hundeblicke in Bezug zu anderen tierischen Ansichten in Nadia Buddes Bilderbüchern und in der Kinderliteratur gesetzt. Schließlich wird das „Erwachsenen in Berlin“ dem „Kindsein in Berlin“ gegenübergestellt, bevor abschließend ein Ausblick auf die preisgekrönte Tätigkeit der Autorin gegeben wird.

Ein Rahmen um Berlin

„Die Stadt ist ein Haufen zusammenhangloses Zeug, dessen Ordnung das Durcheinander ist.“² Dieses Durcheinander wird grafisch geordnet: „Die 1967 in Berlin geborene und hier lebende Künstlerin widersetzt sich dem Chaos und gibt dem Ganzen Struktur.“³ Diese Struktur beginnt bereits bei der grundlegenden Komposition: Die Graphic Novel ist sehr rhythmisch aufgebaut. Es wirkt, als ob Berlin wie eine Zwiebel von Schichten umhüllt wäre. Bereits auf dem Cover und der Rückseite des Buches (Abb. 1) scheint das zentrale Motiv auf: die Verschmelzung von Hund und Hundebesitzerin bzw. die Verwandlung von Hundebesitzerin in ihren Hund – ob in der Schneekugel als Berlin-Souvenir (Rückseite) oder vor dem Hintergrund Berliner Altbauten und des Fernsehturms (Cover).

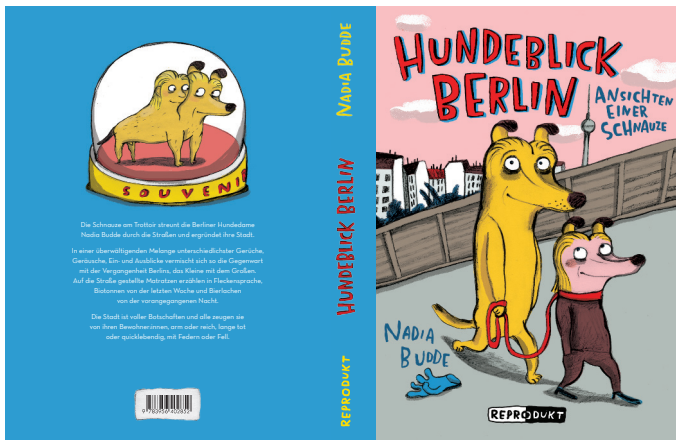


Abb. 1: Nadia Budde 2022, Cover und Rückseite, @ Reprodukt

Im Bildvordergrund sind die beiden Hauptfiguren der Geschichte, einträchtig im Rollentausch die graue Straße entlangspazierend, die Besitzerin kleiner und brauner als ihr Hund, von diesem an der (langen) Leine geführt. Auf dem Asphaltboden ein einzelner blauer Handschuh, verloren und nicht

² Ebd., o. S.

³ Cornelia Geißler: Ein Höhepunkt in der Berlin-Literatur. Nadia Buddes *Hundeblick*. In: Berliner Zeitung (21.11.2022). <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/hundeblick-berlin-ein-hoehepunkt-in-der-berlin-literatur-nadia-buddes-hundeblick-li.288773> (09.03.2026).

aufgehoben, ein Detail aus der Geschichte der verlorenen Dinge. Das Rot der Hundeleine findet sich im Schriftzug des Titels wieder, markiert den eingetauschten *Hundeblick* und leuchtet in der Ferne im Rot eines Daches auf. Auch die Schneekugel auf der Rückseite scheint mit rotem Samt ausgelegt.

Blickt man in die Innenseiten des Umschlags, schauen einen auf dem Vor- und Nachsatzpapier insgesamt 36 Hundeporträts wie aus Passfotos heraus an. Sie wirken skurril und jedes für sich einzigartig, mit gespitzten, aufgestellten, angelegten, ondulierten oder Schlapp-Ohren, Halskrause, Schal, Halsband oder Halstuch, darunter im Nachsatzpapier auch die Hauptfigur.

Prolog und *Epilog* erzählen dann jeweils auf einer Doppelseite in wortlosen Panels die schrittweise Verwandlung und Rückverwandlung der zweibeinigen Hauptfigur in einen tierischen Vierbeiner, mit der Nase zunehmend am Boden schnüffelnd, Spuren folgend (*Prolog*) bzw. von diesen wieder ablassend und zum aufrechten Gang zurückfindend (*Epilog*). Eingeleitet werden beide Kapitel von einem ganzseitigen, frei gestalteten Berliner Wappen, das ebenfalls zentrale Momente der Geschichte in Miniaturform verdichtet. Im Wappen des Prologs ist der Berliner Bär noch das zentrale Tier, wobei ihm bereits eine Hundeschar auf dem Kopf herumzutanzten scheint. In dem Wappen des Epilogs ist er dann durch die Hundehauptfigur ersetzt.

Innerhalb dieser Rahmenerzählung werden in den Kapiteln im Innern der Geschichte die rhythmische Erzählstruktur beibehalten und die zunächst nur angedeuteten Details narrativ entfaltet.

Berlin in Zeichen und Symbolen

Eine weitere Rahmung bilden die Kapitel *Schnauzen* und *BERLIN* relativ am Anfang und *Der Schlaf* und *Die Anderen* am Ende der Graphic Novel. Mit den „Schnauzen“ (Abb. 2), deren Aktivitäten sich – wenn man den Text vom Bild löst – wie ein Gedicht lesen, wird der doppelte Perspektivenwechsel vom Menschen zum Hund sowie von der Natur zur Kultur vollzogen:

Schnauzen lauschen in die Wildnis.
Sie streifen durchs Dickicht,
sind wachsam und durchkämmen ihr Revier.
Schnauzen schnüffeln, spähen, lauern,
wittern Beute und verfolgen Spuren.
Schnauzen laufen durch die ganze Stadt.
Ich laufe mit.⁴

⁴ Nadia Budde 2022, o. S.

Stellt man sich, nur die Zeilen lesend, Hunde in der Natur vor, so erzählen die Bilder, die jede einzelne Zeile begleiten, eine andere, gegensätzliche Geschichte: die einer Großstadt mit wildem Straßenverkehr, Menschendickichten, Reviermarkierungen an Straßenpollern, Essensresten auf dem Boden, Schriftspuren auf Mauern und einer Schar laufender Hunde auf Gehwegplatten. Diese kontrapunktische Spannung des Erzählens zwischen Bild und Text,⁵ dieses Spiel mit Gegensätzen erzeugt Vergnügen bei der Lektüre.



Abb. 2 und 3: Nadia Budde 2022, o. S., Kap. *Schnauzen* und Kap. *BERLIN*,
@ Reprodukt

Die Hommage an Berlin findet einen ihrer Höhepunkte im *BERLIN*-Kapitel, das sich in Form eines Akrostichons der Stadt und ihrem Namen mit allen fünf Sinnen (und dem Herzen) nähert (Abb. 3). Neben den Gerüchen der **B**erliner Bahnen sind **E**s die Geräusche (oder die Stille) der Berliner Straßen, die Fundstücke in den **R**asenflächen der Parks, die Winde, die man spürt, wenn man durch die zugigen Bürohausviertel **L**äuft oder der Müll, der **I**m Wasser der Spree treibt und ihm einen bestimmten Geschmack verleiht. „Nebeneinander, untereinander, über- und miteinander liegen hier Schichten, Geschichte und Geschichten.“⁶ In sprachspielerischer Form kommt hier der spröde Charme der Stadt zum Vorschein und spiegelt sich in den spielerischen Formen der Bilder wider.

⁵ Jens Thiele: Das Bilderbuch. In: Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2011. S. 217-230.

⁶ Nadia Budde 2022, o. S.

Am Ende der Geschichte erwacht der Berliner Bär aus dem Winterschlaf, nur sehr zögerlich und äußerst spät, um der Stadt, auf die er keine Lust mehr hat, schließlich den Rücken zu kehren und sie den ‚anderen‘, den Hunden, zu überlassen. Das Bild der Schneekugel, in der sich Berlin in seiner Tourismus-Symbolik befindet und aus der der Bär schließlich ausbricht, verdichtet in einzigartiger Weise die Gegensätze und Widersprüche der Stadt. Die ‚anderen‘ tauchen dann in Form der Hundeporträts wieder auf und erhalten hier Namen. Damit jedoch der Bär aus seinem Winterschlaf erwachen kann, bedarf es des Beginns eines Jahreszyklus, der im Zentrum der Graphic Novel steht.

Berlin in den vier Jahreszeiten

Die vier Jahreszeitenkapitel, in denen Berlin aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird, erzählen von seinen Gerüchen im Frühling, seinen Untergründen im Sommer, seinen Gegensätzen im Herbst und seinen Spuren im Winter. Dabei werden die wie ein Palimpsest überschriebenen Geschichte(n) der Stadt⁷ mit ihren vielschichtigen Vergangenheiten in Bild und Text aufgedeckt.

Rosenkohl und Kohlen im Frühling ziehen sich in dem Kapitel als Motive und Gerüche durch Text und Bild, geben der Stadt einen grünen Anstrich und den Baumkronen, Fernsehturm kugeln und umhereilenden Menschen grüne, runde Köpfe. Der Frühling erhält einen (das Rosenkohlnetz) auftauenden und (die Geschichte) befreienden Charakter. Zu Tage treten mannigfaltige Feuerwerkskörper der Silvesternacht ebenso wie Bomben verschiedener Art aus Kriegszeiten. „Man spaziert durch die Zeit.“: In die Nase dringen zahlreiche Gerüche, die vom letzten Winter („Teppich- und Möbelmuff“ „aus Parterrefenstern“), der letzten Woche („Biotonne im Hinterhof“) oder der vergangenen Nacht („Bierlache auf dem Gehweg neben den Scherben“) erzählen. Höhepunkt des Zeitspaziergangs ist der „Mietermief von Generationen“,⁸ der aus offenen Hausfluren empor kommt und im Wimmelbild einer zeitübergreifenden Menschenmenge mündet (Abb. 4).

⁷ Aleida Assmann: Geschichte findet Stadt. In: Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“. Hrsg. von Moritz Csáky und Christoph Leitgeb. Bielefeld: transcript, 2009. S. 13-27; Anna Stemmann: Spuren der Erinnerung. Berlin als graphisches Palimpsest. In: Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche. Hrsg. von Sabine Planka. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. S. 355-372.

⁸ Nadia Budde 2022, o. S.



Abb. 4: Nadia Budde 2022, o. S., Kap. *Rosenkohl und Kohlen*, @ Reprodukt

Zu sehen sind Personen mit historischen Perücken oder Hüten, ein Mann mit Mittelscheitel, Okular und gezwirbeltem Schnauzbart aus der Kaiserzeit, ein grau uniformierter Soldat, ein Junge in Hitlerjugend-Uniform der NS-Zeit, ein FDJ-Junge mit blauem Halstuch aus der DDR oder ein Punker mit Irokesenschnitt, ferner eine Frau mit Nachthaube, eine andere in Charleston-Kleidung der Weimarer Republik, eine verhüllte Frau oder die zum Hund mutierte Protagonistin und ihr Hund. Diese und weitere Figuren haben das Stadtbild (nicht nur Berlins) in ihrer jeweiligen Zeit auf ihre Weise geprägt und Geschichte geschrieben.

Sand und Steine im Sommer sind ebenso geschichtsträchtig und speichern Wärme und Kälte der Zeit in ihrer inneren Widersprüchlichkeit:

Der Sommer wärmt den Sand und die Steine. Er wärmt Betonplatten, Bordsteinkanten, U-Bahn-Treppen, Brandmauern und Schornsteine, den Reichstag, das Stadtschloss, den Stamm des Fernsehturms, Brückenpfeiler, an denen noch Einschusslöcher vom Krieg zu sehen sind, und eine Landebahn irgendwo da draußen.⁹

In den Mauersteinen, Stolpersteinen und steinernen Denkmälern steckt die wechselhafte und leidvolle Geschichte und die Erinnerungskultur der Stadt, beschriftet, glänzend oder ausgeblichen. Der Wärme der Steine wird ihre Kälte entgegengesetzt:

⁹ Ebd., o. S.

Für immer kalt bleiben: die steinernen Unterseiten der Spreebrücken, die Trümmer unter den Gehwegplatten, das Innere der Betonbunker, die Kirchen, die Geisterbahnhöfe, der letzte Fluchttunnel unter der Bernauer Straße und Lenins Kopf in der Spandauer Zitadelle.¹⁰

Die Steine erzählen aber auch Alltagsgeschichten hinterlassener Gegenstände („Auf den Steinen wird verloren, vermisst, verschenkt und vergessen.“) oder hinterlassener Worte („Über die Steine werden Botschaften verschlüsselt, versendet, verstanden ... oder auch nicht.“), die in einem Chaos enden („Was bleibt, sind Verwirrung, Verwechslung und Verwahrlosung.“).¹¹ Auf sprachlicher Ebene fallen die Alliterationen ins Auge, die der Zufälligkeit und den chaotischen Zuständen eine Ordnung geben.

Der Herbst erzählt von Gegensätzen, von *Oben und unten*, und arbeitet bildlich mit den vertikalen Linien von Baumstämmen, Hausfassaden und Türmen, immer wieder durch Rundungen von (Fernseh-)Turmkugeln, Baumkronen, Gebüsch und Brücken aufgebrochen. Die vertikalen Linien werden typografisch durch die von unten nach oben verlaufenden Schriftzüge verstärkt. Erzählt wird wiederum gegensätzlich über von oben herunterfallende Blumentöpfe, verlorengegangene Handschuhe, heruntertropfendes Blumengießwasser auf aufgehängte Wäsche oder aus dem Norden in den Süden ziehende (oder in Brandenburg hängenbleibende) Kraniche. Die Bewegungen werden von oben durch fahles, gelbes Laternenlicht illuminiert und durch Geräusche raschelnder Folie unten im Gebüsch oder flatternder Tüten oben in den Ästen begleitet. Es verändern sich auch die Bevölkerungen in der Luft und auf dem Boden. Während in den Baumkronen und am Himmel die Krähen bzw. Kranichformationen zunehmen, ziehen sich die Menschen zurück, es sind nur noch wenige Spaziergänger auf den Parkbänken, einzelne Touristen im Fernsehturmcafé, manche Menschen auf schmutzigen Matratzen unter den Brücken – es scheint, als ob die Tiere die Oberhand über die Stadt gewinnen würden, wie Nadia Budde es in ihrem Bilderbuch *Großstadttiere*¹² in Szene setzt.

Der Winter, *Weiß zu grau*, macht menschliche und tierische Spuren sichtbar, doch wird entgegengesetzt der Erwartungen nicht von Spuren im weißen Schnee erzählt, sondern von weißen (Farb-)Spuren auf grauem Asphalt. Auch im Text zeigen sich in lakonischer Form die Widersprüche der Stadt: „Im Winter wollen viele weg aus der Stadt. Die meisten bleiben.“ Verfolgt werden auf jeder Doppelseite verschiedene Spuren: die von Vogelkrallen, Rädern, Schuhen und Reifen. Es sind in sich abgeschlossene Geschichten individueller Lebensläufe über das Gehen, insbesondere aber

¹⁰ Ebd., o. S.

¹¹ Ebd., o. S.

¹² Nadia Budde: *Großstadttiere*. Berlin: Jacoby & Stuart, 2013.

das Bleiben. Sie enden jeweils mit einer Redewendung: „Wir bleiben hier!“ (Tauben), „Bin angekommen!“ (Ich-Erzählerin, die in den Seitenflügel eines Altbaus zieht), „Komme gleich wieder!“ (Mutter des Polsterers Herrn K., der nie woanders war), „Er muss verfügbar sein!“¹³ (Radfahrer unter einer Landschaftstapete). Und so wie das Bleiben dem Gehen entgegensteht, zeigt sich metaphorisch auch der falsche Schnee in der Dekoration des Apothekenschaufensters, der falsche Wolf (als Fuchs) im falschen Wald (der Stadt).

Berlin im Traum

Unterbrochen werden die Jahreszeitenkapitel durch drei wortlose Traumsequenzen, monoszenisch und in Bildfolgen erzählt. In den Träumen werden einzelne Figuren, Gegenstände, Gedanken und Motive aus den Jahreszeitenkapiteln aufgegriffen und traumhaft entfaltet.

Der erste Traum schließt sich an das Sommerkapitel an. In ihm findet die Hauptfigur eine frisch bepinkelte Matratze und hebt mit ihr ab in die Lüfte, wo sie sich gemeinsam mit anderen auf Matratzen fliegenden Hunden zu einer V-Formation zusammenschließt und an deren Spitze gen Süden zieht (Abb. 5). Die letzte Doppelseite zeigt in zwei monoszenischen Bildern die Hundeschar auf ihren Matratzen am Strand liegend sowie die Protagonistin friedlich darauf im Wasser treibend. Mit diesem Flug in den Süden leiten sie zum nächsten Kapitel *Oben und unten* über.



Abb. 5: Nadia Budde 2022, o. S., Kap. *Traum 1*, @ Reprodukt

¹³ Nadia Budde 2022, o. S.

Im zweiten Traum findet sich der verlorene blaue Handschuh aus dem Herbstkapitel mit anderen alten Kleidern aus ‚Zu-verschenken-Kisten‘ in den Straßen zusammen: Gemeinsam laufen sie als Lumpenmensch durch die Stadt, entdecken einen Eimer mit polarweißer Farbe, hinterlassen Spuren, malen die neue Kapitelüberschrift *Weiß zu grau* an und leiten damit zum Winterkapitel über.

Im dritten Traum werden Tannenbäume an der Straßenecke entsorgt, einer nach dem anderen, so dass ein kleines grünes Tannendickicht mitten im Straßenverkehr entsteht. Die Hunde freuen sich darüber und tummeln sich jaulend darin, bis schließlich die Müllabfuhr die Tannenbäume abholt. Während die Hunde mit ihren Besitzer:innen wieder ihres Weges im wortwörtlich grauen Alltag gehen (einzig deren Nasen sind rotgefroren), bleibt ein einsamer blauer Tannenzweig zurück, der von der farbigen Hundeprotagonistin, blaue Absatzschuhe an den Hinterpfoten, sehnsuchtsvoll beäugt wird.

Die Traumsequenzen verdichten das zuvor Erzählte auf metaphorische Weise, nehmen anschließende Motive vorweg und bilden so Übergänge zwischen den verschiedenen Kapiteln.

Sprachspiele und Bildspiele

Nadia Budde wird von der Literaturkritik national und international wertgeschätzt. Insbesondere ihre lakonisch reduzierte Sprache im Zusammenspiel mit der Bildkomplexität wird anerkennend hervorgehoben.¹⁴

In *Hundeblick Berlin* ist die Schrift, handgeschrieben und in Großbuchstaben wie in vielen ihrer Bilderbücher, vielschichtig mit den Bildern verbunden: als Kapitel- oder Bildüberschrift, als Erzähltext, als Schrift im Bild, als Denk- (bzw. Geruchs-)Blase. Die Bilder wiederum nehmen verschiedene narrative Formen an:¹⁵ monoszenisch, pluriszenisch oder in Bildfolgen erzählend, mosaikartig zusammengesetzt oder vignettenartig den Text begleitend. Spielerische Elemente finden sich auf verschiedenen linguistischen und visuellen Ebenen: phonetisch, grafematisch, semantisch, lexikalisch, sprach- und bildmetaphorisch sowie grafisch.

¹⁴ Hans ten Doornik: Als ich ein kleines Mädchen war oder: Graphic Novel goes Kinderbuch. In: *kj&m* 61 (2009) H. 30. S. 29-31; Michael Ritter: Nadia Budde: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* (2009) In: Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschunterricht. Textvorschläge – Didaktik – Methodik. Hrsg. von Kaspar H. Spinner und Jan Standke. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016. S. 43-47.

¹⁵ Michael Staiger: Bilder erzählen. Zum Umgang mit visueller Narrativität im Deutschunterricht. In: *Bilder in Medien, Kunst, Literatur, Sprache, Didaktik*. Festschrift für Adalbert Wichert. Hrsg. von Ingelore Oomen-Welke und Michael Staiger. München: kopaed, 2012. S. 41-51.

Auffallend und erfrischend sind die Lautmalereien, durch welche die skizzierten Szenen sinnlich erfahrbar werden, wie die Geräusche in den Straßen der Stadt: „Auf dem Pflaster gehen Flaschen zu Bruch, *klappern* Absätze, *rattern* Rollkoffer, *donnern* die Reifen der Müllfahrzeuge, *rennen* Menschen von hier nach da und rufen etwas.“¹⁶ Diese durch den Rhythmus der Doppelkonsonanten hervorgerufenen Onomatopoetika erinnern an lyrische Klassiker, die Stadtgeräusche literarisch verdichten, wie James Krüss' *Henriette Bimmelbahn*: „Doch dann pfeift sie und sie bimmelt, / rattert, knattert, dampft und faucht, / ruckelt, zuckelt, klappert, plappert, / bebt und bibbert, rollt und raucht.“¹⁷ Weitere phonetische Sprachspiele sind zu finden in den zahlreichen Alliterationen wie „Schnauzen schnüffeln“, „Berliner Bahnen [...] Busse [...] mit Busbenzin“, „hetzen Leute hin und her“¹⁸ oder rund um die Steine im Sommer-Kapitel (s. o.).

Grafematisch spielt Nadia Budde mit den Buchstaben des Namens der Stadt in ihrem Akrostichon zu BERLIN und kombiniert dies mit einem Spiel mit den verschiedenen Sinnesorganen: So lässt sich Berlin buchstabieren und lesen, gleichzeitig riechen, hören, sehen, fühlen, schmecken und spüren (Abb. 3).

Auf semantischer Ebene fällt das Spiel mit Redewendungen auf: Die ‚Berliner Schnauze‘ ist allgegenwärtig und findet ihren Höhepunkt im Kapitel *Schnauzen*, das wie folgt angekündigt wird: „Ich bin wie ein Hund. Meine Schnauze hat ihr Herz in Berlin.“ Der ‚Berliner Bär‘ als tierisches Symbol für die Stadt, im Stadtwappen verankert, macht dort den Hunden, den anderen ‚Berliner Schnauzen‘ Platz. ‚Ins Grüne fahren‘ die Berliner im Frühling, wenn sie am Sonntagabend zurückkehren aus den noch unbebauten Wäldern Brandenburgs „hinein ins Grüne“ der Stadt. Und da der Berliner Fernsehturm visuell die Rosenkohlkugel verkörpert, kann er „niemals Telespargel werden“. Äußerst vergnüglich sind auch die Sprach- und Bildmetaphern des Gehens, ob konsumkritisch „Unten gehen große Einkaufsstützen.“ oder zeithistorisch „Man spaziert durch die Zeit.“,¹⁹ und die dabei stattfindenden Begegnungen mit dem Berliner Figurenarsenal aus unterschiedlichen Jahrzehnten und Jahrhunderten (Abb. 4).

Auf lexikalischer Ebene amüsieren umgangssprachliche Wortfelderkundungen Berliner Alltagserfahrungen, z. B. der Wunsch zu gehen (anstelle des Bleibens), der auch den Berliner Bären erfasst: „Er würde hier abhauen, sich verpissen, verduften, die Flocke machen, verschwinden.“ Dabei erfreuen nicht nur die zahlreichen derben Synonyme für das Gehen, sondern auch deren jeweiligen Bezüge zum zuvor in Text und Bild

¹⁶ Nadia Budde 2022, o. S. (Hervorhebungen JH).

¹⁷ James Krüss und Lisl Stich: *Henriette Bimmelbahn*. 19. Auflage. Köln: Boje, 2006 [1958], o. S.

¹⁸ Nadia Budde 2022, o. S.

¹⁹ Ebd., o. S.

Erzählten: den angepinkelten Matratzen, den mannigfaltigen Düften der Stadt, den (falschen) Schneeflocken der Schaufensterdekorationen.

Das Spiel mit Sprache findet seinen Höhepunkt in der beschrifteten, seitenfüllenden Mauer, die eine Vielzahl an (mehrsprachigen) Sprüchen enthält (Abb. 6), von: „Doloris ick liebe dir“ über „Menschenrechte statt rechte Menschen“ bis „How long is now“.²⁰



Abb. 6: Nadia Budde 2022, o. S., Kap. *Sand und Steine*, @ Reprodukt

Bildmetaphorisch besticht die Graphic Novel durch Rosenkohlköpfe in allen erdenklichen Varianten (Frühling), Leninköpfe mit auf- und zugeschlagenen Augen (Sommer), einen auf den Kopf gefallenen Blumentopf (Herbst), die schnee- bzw. polarweißen (Farb-)Spuren (Winter) und nicht zuletzt das Schneekugelglas, in dem sich alle Berlinbilder wie in einem Brennglas verdichten.

Tierische Figuren

Tiere spielen, angefangen bei ihrem ersten Bilderbuch *Eins zwei drei Tier*,²¹ im gesamten Werk von Nadia Budde eine zentrale Rolle und sind in zahlreichen ihrer Bilderbücher die titelgebenden Hauptfiguren wie etwa in *Großstadttiere* oder in *Hundeblick Berlin*. Dabei widmet sich die Autorin ebenso bekannten und in der Kinderliteratur häufig anzutreffenden Tieren

²⁰ Ebd., o. S.

²¹ Nadia Budde: *Eins zwei drei Tier*. Wuppertal: Peter Hammer, 1999.

wie Hunden und Katzen,²² integriert aber auch in der Kinderliteratur äußerst unübliche Tiere, „etwa die moderne Made und den Hasen mit Hakenase“.²³

In *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze* stehen Hunde im Mittelpunkt, bzw. der Hund der Ich-Erzählerin und Protagonistin, in den letztere sich verwandelt. Dieser Hund ist die Hauptfigur der Geschichte und umgeben von anderen Großstadthunden, die in verschiedenen Szenen auftauchen, aber auch einzeln porträtiert werden und schließlich sogar Namen erhalten. Als Gegenspieler fungiert der die Metropole symbolisierende Berliner Bär, der sich dankbar von den Hunden ablösen lässt (s. o.). Weitere Tiere, die in Text und Bild vorkommen, sind die Tiere der Lüfte wie Tauben, Krähen und Kraniche, die sich von Essensresten an S-Bahnhöfen ernähren und nicht vertreiben lassen, im Herbst in Baumkronen sammeln und in Formationen gen Süden (oder Brandenburg) ziehen. Darüber hinaus gibt es weitere Tiere wie Katzen hinter Wohnungsfenstern, Elefant und Bär als ausgebliehene Stofftiere, ein Bär als Schlüsselanhänger, in der Spree schwimmende Fische oder „allerlei Geflügelarten“²⁴ (bildlich dargestellt durch eine weiße Ente). Dieses tierische Figurenarsenal bevölkert die Graphic Novel und verleiht ihr einen spröden Charme.

Tiere gehören insgesamt zu zentralen Figuren in der Kinderliteratur, insbesondere im Bilderbuch. Auch die Kinderliteraturforschung widmet sich ihnen mit anhaltendem Interesse.²⁵ Das zentrale Motiv der Graphic Novel *Hundeblick Berlin*, die Verwandlung eines Menschen in ein Tier und die Darstellung der Welt aus der tierischen Perspektive, hat ebenfalls eine literarische Tradition,²⁶ sei es in der Kinderliteratur in Paul Maar's *Herr Bello und das blaue Wunder*²⁷ oder in der Erwachsenenliteratur in Franz Kafkas *Die Verwandlung*.²⁸ Damit geht ein multiperspektivischer Blick

²² Karin Richter: Tiere im Kinder- und Jugendbuch. Reflexion realer Kindheitserlebnisse oder ‚Wahrheiten‘ des gesellschaftlichen Lebens in Parabeln, Märchen und Fabeln. In: Tierische Sozialarbeit. Ein Lesebuch für die Profession zum Leben und Arbeiten mit Tieren. Hrsg. von Jutta Buchner-Fuhs und Lotte Rose. Wiesbaden: Springer VS, 2012. S. 167-183.

²³ Gundel Mattenklott: Was ich mit den Augen lese, das kann ich auch mit den Ohren hören. Buchstabenwelten von Karl Philipp Moritz bis Nadia Budde. In: Deutsche Lehrerzeitung 5 (2000) H. 6. S. 33.

²⁴ Nadia Budde 2022, o. S.

²⁵ Karin Richter 2012; Sebastian Schmidler (Hrsg.): Tier, Kinder, Bücher. Tierisches in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed, 2024 (= kJl&m 76. H. 3).

²⁶ Gabriela Brunner Ungericht: Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998.

²⁷ Paul Maar und Ute Krause: Herr Bello und das blaue Wunder. Hamburg: Oetinger, 2005.

²⁸ Franz Kafka: Die Verwandlung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999 [1915].

einher, der philosophische Grundfragen aufkommen lässt.²⁹ In *Hundeblick Berlin* steht weniger das Tier-Mensch-Verhältnis im Vordergrund als eine grundsätzlich andere Wahrnehmung des Lebens in der Großstadt, aus einer Perspektive von unten, nah am Boden und mit einer gesteigerten Geruchswahrnehmung – eben mit einem *Hundeblick* auf *Berlin* und den *Ansichten einer Schnauze*.

Kindsein und Erwachsensein in Berlin

„Die Stadt ist voller Botschaften, aus der Vergangenheit, der Gegenwart, manches verweist auch auf die Zukunft. Berlin erzählt von den Leuten, die darin leben und gelebt haben. Alle haben hier Spuren hinterlassen.“³⁰ Nadia Budde hat mit ihrer Graphic Novel eine Hommage an Berlin gestaltet, trotz aller Widrigkeiten, von denen sie erzählt, eine Liebeserklärung von einer, deren Schnauze ihr „Herz in Berlin“³¹ hat. Damit stellt sie Berlin erneut ins Zentrum ihres Schaffens und entwirft ein aktualisiertes literarisches Porträt dieser Stadt.³²

Die Graphic Novel *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze* weist innerhalb von Nadia Buddes Werk große Ähnlichkeiten zu ihrer mehrfach preisgekrönten, literaturwissenschaftlich, -didaktisch und empirisch viel beachteten Graphic Novel *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln*³³ auf. Bereits auf den ersten Blick ragen die beiden Bücher materiell heraus durch ihr Format (klassisches Buch-, kein Bilderbuchformat) und ihren Umfang (jeweils über 100 Seiten). Anders als andere ihrer Bilderbücher reimen sich die Texte (und Titel) nicht. Auch wenn sie gattungstheoretisch schwer greifbar sind, lassen sie sich durch ihr

²⁹ Andreas Wicke: ‚Mönschsein ist gut‘, sagte Herr Bello. ‚Aber Hundsein ist auch gut.‘ Mensch-Tier-Perspektiven in Paul Maars ‚Herr Bello‘-Trilogie. In: Paul Maar. Studien zum kinder- und jugendliterarischen Werk. Hrsg. von Andreas Wicke und Nikola Roßbach. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. S. 121-138.

³⁰ Nadia Budde in comic.de: „Alle haben hier Spuren hinterlassen“. In: Comic. Das Magazin für Comic-Kultur (15.10.2022). <https://www.comic.de/2022/10/alle-haben-hier-spuren-hinterlassen/> (09.03.2026).

³¹ Nadia Budde 2022, o. S.

³² Ute Dettmar, Andre Kagelmann und Ingrid Tomkowiak (Hrsg.): Urban! Städtische Kulturen in Kinder- und Jugendmedien. Berlin: J. B. Metzler, 2023; Sabine Planka (Hrsg.): Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018.

³³ Nadia Budde: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009; Jeanette Hoffmann: „... eine Tasse Kakao auf einem Bett in der Toilette“. Kindliches Spiel mit Worten und Bildern zur Graphic Novel *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* von Nadia Budde. In: Comics: Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik. Hrsg. von Christine Dallmann, Anja Hartung-Griemberg, Alfons Aigner und Kai-Thorsten Buchele. München: kopaed, 2018. S. 123-136; Michael Ritter 2016; Hans ten Doornkaat 2009.

grafisches Erzählen und ihren Umfang insgesamt der Graphic Novel bzw. dem Comic-Roman zuordnen. Beide Geschichten sind in Berlin angesiedelt und lassen Fragen zur Adressatenschaft offen. Sie richten sich weniger an ein kindliches, sondern vielmehr an ein jugendliches oder erwachsenes Publikum.³⁴ Beide Bücher erzählen in Episoden (in zehn Kapiteln bzw. elf Ansichten zwischen einem Pro- und einem Epilog), spielen mit intertextuellen und interpiktoralen Bezügen und historischen Anspielungen.

Beide Bücher weisen autobiografische bzw. autofiktionale Züge auf. Während *Such dir was aus, aber beeil dich!* vom Kindsein in den 1970er Jahren in Ostberlin und damit in einer geteilten Stadt erzählt, nimmt *Hundeblick Berlin* das Erwachsensein im vereinigten Berlin der Gegenwart mit all seinen offenen Wunden und Widersprüchen in den Blick.

Auch auf visuell narrativer Ebene gibt es Parallelen. So läuft die Hundefigur auf einem Bild ähnlich unsichtbar zwischen der erwachsenen Menschenmenge her wie die Kinderfigur: Beide betrachten die anderen aus einer tiefer gelegenen Perspektive und bleiben dadurch selbst weitgehend im Verborgenen. Ein Wimmelbild, das in *Such dir was aus, aber beeil dich!* die Medienfiguren der Kindheit versammelt, zeigt in *Hundeblick Berlin* die historischen Bewohner der Stadt durch Jahrzehnte und Jahrhunderte hindurch (Abb. 4). Auch die listenartige Sammlung der Kindheitserfahrungen in *Such dir was aus, aber beeil dich!* („hinfallen, im Tunnel schreien, ins Badewasser pinkeln [...]“)³⁵ wird in *Hundeblick Berlin* aufgegriffen mit den beschrifteten Mauersteinen, die Sprüche tragen aus dem Leben von Jugendlichen oder Erwachsenen (Abb. 6). In beiden Büchern werden (Erinnerungs-)Spuren verfolgt, Spuren von rotem (Nasen-)Blut, von (polar-)weißer Farbe oder Duftspuren, die Vergangenheit und Gegenwart sinnlich erlebbar werden lassen.

Eine weitere Parallele liegt in der historisch-politischen Kontextualisierung der Stadt verbunden mit dem autobiografischen Gedächtnis in erinnerungskultureller Perspektive:³⁶ das Berlin zu Zeiten seiner Teilung, in dem der Krieg noch körperlich und im kommunikativen Familiengedächtnis erinnert wurde,³⁷ und das aktuelle Berlin mit seinen vom Krieg erzählenden Einschusslöchern in Brückenpfeilern oder den die Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust wachhaltenden Stolpersteinen und

³⁴ Hans ten Doornkaat 2009; Cornelia Geißler 2022.

³⁵ Nadia Budde 2009, o. S.; Jeanette Hoffmann 2018.

³⁶ Ute Dettmar: Kindsein – Erinnern – Erzählen. (Selbst-)Beschreibungen von Kindheiten in ‚Wendezeiten‘ in erinnerungskultureller und generationaler Perspektive. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung 26 (2021) H. 26. S. 127-141. <https://doi.org/10.21248/gkjf-jb.71>; Anna Stemmann 2018.

³⁷ Nadia Budde und Carolin Führer: Erinnern in Autorenperspektive. Implizites Erinnern an die DDR in *Such dir was aus, aber beeil dich!* In: Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens. Hrsg. von Carolin Führer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016. S. 237-245.

Denkmälern. Die Bezüge werden in beiden grafischen Erzählungen nur angedeutet und müssen von den Rezipierenden selbstständig hergestellt werden. Es entsteht ein „Berlin als Zeichenträger einer kulturellen Praktik des Erinnerns“.³⁸

Auch die intertextuellen und interpiktoralen Anspielungen sind in beiden Büchern zahlreich. Während es in *Such dir was aus, aber beeil dich!* vornehmlich visuelle oder narrative Bezüge zu Figuren aus Kinderliteratur und -medien sind (Herr Fuchs und Frau Elster, Lolek und Bolek, Rosaroter Panter, Lassie, Heidi, Sandmännchen...), Bezüge zur DDR-Politik oder zur geteilten Stadt („Für Frieden und Sozialismus immer bereit!“, „Hört endlich auf mit eurer Großeltern-Land Scheiße!“),³⁹ wird in *Hundeblick Berlin* neben zeitgeschichtlichen Bezugnahmen beispielsweise zur Friedlichen Revolution von 1989 („Wir bleiben hier!“) und zum Ende des Sozialismus (in Form des steinernen Leninkopfs in der Spandauer Zitadelle) auch mit Literaturklassikern gespielt: So sind es beim Tier-Mensch-Verwandlungsmotiv die bereits erwähnten Bezüge zu Paul Maars *Bello* oder Franz Kafkas *Verwandlung*, in der Szene des schon immer dagewesenen und dableibenden Polsterers Herrn K. Anspielungen auf Bertolt Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner*.⁴⁰ Ein weiteres literarisches Motiv, das sich auch in Jerome David Salingers Roman *Fänger im Roggen*,⁴¹ in Marlene Dietrichs Lied *Ich hab' noch einen Koffer in Berlin*⁴² oder in Pei-Yu Changs Bilderbuch *Der geheimnisvolle Koffer von Herrn Benjamin*⁴³ findet, ist das des Koffers, das vom Gehen, Aufbrechen, Reisen oder Fliehen, vom Ankommen oder Zurückkehren, von Heim- und Fernweh erzählt und identitätsstiftenden Charakter hat. Dieses Motiv tritt in Form eines roten Rollkoffers in *Hundeblick Berlin* an verschiedenen Stellen auf: als Habseeligkeit eines unter dem Wandspruch „#Stay the fuck home!“ liegenden Obdachlosen, als Einkaufstrolley einer älteren Dame mit rosa Wollmütze neben der Aufschrift „Revolution“ auf den Gehwegplatten (Abb. 6) oder beim Einzug der jungen Frau in die Berliner Seitenflügelwohnung verbunden mit der „Bin angekommen!“⁴⁴-Textnachricht an ihren Vater (s. o.).

³⁸ Anna Stemmann 2018, S. 356.

³⁹ Nadia Budde 2009, o. S.

⁴⁰ Bertolt Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner*. Zürcher Fassung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 [1959].

⁴¹ Jerome David Salinger: *Der Fänger im Roggen*. 25. Auflage. Reinbek b. H. Rowohlt, 2004 [1951].

⁴² Marlene Dietrich: *Ich hab' noch einen Koffer in Berlin*. Musik von Ralph Maria Siegel, Text von Aldo von Pinelli. Baam: Philipps, 1955 [Bully Buhlan 1951].

⁴³ Pei-Yu Chang: *Der geheimnisvolle Koffer von Herrn Benjamin*. Zürich: NordSüd, 2017.

⁴⁴ Nadia Budde 2022, o. S.

Ausblick

Nadia Budde, die es in *Hundeblick Berlin* vollbringt, aus dem Alltag in der Großstadt „das Widerliche ins Wunderliche zu verwandeln“, ⁴⁵ ist mit ihrer Graphic Novel ein „Höhepunkt in der Berlin-Literatur“ ⁴⁶ gelungen. Nachdem sie 2000 für ihr Bilderbuchdebüt *Eins zwei drei Tier* ⁴⁷ sowie 2010 für ihre Kindheits-Graphic Novel *Such dir was aus, aber beeil dich!* ⁴⁸ den Jugendliteraturpreis in den Sparten Bilderbuch bzw. Jugendbuch erhielt ⁴⁹ und wiederholt für den Astrid-Lindgren-Gedächtnis-Preis nominiert war, wurde sie 2025 mit dem Uwe Lüders Preis für Illustrationskunst im Kinder- und Jugendbuch ausgezeichnet. Jenseits ausgetretener Touristenpfade lässt sich mit *Hundeblick Berlin* die Stadt mit ihrer sozial-anthropologischen, historisch-politischen und literarisch-kulturellen Komplexität in all ihrer Widerspenstigkeit und mit einem selbstironischen Augenzwinkern lesend, schauend und staunend erkunden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brecht, Bertolt: Geschichten vom Herrn Keuner. Zürcher Fassung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 [1959].

Budde, Nadia: *Eins zwei drei Tier*. Wuppertal: Peter Hammer, 1999.

Budde, Nadia: *Großstadttiere*. Berlin: Jacoby & Stuart, 2013.

Budde, Nadia: *Hundeblick Berlin. Ansichten eine Schnauze*. Berlin: Reprodukt, 2022.

Budde, Nadia: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009.

Chang, Pei-Yu: *Der geheimnisvolle Koffer von Herrn Benjamin*. Zürich: NordSüd, 2017.

⁴⁵ Uli Krug: Duftes Berlin. Nadia Budde schildert Berlin aus der Hundeperspektive. In: *Jungle World* (24.11.2022). <https://jungle.world/artikel/2022/47/duftes-berlin> (09.03.2026).

⁴⁶ Cornelia Geißler 2022.

⁴⁷ Nadia Budde 1999.

⁴⁸ Nadia Budde 2009.

⁴⁹ Susanne-Helene Becker: Mit Pinsel, Stift und Eimer. Jugendbuchpreis für Nadia Budde. In: *JuLit* 36 (2010) H. 4. S. 32-34.

Dietrich, Marlene: Ich hab' noch einen Koffer in Berlin. Musik von Ralph Maria Siegel, Text von Aldo von Pinelli. Baarn: Philips, 1955. [Bully Buhlan 1951].

Kafka, Franz: Die Verwandlung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999 [1915].

Krüss, James und Stich, Lisl: Henriette Bimmelbahn. 19. Auflage. Köln: Boje, 2006 [1958].

Maar, Paul und Krause, Ute: Herr Bello und das blaue Wunder. Hamburg: Oetinger, 2005.

Salinger, Jerome David: Der Fänger im Roggen. Reinbek b. H.: Rowohlt, 2004 [1951].

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: Geschichte findet Stadt. In: Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“. Hrsg. von Moritz Csáky und Christoph Leitgeb. Bielefeld: transcript, 2009. S. 13-27.

Becker, Susanne-Helene: Mit Pinsel, Stift und Eimer. Jugendbuchpreis für Nadia Budde. In: JuLit 36 (2010) H. 4. S. 32-34.

Brunner Ungericht, Gabriela: Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998.

Budde, Nadia und Führer, Carolin: Erinnern in Autorenperspektive. Implizites Erinnern an die DDR in *Such dir was aus, aber beeil dich!* In: Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens. Hrsg. von Carolin Führer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016. S. 237-245.

comic.de: „Alle haben hier Spuren hinterlassen“. In: Comic. Das Magazin für Comic-Kultur (15.10.2022). <https://www.comic.de/2022/10/alle-haben-hier-spuren-hinterlassen/> (09.03.2026).

Dettmar, Ute: Kindsein – Erinnern – Erzählen. (Selbst-)Beschreibungen von Kindheiten in ‚Wendezeiten‘ in erinnerungskultureller und generationaler Perspektive. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung 26 (2021) H. 26. S. 127-141. <https://doi.org/0.21248/gkjl-jb.71>.

Dettmar, Ute, Kagelmann, Andre und Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.): Urban! Städtische Kulturen in Kinder- und Jugendmedien. Berlin: J. B. Metzler, 2023.

Geißler, Cornelia: Ein Höhepunkt in der Berlin-Literatur. Nadia Buddes *Hundeblick*. In: Berliner Zeitung (21.11.2022). [https://www.berliner-](https://www.berliner-zeitung.de/)

zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/hundeblick-berlin-ein-hoehepunkt-in-der-berlin-literatur-nadia-buddes-hundeblick-li.288773 (09.03.2026).

Hoffmann, Jeanette: „... eine Tasse Kakao auf einem Bett in der Toilette“. Kindliches Spiel mit Worten und Bildern zur Graphic Novel *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* von Nadia Budde. In: Comics: Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik. Hrsg. von Christine Dallmann u. a. München: kopaed, 2018. S. 123-136.

Krug, Uli: Duftes Berlin. Nadia Budde schildert Berlin aus der Hundeperspektive. In: Jungle World (24.11.2022). <https://jungle.world/artikel/2022/47/duftes-berlin> (09.03.2026).

Mattenklott, Gundel: Was ich mit den Augen lese, das kann ich auch mit den Ohren hören. Buchstabenwelten von Karl Philipp Moritz bis Nadia Budde. In: Deutsche Lehrerzeitung 5 (2000) H. 6. S. 32-33.

Planka, Sabine (Hrsg.): Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018.

Richter, Karin: Tiere im Kinder- und Jugendbuch. Reflexion realer Kindheitserlebnisse oder ‚Wahrheiten‘ des gesellschaftlichen Lebens in Parabeln, Märchen und Fabeln. In: Tierische Sozialarbeit. Ein Lesebuch für die Profession zum Leben und Arbeiten mit Tieren. Hrsg. von Jutta Buchner-Fuhs und Lotte Rose. Wiesbaden: Springer VS, 2012. S. 167-183. http://dx.doi.org/10.1007/978-3-531-18956-7_10.

Ritter, Michael: Nadia Budde: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* (2009). In: Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschunterricht. Textvorschläge – Didaktik – Methodik. Hrsg. von Kaspar H. Spinner und Jan Standke. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016. S. 43-47.

Schmideler, Sebastian (Hrsg.): Tier, Kinder, Bücher. Tierisches in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed, 2024 (= kjl&m 76. H. 3).

Staiger, Michael: Bilder erzählen. Zum Umgang mit visueller Narrativität im Deutschunterricht. In: Bilder in Medien, Kunst, Literatur, Sprache, Didaktik. Festschrift für Adalbert Wichert. Hrsg. von Ingelore Oomen-Welke und Michael Staiger. München: kopaed, 2012. S. 41-51.

Stemmann, Anna: Spuren der Erinnerung. Berlin als graphisches Palimpsest. In: Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche. Hrsg. von Sabine Planka. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. S. 355-372.

Ten Doornkaat, Hans: Als ich ein kleines Mädchen war oder: Graphic Novel goes Kinderbuch. In: *kjlm* 61 (2009) H. 3. S. 29-31.

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2011. S. 217-230.

Wicke, Andreas: ‚Mönschsein ist gut‘, sagte Herr Bello. ‚Aber Hundsein ist auch gut.‘ Mensch-Tier-Perspektiven in Paul Maars ‚Herr Bello‘-Trilogie. In: Paul Maar. *Studien zum kinder- und jugendliterarischen Werk*. Hrsg. von Andreas Wicke und Nikola Roßbach. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. S. 121-138.

Humor und Zutrauen – wie Nadia Budde Alters- und Genregrenzen überwindet

Maria Linsmann-Dege

Der Beitrag untersucht Entwicklung und Kennzeichen des Oeuvres der 1969 in Berlin (Ost) geborenen Grafikerin, Autorin, Illustratorin, Dozentin und Übersetzerin Nadia Budde. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf dem besonderen Aspekt des Humors, der alle Bücher der Künstlerin kennzeichnet. Außerdem wird der Frage nachgegangen, wie Nadia Budde in verschiedenen Genres und für unterschiedliche Zielgruppen arbeitet und dabei immer ihrem spezifischen und unverwechselbaren Stil treubleibt.

Kleinkindbilderbücher

Mit ihrem Erstlingswerk *Eins Zwei Drei Tier*¹ haben ein neuer Ton und ein frischer Wind Einzug in das Genre der Kleinkindbilderbücher gehalten, das treffender mit dem Begriff *Frühe-Konzepte-Bilderbücher*² bezeichnet wäre.

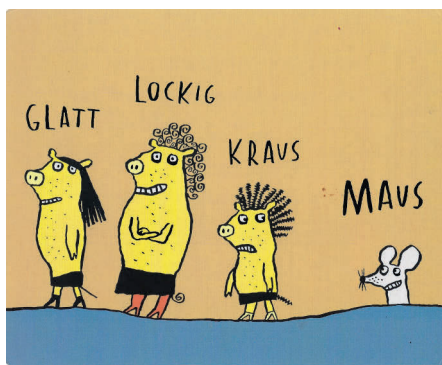


Abb. 1: *Eins Zwei Drei Tier* (Budde, 1999)

In dieser Gattung wurde bis dahin zumeist auf jeder Seite eines solchen Buches jeweils ein Gegenstand aus der Alltagswelt der Kleinkinder möglichst exakt und detailgetreu wiedergegeben und dann der entsprechende

¹ Nadia Budde: *Eins Zwei Drei Tier*. Wuppertal: Peter Hammer, 1999.

² Vgl. hierzu: Bettina Kümmerling-Meibauer: *Erste Bilder; Erste Begriffe*. Weltwissen für Kleinkinder. In: *Literatur im Laufstall*. Hrsg. von Bettina Kümmerling-Meibauer und Maria Linsmann. Troisdorf: Troisdorfer Bilderbuchmuseum Burg Wissem, 2009. S. 15-33. S. 17.

Begriff dazu als gedrucktes Wort gesetzt. Im Unterschied zu den Bildern im größten Teil dieser früheren Bücher finden sich in *Ein Zwei Drei Tier* minimalistische, witzige, schräge, mit schnellem Strich gezeichnete ‚Typen‘, die keinen Anspruch auf Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit erheben. Auch werden nicht einzelne Gegenstände aus der alltäglichen Lebenswelt der Kinder mehr oder weniger zusammenhanglos hintereinander gereiht. Vielmehr stellt Budde Zusammenhänge zwischen den einzelnen Seiten her. Sie beschränkt sich nicht auf die einfache Benennung der Substantive, sondern verwendet Adjektive und Präpositionen. Nicht nur der witzig-grafische Stil Buddes und die ‚nicht niedlichen‘ Protagonisten, sondern auch ihr Umgang mit Sprache waren neu und ungewöhnlich für die Altersgruppe der Kleinkinder.

Während sich bisher der Text in Pappbilderbüchern für die Allerkleinsten zumeist recht gleichförmig auf die Benennung der abgebildeten Gegenstände beschränkte, arbeitet Nadia Budde mit Reim, Rhythmus, Sprachklang und Sprachspielen und folgt überdies einem klaren Konzept. Auf jeder Seite des Buches sind drei unterschiedliche Typen einer Tierart dargestellt: z. B. Igel, Schweine oder Mäuse. Jedes dieser Tiere ist durch eine bestimmte, je unterschiedliche Eigenschaft charakterisiert, die im Handlettering in Großbuchstaben über ihrem Kopf geschrieben steht, so etwa die Beschaffenheit ihres Haares als „glatt“, „lockig“ oder „kraus“ (Abb. 1).

Die vierte Figur auf jeder Seite entstammt einer anderen Tierart. Ihre Auswahl und Beschaffenheit ergeben sich aus dem Reimwort, passend zu der zuvor genannten Eigenschaft des dritten abgebildeten Tiers. So folgt etwa auf den Igel mit der Haarbezeichnung „kraus“ eine „Maus“, die wiederum überleitet zur folgenden Seite, auf der folgerichtig drei unterschiedliche „Mäusetypen“ zu sehen sind. Auf die Hasen „mit Narbe“, „mit Schramme“ und „mit Beule“ folgt dann entsprechend die „Eule“.



Abb. 2: *Eins Zwei Drei Tier* (Budde, 1999)

Nadia Budde traut kleinen Kindern hier also deutlich mehr zu, als dies bislang in Kleinkindbüchern der Fall war. Sie regt Kinder mit diesem Buch zum Nachdenken, Mitsprechen und zum Ausprobieren von Wörtern an.

Spielerischer Umgang mit Sprache

Dieses Zutrauen in das Interesse und die Fähigkeiten von Kindern, jenseits des bisher gängigen Kanons der *Kleinkindpappen*, zeichnet auch viele ihrer weiteren Bücher aus. Diese Beobachtung gilt, wie später noch gezeigt werden wird, nicht nur für Buddes Kleinkindbilderbücher, sondern auch für ihre Bücher, die sich an andere Zielgruppen richten.³ Wie auf einem Laufsteg defilieren die Tiere in *Ein, Zwei, Drei, Tier* (Abb. 1 und Abb. 2) hintereinander her. Sie heben sich durch ihre klaren schwarzen Umrisslinien und die kräftigen Farben deutlich vom Hintergrund ab und sind so trotz ihrer vereinfachten und manchmal leicht verfremdeten Darstellung für Kinderaugen gut erkennbar. Das logische Konzept ihres Aufeinanderfolgens erschließt sich schon kleinen Kindern und weckt bei ihnen Freude am spielerischen Umgang mit Sprache. Zugleich regt das Buch ihre Fantasie an und lädt dazu ein, selbst einfache Reime zu erfinden und entsprechende Bilder zu gestalten. Dieser Aufforderungscharakter qualifiziert das Buch auch für den Einsatz im Sprachunterricht der Grundschule. Diese Einladung zum Mitmachen und Mitsprechen dürfte zugleich auch ein Grund dafür sein, dass dieses Buch sich seit seinem Erscheinen ungebrochener Begeisterung bei Eltern, Kindern und Pädagogen erfreut.

Interessant ist auch Buddes Vorgehen bei der Entwicklung des Buches: So sammelte sie während ihres Grafikdesign-Studiums kleine Assoziationsschnipsel, die sie aneinanderreichte und weiterspann. Das Prinzip des spielerischen Umgangs mit Sprache in Verbindung mit frischen, schrägen und humorvollen Illustrationen variierte Nadia Budde in den folgenden Jahren äußerst erfolgreich. Es findet sich in verschiedenen ihrer Bücher, darunter *Trauriger Tiger toastet Tomaten*, *Kurz nach sechs kommt die Echs* bis hin zu ihrem neusten Buch *Die Band, die keiner kennt*.⁴ Zudem fällt auf, dass Buddes Bücher sich in der Auswahl der Themen meist deziert an kindlichen Interessen und Vorlieben orientieren. Häufig geht es um Tiere (z. B. *Flosse, Fell und Federbett; Und außerdem sind Borsten*

³ Das trifft insbesondere auf ihre beiden Bücher *Such dir was aus, aber beeil dich!* und *Großstadttiere* zu. Nadia Budde: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009. Nadia Budde: *Großstadttiere*. Berlin: Jacoby Stuart, 2012.

⁴ Nadia Budde: *Trauriger Tiger toastet Tomaten*. Wuppertal: Peter Hammer, 2000. Nadia Budde: *Kurz nach sechs kommt die Echs*. Wuppertal: Peter Hammer, 2002. Nadia Budde: *Die Band, die keiner kennt*. Wuppertal: Peter Hammer, 2024.

schön; Tierisch zahlreich; Krake beim Schneider),⁵ Außerirdische und Geister (*Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart; Auf keinen Fall will ich ins All; Letzte Runde, Geisterstunde*).⁶ Ausnahmen machen hingegen ihr Weihnachtsbuch (*Eins, Zwei, Drei, Rentier*)⁷ und ihr letztes Bilderbuch über Musik (*Die Band, die keiner kennt*) sowie die von ihr illustrierten Kindergedichte von Arne Rautenberg (*Kuddel-Muddel Remmi-Demmi Schnick-Schnack* und *Unterm Bett liegt ein Skelett*).⁸ Immer aber sind ihre Bücher bevölkert von originellen, witzigen, schrägen und überzeichneten Typen.⁹

Freude am Experiment

Drei ihrer weiteren Bücher zeichnen sich gleichfalls durch diese spezifischen Charakteristika und Stilmerkmale aus, obwohl sie im Unterschied zu ihren anderen Büchern nicht eindeutig an ein kindliches Lesepublikum gerichtet sind. Damit dokumentieren sie zugleich Nadia Buddes Freude am Experiment, zeigen ihre Offenheit für andere Erzählformen und belegen ihr Vertrauen auch in die Offenheit ihrer Leserinnen und Leser.

2007 bat das Schweizer Comicmagazin *Strapazin* Budde um einen Beitrag zum Thema *Kinderbuch und Comic*. Aus der Beschäftigung mit diesem Thema entstand das autobiographisch inspirierte Buch *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln*, das 2010 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet wurde. Wie schon der Titel sagt, gliedert sich das Buch in zehn Kapitel, die durch ein andersfarbiges

⁵ Nadia Budde: *Flosse, Fell und Federbett*. Wuppertal: Peter Hammer, 2004. Nadia Budde: *Und außerdem sind Borsten schön*. Wuppertal: Peter Hammer, 2013. Nadia Budde: *Tierisch zahlreich*. Hamburg: Aladin, 2014. Nadia Budde: *Krake beim Schneider*. Wuppertal: Peter Hammer, 2019.

⁶ Nadia Budde: *Unheimliche Begegnungen auf Quittenart*. Wuppertal: Peter Hammer, 2010. Nadia Budde: *Auf keinen Fall will ich ins All*. Wuppertal: Peter Hammer, 2014. Nadia Budde: *Letzte Runde, Geisterstunde*. München: Antje Kunstmann, 2020.

⁷ Nadia Budde: *Eins Zwei Drei Rentier*. Wuppertal: Peter Hammer, 2021.

⁸ Arne Rautenberg und Nadia Budde: *Kuddel-Muddel Remmi-Demmi Schnick-Schnack*. Gedichte für alle. Wuppertal: Peter Hammer, 2020. Arne Rautenberg und Nadia Budde: *Unterm Bett liegt ein Skelett*. Gruselgedichte für mutige Kinder. Wuppertal: Peter Hammer, 2016.

⁹ In ihrem neusten Buch (Nadia Budde: *Die Band, die keiner kennt*. Wuppertal: Peter Hammer, 2024) bspw. geht es um eine Band, die aus vier äußerst unkonventionellen Mitgliedern mit ausgefallenen Frisuren und verrücktem Outfit besteht, die auf ungewöhnlichen Instrumenten „schiefe Töne“ in „vertracktem Tempo“ mit „Text ohne Sinn“ fabrizieren, wobei „keiner im Takt“ ist (vgl. dazu den Beitrag von Elisabeth von Leon in diesem Band).

Deckblatt mit einer kleinen, das jeweilige Thema kennzeichnenden Zeichnung eingeleitet werden.¹⁰

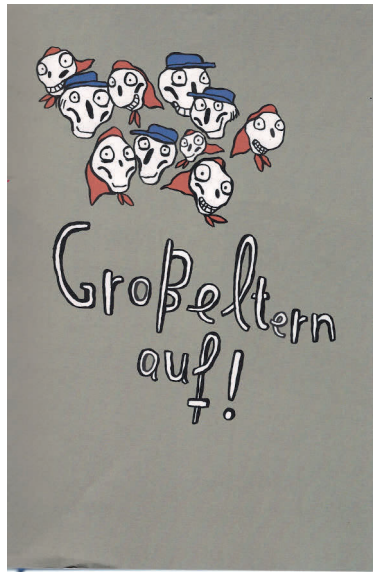


Abb. 3: *Such dir was aus, aber beeil dich!* (Budde, 2009)

Dieses Buch ist in seiner Altersadressierung sehr offen und unterscheidet sich schon allein dadurch deutlich von Buddes vorherigen Büchern, die sich eindeutig an eine kindliche Leser:innenschaft wandten. Viele der angesprochenen Themen und auch der Illustrationsstil verweisen zwar auf ein kindliches Lesepublikum, die Erzählerperspektive mit der kritischen und befragenden Haltung gegenüber der Erwachsenenwelt in diesem Buch ist aber die einer Heranwachsenden; die bewusste Reflexion über die Vergangenheit schließlich ist typisch für das Erwachsensein. Schon der Titel spielt mit diesem Widerspruch. „Such dir was aus“ ist eine Aufforderung Erwachsener an Kinder, ein Plädoyer für Genuss, Langsamkeit und Muße.

¹⁰ So wird bspw. das Kapitel „Großeltern auf!“ von einem grauen Deckblatt mit einer Vielzahl kleiner Totenköpfe eingeleitet, die mit Kopftüchern und Schirmmützen, den typischen Kopfbedeckungen im „Großeltern-Land“ in der ehemaligen DDR bekleidet sind. Diese charakteristischen Bekleidungsstücke der Großeltern auf dem Land werden in diesem Kapitel ebenso thematisiert wie auch der Tod, z. B. in Form der Katzen der Großeltern (diese wohnten an einer stark befahrenen Straße, so dass ihre Katzen oft überfahren wurden) oder der vielen toten Fliegen (durch das „Fliegenklatschen“ am Nachmittag): Auf der letzten Seite dieses Kapitels schließlich verweist ein Bild mit der Darstellung der Großeltern auf einem Friedhof auf deren möglichen, bevorstehenden Tod.

Erinnern an die Kindheit

Das „Aber beeil dich“ – ebenfalls eine typische Anforderung Erwachsener an Kinder – steht allerdings im krassen Widerspruch zu der damit verbundenen Vorstellung von Genuss und ausgiebigem Abwägen. Nadia Budde schildert in zehn Kapiteln ihre Kindheit in der DDR der 1970er und 1980er Jahre und vermittelt so ein lebendiges Bild vom Alltag in dieser Zeit. Sie verbindet assoziativ aneinandergereihte Erinnerungen, Episoden und Beobachtungen, etwa an allgemeine Ereignisse wie den „Frauentag“, der in der ehemaligen DDR ein wichtiger Feiertag war, oder auch an die mysteriösen „Staatssicherheitsmänner“ mit fast philosophisch anmutenden Reflexionen über die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Todes auf dem Land und in der Stadt. Hinzu kommen persönliche Erinnerungen – z. B. an die elterliche Wohnung in einer Ostberliner Plattenbausiedlung oder an Szenen aus dem Urlaub an der Ostsee (Abb. 4) – sowie Beschreibungen subjektiver, körperlicher Empfindungen wie etwa Nasenbluten, kratzige Strumpfhosen oder an Spielzeuge und Idole der Kindheit wie „Barbie, Batman oder Darth Vader“ (Abb. 5).



Abb. 4: *Such dir was aus, aber beeil dich!* (Budde, 2009)



Abb. 5: *Such dir was aus, aber beeil dich!* (Budde, 2009)

Trotz der bewussten Subjektivität ihrer Erinnerungen gelingt es Nadia Budde in diesem Buch, ein allgemeingültiges Bild von Kindheit zu entwerfen, in dem sich viele Jugendliche und Erwachsene wiederfinden dürften, ob in der ehemaligen DDR oder anderswo. – Auf einer Doppelseite des Buches sind im Handlettering unter der Überschrift „Kindsein war“ ohne weitere Illustrationen ausschließlich verschiedene Assoziationen in stichwortartiger Form aneinandergereiht, z. B. „hinfallen, im Tunnel schreien, ins Badewasser pinkeln, Läuse haben ...“.

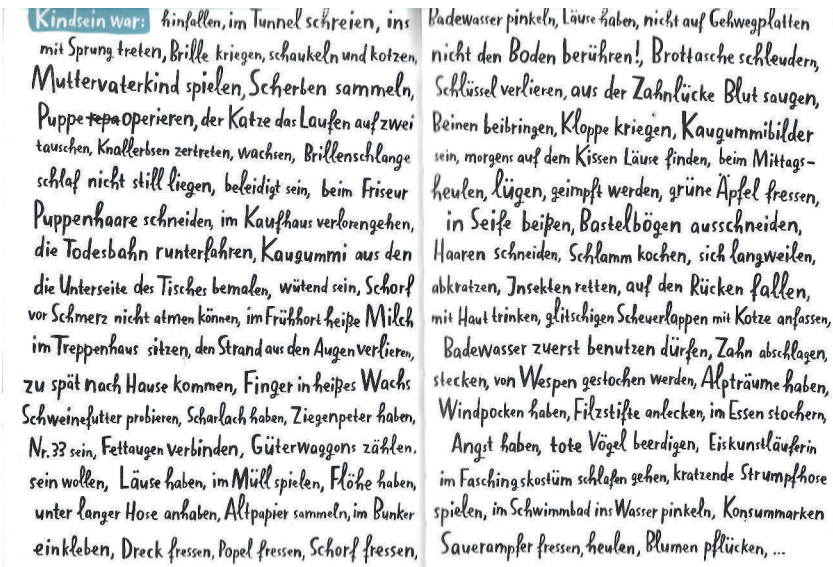


Abb. 6: *Such dir was aus, aber beeil dich!* (Budde, 2009)

Formal weist das Buch sowohl Beziehungen zum Bilderbuch auf als auch zum Comic bzw. zur Graphic Novel. Text- und Bildanteile variieren je nach Inhalt von Seite zu Seite. Neben der erwähnten, reinen Textseite stehen doppelseitige, ganzseitige und halbseitige Illustrationen. Daneben finden sich Seiten, die in einzelne Bilder und Textblöcke unterteilt sind. Die starre Struktur von Stripes, Panels und Sprechblasen, die häufig in Comics Verwendung finden, wird vermieden, obwohl alle diese Comic-Elemente hier auftauchen. Die handgeschriebenen Texte erscheinen nicht als Ergänzungen der Illustrationen, sondern fügen sich als quasi integrative Bestandteile nahtlos in diese ein (Abb. 4).

Auch die ausdrucksstarken Zeichnungen selbst lassen mit ihren dicken schwarzen Umrisslinien, ihrer Reduktion und dem Hang zur Typisierung an Comiczeichnungen denken. Während die Illustrationen oft vor leerem Hintergrund stehen, sind die Textblöcke häufig farbig hinterlegt, was ihnen eine Kompaktheit und Blockhaftigkeit verleiht, die einen spannungsvollen Gegenpol zu den reduzierten, oft flächigen Illustrationen bildet. Die Farbigkeit ist gedämpft, selbst ansonsten helle und leuchtende Töne wie Rot und Gelb sind hier weniger intensiv und erscheinen abgetönt und abgeschwächt.

Der einheitliche Grundton der Illustrationen belegt ebenso wie die Farbübergänge, die Schatten und Kritzelspuren innerhalb der Farbflächen Nadia Buddes zunehmend freien und virtuoseren Umgang mit dem Computer. Für zusätzliche bildnerische Spannung sorgen auch Anschnitte und

ungewöhnliche Perspektiven, so bspw. ein sich kopfüber zwischen zahlreichen Alltagsgegenständen in freiem Fall befindendes Mädchen.



Abb. 7: *Such dir was aus, aber beeil dich!* (Budde 2009)

Über ihre persönlichen Erinnerungen hinaus beschreibt Nadia Budde hier allgemeingültige Empfindungen und Erfahrungen von Kindheit. Mit dieser autobiographischen Graphic Novel hat sie sich aus dem Bereich des Bilderbuches für kleine Kinder hinausgewagt, zumal das hier thematisierte Erinnern an die Kindheit ja gerade Kennzeichen des Erwachsenenenseins ist. Und auch die zahlreichen politischen und zeitgeschichtlichen Anspielungen z.B. auf das „Westfernsehen“, ein angeschnittenes Hakenkreuz, das von „müden Veteranen bewacht wird“, oder die fehlende Angabe zur „Tauchtiefe der Ostsee“¹¹ sind für Kinder nicht ohne weitere Erklärungen verständlich, bieten aber zahlreiche Gesprächs- und Frageanlässe beim gemeinsamen Betrachten des Buches.

Auch hier wird deutlich, dass Nadia Budde Kindern viel zutraut und sie mit Erzählformen und Text-Bild-Verbindungen konfrontiert, die für ein kindliches oder jugendliches Lesepublikum zum Erscheinungszeitpunkt des Buches eher ungewöhnlich waren. Mit diesem Buch hat sie den Bereich des Bilderbuches für kleine Kinder verlassen und sich neue Zielgruppen erschlossen.

¹¹ Nadia Budde 2009 [*Such dir was aus, aber beeil dich!*], o. S.

Großstadttiere im Bilderbuch

Das gilt auch für ihr 2012 erschienenenes Buch *Großstadttiere*. Dieses Buch ist aus einer Kolumne hervorgegangen, die Budde seit Februar 2011 in der *Berliner Zeitung* veröffentlicht hat. Auch dieses Buch ist in seiner Zielgruppenadressierung sehr offen. Budde präsentiert hier insgesamt 50 Kulturfolger oder Hemerophile, die sie vereinfacht als „Großstadttiere“ bezeichnet. Diese Bezeichnung, der Aufbau und das gewählte Thema lassen an klassische Sachbücher für Kinder im Grundschulalter denken und verweisen eher auf ein kindliches Lesepublikum als Adressat, zumal Tiere ein klassisches Thema der Bilderbuchliteratur sind. Das allerdings steht im Gegensatz zur Sprache und zum subtilen Humor sowie der Ironie¹² des Textes. Das wird schon auf den ersten Doppelseiten deutlich. Diese zeigen eine Schar von bilderbuchmäßig anthropomorphisierten¹³ „Kulturfolgern“, die allesamt einem Wegweiser mit der Aufschrift „Stadt“ folgen. Alle diese Tiere tragen die bei Touristen beliebten T-Shirts mit dem Aufdruck „I love [...]“ plus den Namen einer Großstadt, in der eben diese Tierart verstärkt aufgetaucht ist.



Abb. 8: *Großstadttiere* (Budde 2012)

Auf der folgenden Doppelseite findet sich die Abbildung einer nicht näher bezeichneten Großstadt mit Wolkenkratzern und anderen Gebäuden sowie

¹² Obwohl Kinder ab vier Jahren durchaus in der Lage sind Ironie zu verstehen, verunsichern und irritieren ironische Aussagen sie dennoch.

¹³ Anthropomorphisierte Tierdarstellungen sind im Übrigen keine Erfindung von Nadia Budde, sondern man findet sie auch häufig in Bilderbüchern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwa in Elsa von Beskows (1874-1953) berühmtem Bilderbuch *Hänschen im Blaubeerwald* aus dem Jahre 1901 oder in den beliebten Bilderbüchern der Wiener Autorin und Illustratorin Ida Bohatta (1900-1992).

dem typischen Stau auf einer großen Ausfallstraße. Dieses Bild zeigt keine bestimmte Stadt, sondern steht für die globale Großstadt schlechthin.



Abb. 9: *Großstadttiere* (Budde 2012)

Das wiederum verweist auf die internationale Verbreitung des Phänomens der Kulturfolger. Danach kommt eine nicht illustrierte Doppelseite mit einer in Buddes typischem Handlettering geschriebenen Einführung, in der sie auf humorvolle und zugleich ironische Weise schreibt, dass „viele Wildtiere wegwohnten von der Monotypie der modernen Landwirtschaft, dem Dünger, den Pestiziden, den begradigten Flussläufen und den Jägern – hinein in die Großstadtparks, auf die ungedüngten Grünanlagen und ran an die Mülltonnen“.¹⁴

In 20 Kapiteln werden dann die verschiedenen Kulturfolger vorgestellt. Dabei finden sich sowohl solche Tiere, die als Kulturfolger allgemein bekannt sind, wie der Waschbär oder der Fuchs. Bei einigen von ihnen wie bspw. beim Regenwurm oder beim Alligator ist ihre Zuordnung zur Gruppe der Kulturfolger eher überraschend, andere wie der Hund oder der Pfau werden normalerweise eher der Gruppe der Haustiere zugerechnet. Jedes Kapitel wird eingeleitet durch eine Doppelseite, auf der vor einfarbigem Fond das jeweilige Tier mit seiner entsprechenden Bezeichnung zu sehen sind. Es folgen jeweils eine oder mehrere Doppelseiten, die den einzelnen Tieren gewidmet sind.

¹⁴ Nadia Budde 2012 [*Großstadttiere*], o. S.

Humor für alle Altersgruppen

Obwohl Titel und Gliederung des Buches an ein klassisches Kinder-Sachbuch denken lassen, stehen hier allerdings keineswegs ausschließlich sachliche Fakten und Informationen über die jeweilige Tierart, sondern vielmehr ungewöhnliche kleine Texte, die sich auf oft absurde und immer humorvolle Weise mit dem jeweiligen Tier und dessen Eigenheiten beschäftigen. So spekuliert Budde bspw. über den Kleidergeschmack der Waschbären, die immer häufiger Altkleidercontainer ausräumen, oder sie versammelt im Kapitel zum Thema „Spatz“ verschiedene Menschen, die alle mit dem Kosenamen „Spatz“ bedacht werden, wie z. B. der „Spatz von Paris“ Edith Piaf.¹⁵

In der Mitte des Buches findet sich, ähnlich wie in *Such dir was aus, aber beeil dich!* erneut eine Doppelseite, auf der Budde wiederum im Handlettering in Blau die Namen aller Kulturfolger, die im Buch erwähnt werden, hintereinandergeschrieben hat und darüber in Schwarz die Namen der Großstädte, in denen diese Tiere vermehrt zu finden sind. Diese Doppelseite mit der Verbindung von Städte- und Tiernamen leitet über zu einigen Kapiteln, in denen die einzelnen Kulturfolger in Zusammenhang mit den Städten, in denen sie gehäuft vorkommen, beschrieben werden. So schildert Budde bspw. die Vermehrung der Alligatoren in der New Yorker Kanalisation, die Wolfsangriffe in der Moskauer Innenstadt, die Affenplage in Neu-Delhi oder das Vordringen der Mauereidechsen in die Züricher Innenstadt. Ähnlich wie zu Beginn des Buches steht am Ende wiederum auf einer illustrationsfreien Doppelseite eine Art Nachwort, in dem Budde dem geplagten Großstädter die Flucht aufs Land empfiehlt für den Fall, „dass Aquarium, Balkonpflanze, Terrarium, Grasimitat, Tierdokus, Fototapete, Hund und Schildkröte und selbst Animal Hording nicht mehr genügend Ambiente schaffen“.¹⁶

Cross-over für alle

Die nächste Doppelseite zeigt eine Horde von Großstädtern, die analog zu den Tieren am Anfang des Buches T-Shirts mit Aufschriften wie „I love Grün“ oder „I love the Wald“ tragen und die alle dem Wegweiser „Raus“ folgen. Spiegelbildlich zu den Eingangsseiten folgen nun eine Doppelseite mit der Darstellung eines typischen Mischwaldes und am Ende des Buches eine Tabelle, in der die geschätzte Anzahl bestimmter Kulturfolger in verschiedenen Großstädten dargestellt wird und die an die Register und Glossare in Sachbüchern erinnert – erneut ein Hinweis auf den spielerischen Umgang der Autorin und Illustratorin mit dem Genre des

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

Sachbilderbuches. Dabei bedienen Buddes Illustrationen oft eindeutig einen kindlichen Humor, etwa wenn die Waschbären modisch ausgestattet mit Mütze und Handtasche daherstolzieren (Abb. 10) oder die zahlreichen Tokioer Rabenkinder in ihren Vogelnestern allesamt einen Schnuller im Schnabel haben.



Abb. 10: Großstadttiere (Budde 2012)

Jedoch sind andere Elemente (wie die Darstellung der wie indische Gottheiten geschmückten Affen oder die Vignette zu „Kim Wilde“ oder dem „Schweinehund aus Texas“ wie auch viele ihrer Verweise im Text) doch nur für Erwachsene verständlich, so z. B. die Bemerkung über Ceausescu „Haus des Volkes“, das Ursprung der Bukarester Hunderudel sein soll, oder wenn sie das Berliner Wildschwein als gleichsam kultivierten Artgenossen beschreibt. Auch der klare symmetrische Aufbau des Buches dürfte sich eher einer erwachsenen Leserschaft erschließen.

Während sich die kindlichen Leser und Leserinnen vor allem für das vermehrte Auftauchen der Tiere in den Großstädten und ihr Verhalten dort interessieren dürften, amüsieren und begeistern sich Erwachsene besonders über die kleinen, oft ironischen Randbemerkungen und Buddes teils abstruse Gedankenspiele und Assoziationsfolgen. Wie auch in *Such dir was aus, aber beeil dich!* sind es hier erneut Beobachtungen, Assoziationen, Gedankenspiele, aber auch provokante Ideen und weitgehend unbekanntes Faktenwissen, das Nadia Budde spielerisch leicht und humorvoll zusammenbringt. Die Zielgruppe ist wiederum sehr weit gefasst: Das Buch ist im Kinderbuchprogramm von Jacoby und Stuart erschienen,¹⁷ obwohl die ihm

¹⁷ Dieses Phänomen ist in den letzten Jahren verstärkt zu beobachten, dass nämlich im Kinder- und Jugendbuchprogramm großer Verlage Bücher veröffentlicht

zugrunde liegende Kolumne der *Berliner Zeitung* keineswegs an Kinder gerichtet war. In jedem Fall ist das Buch sowohl für Kinder als auch für Erwachsene informativ und unterhaltsam.

Überdies ist es in Zusammenhang zu sehen mit den sogenannten *crossover picturebooks*.¹⁸ Als Crossover- bzw. All-Age-Literatur werden seit Ende der 1990er Jahre Bücher bezeichnet, die sich durch eine doppelte Adressierung an erwachsene und jugendliche Leser und Leserinnen auszeichnen und die die klassischen Grenzen zwischen Jugend- und Allgemeinliteratur aufweichen und verschwimmen lassen.¹⁹ Hans-Heino Ewers spricht in diesem Zusammenhang von einer mehrfach adressierten Kinder- und Jugendliteratur mit gleichlautender Botschaft, die von verschiedenen Adressatengruppen mehr oder weniger vollständig rezipiert werden kann, in Abhängigkeit vom Erfahrungs- und Wissensstand der jeweiligen Lesergruppen.²⁰ Das gilt auch für Nadia Budde's *Großstadttiere*, wenngleich es hier nicht um die Zielgruppen Erwachsene und Jugendliche, sondern um Erwachsene und Kinder geht.

Berlin im Bilderbuch

Dass Budde's *Großstadttiere*, wie gesagt, im Verlag Jacoby Stuart im Kinderbuchprogramm erschien, war vermutlich dem Umstand geschuldet, dass alle ihre bisher in anderen Verlagen veröffentlichten Bilderbücher dort in den jeweiligen Kinderbuchprogrammen erschienen waren. Das änderte sich 2022 mit ihrem Buch *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze*,²¹ das im Erwachsenenprogramm des Berliner Comicverlags reprodukt veröffentlicht wurde. Dieses Buch richtet sich eindeutig an eine erwachsene Leserschaft. Am Beginn und am Ende stehen ein Prolog und ein Epilog, die jeweils aus mehreren panelartigen, aber textfreien Bildfolgen bestehen. Der Prolog zeigt einen Hund und sein ‚Frauchen‘ beim Gang durch Berlin.

werden, die sich über die kindlichen Adressat:innen hinaus auch an ein erwachsenes Lesepublikum richten.

¹⁸ Vgl. hierzu: Sandra L. Beckett: *Crossover picturebooks. A Genre for all Ages*. New York: Routledge, 2012; Bettina Kümmerling-Meibauer: *From babybooks to picturebooks for adults. European picturebooks for the new millenium*. New York: word & image, 2015. S. 249-264.

¹⁹ Der Begriff der Crossover-Literatur entstand in Anlehnung an die gleichlautende Bezeichnung aus der Kunst- und Musikwissenschaft, mit der das Mischen verschiedener Stile und damit einhergehend ein Erfolg über die angestammten Zielgruppen hinaus bezeichnet wurde.

²⁰ Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder und Jugendliteraturforschung*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. S. 61.

²¹ Nadia Budde: *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze*. Berlin: reprodukt, 2022.



Abb. 11: *Hundeblick Berlin* (Budde 2022)

Während beide zunächst durch eine Leine verbunden sind und mit Abstand hintereinander herlaufen, nähern sie sich im Zuge der Bildfolgen optisch immer stärker einander an. Das ‚Frauchen‘ beginnt ähnlich wie der Hund am Boden zu schnüffeln und geht schließlich auch auf allen Vieren. Beide sind am Ende zu einem einzigen, vierbeinigen, hundeähnlichen Wesen verschmolzen, das im Folgenden auf fast jeder Seite zu sehen ist.

Im Epilog vollzieht sich dann eine Art Rückverwandlung: Das im Prolog entstandene, hundeartige Mischwesen folgt der Spur eines anderen Hundes, der aussieht wie der echte Hund im Prolog, und als beide zusammentreffen, verwandelt sich das Mischwesen wieder zurück in das ursprüngliche ‚Frauchen‘, das alsdann den Hund anleint und mit ihm förmlich aus dem Buch herauspaziert. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Mischwesen um eine Art Selbstporträt der Autorin, die seit einigen Jahren selbst Hundebesitzerin ist. „Ich bin wie ein Hund, meine Schnauze hat ihr Herz in Berlin“, heißt es dann auch über einem Porträt dieses Wesens mit dem halblangen blonden Haaren, den Kippohren und dem braunen Pullover des ‚Frauchens‘. Vorsatz- und Nachsatzpapier des Buches sind jeweils geschmückt mit 18 verschiedenfarbigen Rechtecken, auf denen die typisierten Darstellungen eines je unterschiedlichen Hundekopfes zu sehen sind. Bei diesen Hunden wie auch bei den anderen im Buch auftauchenden Hunden handelt es sich nicht um die Wiedergabe bestimmter Hunderassen, sondern lediglich um Prototypen: Sie alle haben individuelle Merkmale wie etwa Schlappohren, lange, spitze, kurze oder runde Schnauzen, manche tragen ein Halsband, andere eine Art Halskrause. Alle aber haben einen

eigenen ‚Gesichtsausdruck‘. Mal schauen sie freundlich oder grimmig, dann wieder verschmitzt oder neugierig und erscheinen so als individuelle ‚Persönlichkeiten‘. Manche finden sich wiederum auf einer eingeschobenen Doppelseite mit dem Titel „Die Anderen“ wieder. Hier hat Budde jeweils über den Hundekopf einen Hundenamen gesetzt und sie so zusätzlich charakterisiert.

Die Kapitel des Buches folgen im Wesentlichen den Jahreszeiten. In Text und Bild beschreibt Budde Beobachtungen und Momentaufnahmen aus Berlin. Sie nimmt dabei die Perspektive von Hunden ein, für die olfaktorische Eindrücke im Vordergrund stehen. „Aus Kellerlöchern im Bürgersteig kriechen Gerüche von längst verfeuerten Kohlelieferungen, dunkler Schimmel und manchmal noch der Krieg“, ²² heißt es da bspw. Oder an anderer Stelle: „Das Grüne riecht nach Baumstamm und Blüten, nach feuchtem Sand und Spreewasser, Zwiebel, Bohnerwachs, Benzin, Baustelle, Bratenfett und Bus.“ ²³ Diese und andere häufig verwendete Alliterationen und auch die Auswahl der beschriebenen Gerüche belegen Buddes präzise Beobachtungsgabe und ihr ausgeprägtes, sprachliches Gespür, darüber hinaus aber auch ihren Sinn für poetische Momentaufnahmen. So schreibt sie etwa: „Der Sommer lässt die goldenen Stolpersteine glänzen, die schwarzen verkohlten Seiten der Ziegelsteine riechen und das Grau der Denkmäler ausbleichen“. ²⁴

Plastische Sinneseindrücke

Neben den olfaktorischen sind es auch viele weitere Sinneseindrücke aus der Perspektive und dem Blickwinkel eines Hundes, anhand derer Budde Berlin beschreibt. Da geht es z. B. um verlorene oder weggeworfene Gegenstände – „hier ein einzelner Handschuh, dort eine alte Matratze“, die beim „Hundeblick auf Berlin“ ins Auge fallen. Auch Geräusche beschreibt sie, etwa die Schreie eines Passanten infolge „plötzlich hervorbrechenden Wahnsinns und die darauffolgende plötzliche und unechte Stille“. Sie gibt das „Kriegsgeheul der Silvesternacht“ wieder, oder eine „herüberdröhnende Staubsaugerwut“.

Wichtig sind neben dem Riechen, dem Schauen und Hören auch Sinneseindrücke wie Wärme oder Kälte und ihre Auswirkungen auf die Wahrnehmung. In drei eingeschobenen Zwischenkapiteln, die mit „Traum 1, 2 und 3“ betitelt sind, erzählt Budde völlig ohne Text und allein in panelartig aufeinanderfolgenden Bildern kleine Traumsequenzen in Form poetischer Geschichten etwa von Hunden, die auf alten Matratzen ähnlich wie auf fliegenden Teppichen aus orientalischen Märchen über Berlin fliegen und

²² Ebd., o. S.

²³ Ebd., o. S.

²⁴ Ebd., o. S.

dabei Formationen bilden, die an Kranich- oder Wildgansflüge im Herbst denken lassen, oder von verlorenen oder aus Kisten mit der Aufschrift „Zu verschenken“ hervorquellenden Kleidungsstücken, die sich wie von selbst zu einer gesichtslosen, surrealistisch anmutenden Figur zusammenfinden, die dann zusammen mit einigen Hunden durch die Straßen Berlins spaziert.



Abb. 12: *Hundeblick Berlin* (Budde 2022)

Wie in einem Berlin-Buch nicht anders zu erwarten, hat auch das Berliner Wappentier – der Bär – einen Auftritt: Auf einer Vignette zu Beginn des Buches hebt er wie ein Artist den Hund aus dem Prolog in die Höhe und präsentiert ihn damit als das eigentliche Wahrzeichen der Stadt. Der Prolog selbst wird eingeleitet durch eine leicht verfremdete Darstellung des Berliner Stadtwappens, in dem die Mauerkrone von fünf Hunden geschmückt ist. In dem Stadtwappen, das den Epilog einleitet, wird der Bär ersetzt durch den Hund aus dem Prolog und dieser ist damit zum eigentlichen Wappentier Berlins aufgestiegen.

Ein weiteres eingeschobenes Kapitel mit dem Titel „Der Schlaf“ zeigt den Bären beim Winterschlaf auf einer der weggeworfenen Matratzen, aus dem ihn nicht einmal der Baulärm der Stadt weckt, sondern erst das Klirren eines vollen Glascontainers, der „krachend in das leere Hinterteil des BSR-Fahrzeuges (Berliner Stadtreinigung, Anm. d. R.) ausgeleert wurde“.²⁵

Hunde wie Menschen sind in diesem Buch gleichermaßen im typischen, schnellen, leicht karikaturistischen Budde-Strich gezeichnet und von dicken schwarzen Umrisslinien umrandet. Sie alle haben die

²⁵ Ebd., o. S.

charakteristischen weißen Kulleraugen, in denen die jeweilige Positionierung des schwarzen Pupillen-Punktes der Figur ihren spezifischen Ausdruck gibt. So verleihen die an den unteren Rand des Auges gesetzten Pupillen den Figuren einen suchenden Ausdruck, während die Gesichter eher fragend wirken, wenn die Pupillen an den oberen Rand der Augen verschoben werden (Abb. 11).

Die Farbigkeit hat Budde wie in den meisten Büchern abgedämpft. So sind selbst die dem Frühling und Sommer gewidmeten Seiten nicht in leuchtenden oder gar hellen Farben gehalten, sondern wirken, als läge der graue Dunstschleier Berlins über ihnen. Vieles gerade in den Illustrationen dieses Buches, wie etwa die zahlreichen unterschiedlichen Hundetypen (Abb. 13), kann sicher auch Kinder belustigen; die poetischen Beschreibungen, die historischen Verweise auf die „schlummernden Fliegerbomben“ und der Sarkasmus etwa in der Darstellung eines frustriert aussehenden alten Mannes mit dicker Brille, der mit seinem Rollator an einem Graffiti mit der Aufschrift „Jesus loves you“ vorbeiläuft, dürften sich allerdings nur einer erwachsenen Leserschaft erschließen.



Abb. 13: *Hundeblick Berlin* (Budde 2022)

Wie schon den jungen Betrachtenden ihrer Kleinkindbilderbücher mutet Budde hier auch ihren erwachsenen Leserinnen und Lesern einiges zu. Ihr Berlin-Buch ist keine schöne oder idealisierende Darstellung der Stadt, wie man sie sonst aus einschlägigen Berlin-Büchern kennt und erwartet, sondern eine drastische und realistische Beschreibung – fernab aller Reiseführerklischees. Ein Satz wie „Im Wasser der Spree schwimmen allerlei Geflügelarten, Algen und sogar Fische. Fahrräder, Kühlschränke, Einkaufswagen und Eisenhydroxid geben dem Eintopf den menschlichen Geschmack,

während Sulfate die bittere Note hinzufügen²⁶ sind in ihrer Drastik und gleichzeitigen Poetik nicht wirklich reiseführertauglich. Dennoch spürt man die Wärme und Verbundenheit der Autorin mit ihrer Heimatstadt. Das Titelblatt zu einem weiteren eingeschobenen Zwischenkapitel, das schlicht „Berlin“ heißt, zeigt dann auch das Alter Ego der Autorin, das hundeähnliche Mischwesen, dessen Herz durch Pfeile mit dem Wort „Berlin“ verbunden ist. Wie schon im Bereich des Kleinkindbilderbuches und des Kinder-Sachbilderbuches gelingt es Budde hier, bestehende Gattungsgrenzen zu überwinden und den jeweiligen Buchtypus, in diesem Fall den des schönen Städte-Buches, zu erweitern und neu zu gestalten.

Ihre wesentlichen Stilmittel sind dabei Humor, die Lust am genauen Hinschauen und am Ausprobieren und ihr Zutrauen in die Offenheit und das Sich-Einlassen-Können ihrer Leser:innenschaft auf neue Text-, Illustrations- und Buchformen. Insofern also traut sie ihrem Publikum mehr zu, als dies normalerweise innerhalb der gängigen Gattungsgrenzen des Buchmarktes üblich ist.

Resümee

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Nadia Budde bei der Adressierung ihrer Bücher eine Entwicklung durchläuft – von Büchern für Kleinkinder über solche für ältere Kinder und Jugendliche bis hin zu einem Buch, das sich klar an eine erwachsene Leserschaft richtet. Dabei ist es ihr gelungen, ihren spezifischen Stil beizubehalten, jedoch jeweils auf die entsprechende Altersgruppe zugeschnitten. Eines ihrer wesentlichen Stilmerkmale im Zeichnerischen sind die dicken schwarzen Umrisslinien, die leicht kraelig wirken, so als seien sie schnell und spontan mit Filzstift gezeichnet. Erkennbar sind auch die formale Anlehnung an den Aufbau von Comics, eine abgedämpfte Farbigkeit und ihre im Handlettering gesetzten Texte. Buddes Bücher zeichnen sich durch den ihr eigenen Humor aus, gewürzt mit feiner Ironie, was auf Kinder anders wirkt als auf Erwachsene. Fast alle ihre Bücher folgen einem klar durchdachten Aufbau, der zugleich Raum lässt für Assoziationen, Abschweifungen und Exkurse.

Unabhängig von der gewählten Thematik sind sie bevölkert von witzigen, überzeichneten und leicht schrägen Typen. Auf textlicher Seite beweist Nadia Budde in allen Büchern ein sicheres Gespür für die sprachlichen Besonderheiten, Bedürfnisse und Vorlieben ihrer jeweiligen Zielgruppe, von Reimen über Sprachspiele und Sprachbilder bis hin zu poetischen Beschreibungen und Wortschöpfungen. Nadia Buddes Bücher sind nicht für bestimmte Zielgruppen konzipiert, sie sind All-Age-Bücher.

²⁶ Ebd., o. S.

Somit erweist sich die Autorin und Illustratorin als eine Allrounderin im besten Sinne. Der Erfolg bei kleinen wie großen Lesenden gibt ihr Recht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Budde, Nadia: Eins Zwei Drei Tier. Wuppertal: Peter Hammer, 1999.

Budde, Nadia: Trauriger Tiger toastet Tomaten. Wuppertal: Peter Hammer, 2000.

Budde, Nadia: Kurz nach sechs kommt die Echs. Wuppertal: Peter Hammer, 2002.

Budde, Nadia: Flosse, Fell und Federbett. Wuppertal: Peter Hammer, 2004.

Budde, Nadia: Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009.

Budde, Nadia: Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart. Wuppertal: Peter Hammer, 2010.

Budde, Nadia: Großstadttiere. Berlin: Jacoby Stuart, 2012.

Budde, Nadia: Und außerdem sind Borsten schön. Wuppertal: Peter Hammer, 2014.

Budde, Nadia: Auf keinen Fall will ich ins All. Wuppertal: Peter Hammer, 2014.

Budde, Nadia: Tierisch zahlreich. Hamburg: Aladin, 2014.

Budde, Nadia: Krake beim Schneider. Wuppertal: Peter Hammer, 2019.

Budde, Nadia: Letzte Runde Geisterstunde. München: Antje Kunstmann, 2020.

Budde, Nadia: Eins Zwei Drei Rentier. Wuppertal: Peter Hammer, 2021.

Budde, Nadia: Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze. Berlin: reprodukt, 2022.

Budde, Nadia: Die Band, die keiner kennt. Wuppertal: Peter Hammer, 2024.

Rautenberg, Arne und Budde, Nadia: Unterm Bett liegt ein Skelett. Gruselgedichte für mutige Kinder. Wuppertal: Peter Hammer, 2016.

Rautenberg, Arne und Budde, Nadia: Kuddel-Muddel Remmi-Demmi Schnick-Schnack. Gedichte für alle. Wuppertal: Peter Hammer, 2020.

Sekundärliteratur

Beckett, Sandra L.: Crossover picturebooks. A Genre for All Ages. New York und London: Routledge, 2012.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: From babybooks to picturebooks for adults. European picturebooks for a new millenium. New York: word & Image, 2015.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Erste Bilder; Erste Begriffe. Weltwissen für Kleinkinder. In: Literatur im Laufstall. Hrsg. von Bettina Kümmerling-Meibauer und Maria Linsmann. Troisdorf: Troisdorfer Bilderbuchmuseum Burg Wissen, 2009. S. 15-33.

Rosa, Hektor, Gwen-Luise, Nikolai, Wladimir, Alisse – Pappbilderbücher von Nadia Budde im (handlungs- und) produktionsorientierten Deutschunterricht

Kathrin Heintz

Der vorliegende Beitrag fokussiert sich auf die Pappbilderbücher *Eins Zwei Drei Tier* (OA 1999) und *Eins Zwei Drei Vampir* (2018) von Nadia Budde. Er zeigt deren Potenzial auf, insbesondere mit produktionsorientierten Methoden, aber auch mit handlungsorientierten Ansätzen literar-ästhetisches Lernen im Anfangsunterricht zu initiieren, macht Vorschläge zur Nutzung im Deutschunterricht der Grundschule und schlägt verschiedene Formen der Differenzierung vor.

Eins Zwei Drei – eine Hinführung

Nadia Buddes Pappbilderbücher sind literar-ästhetisch gleichermaßen ansprechend und anspruchsvoll, machen Lust auf das Lesen multimodaler Texte und befördern das literarische Lernen ebenso wie den Erwerb von Visual und Multimodal Literacy. Sie ermöglichen es bereits Kleinkindern, erste Erfahrungen mit der Rezeption von multimodalen Werken¹ zu machen. Mit steigender Kompetenz kann man neue Zugänge zu den Pappbänden entwickeln und damit die wesentliche Erfahrung machen, dass literarische Texte polyvalent sind und Deutung kein geschlossener Prozess ist.

Bei Peter Hammer bewirbt man die Pappbände „für kluge Kinder und alberne Erwachsene“.² Die dieser Empfehlung zugrunde liegende Annahme einer Doppeladressierung ist im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur etabliert. Auffällig sind die Eigenschaften, die beiden Zielgruppen abverlangt werden: Die Bücher werden als kognitiv herausfordernd für Kinder

¹ Dieser Beitrag nutzt den Begriff ‚multimodale Werke‘ in Anlehnung an Frank Serafinis ‚multimodal ensembles‘ (vgl. Frank Serafini: *Reading the Visual. An Introduction to Teaching Multimodal Literacy*. New York/London: Routledge 2013. S. 12-13). Damit wird anders als bei der Bezeichnung ‚multimodaler Text‘ deutlich, dass Bild und Schrifttext als gleichermaßen relevant und miteinander untrennbar verwoben verstanden werden.

² Die Formulierung stammt aus der Beschreibung von *Eins Zwei Drei Tier* auf der Homepage des Peter Hammer Verlags und findet sich dort auch bei anderen Büchern Buddes: <https://www.peter-hammer-verlag.de/buchdetails/eins-zwei-drei-tier> (28.02. 2025).

dargestellt und scheinen einen humorvollen Zugang und Offenheit zu fordern – man solle also albern sein, wenn man als Erwachsene:r Budde rezipieren möchte, und man muss bereit sein, sich auf die Pappbilderbücher einzulassen.

Das Pappbilderbuch als besonderes Medium

Der für diesen Beitrag wesentliche Begriff ‚Pappbilderbuch‘ ist definitiv nicht eindeutig festgelegt³ und weist relativ breite Überschneidungen mit den Gattungsbezeichnungen ‚Frühe-Konzepte-Buch‘⁴ und ‚Spielbilderbuch‘ auf.

‚Spielbilderbuch‘ rekurriert auf „vielgestaltige Bild-Text-Medien“,⁵ die Elemente unterschiedlicher Art enthalten, welche Rezipierende dazu anregen, die Bücher zu erkunden. Der Begriff ‚Frühe-Konzepte-Buch‘ hingegen bezeichnet „jene Bücher, die vereinzelt Gegenstände darstellen und in der Regel keine explizit vorhandene Narration enthalten“. ⁶ Sie

zeichnen sich durch eine spezifisch kindliche Akkommodation in handlichem Format aus stabiler Pappe aus. Sie präsentieren eine Vielzahl von Gegenständen aus der realen Erfahrungswelt der Kinder und verzichten größtenteils auf Text. Kurze Beschriftungen benennen die abgebildeten Objekte.⁷

Nach Eva-Maria Dichtl ist für Frühe-Konzepte-Bücher darüber hinaus typisch, dass sie „in all ihrer ‚Schlichtheit‘ [...] deutlich komplexer sind, als dies auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag.“⁸

Der Begriff ‚Pappbilderbuch‘ fokussiert sich allein „auf die Materialität des Produkts, also auf die dickeren Seiten, die es vom herkömmlichen

³ Vgl. Katrin Feiner: Von der Komplexität des Einfachen. In: JuLit (2024). H. 1. S. 12-19. S. 12.

⁴ Verbreiteter ist die ursprüngliche, englischsprachige Bezeichnung ‚early concept book‘. Inzwischen hat sich in der Forschungsliteratur jedoch auch die deutsche Übertragung des Begriffs etabliert. Vgl. u. a. Eva-Maria Dichtl: Zur Inszenierung von Spiel in Kleinkindbilderbüchern. In: Frühkindliches Spiel und literarische Rezeption. Perspektiven der Kindheitspädagogik und der Literaturdidaktik. Hrsg. von Sebastian Bernhardt und Eva-Maria Dichtl. Berlin: Frank & Timme, 2023. S. 109-128. S. 109.

⁵ Eva-Maria Dichtl: Spielbilderbuch. In: Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge. Hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger. Berlin: J. B. Metzler, 2022. S. 185-200. S. 185. Dichtl differenziert dort auch unterschiedliche Erscheinungsformen aktueller Spielbilderbücher (vgl. ebd., S. 186-188).

⁶ Katrin Feiner 2024, S. 14.

⁷ Eva-Maria Dichtl 2023, S. 109.

⁸ Ebd., S. 15. Herv. i. O.

Bilderbuch deutlich abgrenzt.“⁹ Charakteristisch ist die hohe Materialstärke von mindestens 1,5 mm. Aus dieser resultieren spezifische Eigenschaften, die Auswirkungen auf den Rezeptionsprozess haben: Pappe ist sehr robust und verwindungssteif, sie knickt und zerknittert also nicht, ist reißfest, dabei aber leicht zu greifen und umzublättern. Selbst sehr kleine Kinder können sich daher selbständig mit Pappbilderbüchern befassen.

Besonders an ihnen ist zudem, dass kein materieller Unterschied zwischen Bucheinband und -block existiert. Diese stoffliche Gleichwertigkeit aller Buchteile führt auffällig häufig dazu, dass die Künstler:innen sie alle gleichermaßen in ein literar-ästhetisches Gesamtkonzept integrieren.¹⁰

Pappbilderbücher weisen zudem in der Regel eine besondere Form der Bindung, die Lay-Flat-Bindung, auf. Wie der Name verrät, erlaubt es diese, das aufgeschlagene Buch flach abzulegen. Die Pappseiten wölben sich dabei nicht nach oben auf und das Buch liegt stabil, ohne die Neigung weiter- oder zuzuschlagen. Zwischen den beiden Seitenhälften gibt es einen Mittelfalz, jedoch keinen Bund. In Pappbilderbüchern sind daher typischerweise die Doppelseiten auch im Bereich der Bindung optimal einsehbar.

Die *Eins-Zwei-Drei-Reihe*

Bei *Eins Zwei Drei Tier* handelt es sich um das erste Buch, das Nadia Budde publizierte. Sie verantwortete Text und Bild sowie die Gesamtgestaltung. Es wird bei Peter Hammer in Wuppertal derzeit in der 21. Auflage herausgegeben und erschien 2001 zusätzlich bei der Büchergilde Gutenberg. *Eins Zwei Drei Tier* wurde in sieben Sprachen übersetzt, wobei die französische, von Christian Bruel übersetzte und bei Édition Être erschienene Fassung (*Un deux trois et toi*) als eigenständig verstanden werden muss, weil Budde sie mit neuen Bildern versah.¹¹ Seit 2017 ist *Eins Zwei Drei Tier* auch als App erhältlich und 2022 produzierte der WDR für *Die Maus* ein LeseKaraoke zu dem Buch. Der kurze Trickfilm lässt eine zusammenhängende Szenerie durchs Bild laufen. Die Figuren sind zum Teil animiert und einige geben Geräusche wie etwa ein unwilliges Brummen von sich, die helfen zu

⁹ Katrin Feiner 2024, S. 13. Vgl. hierzu auch: Kathrin Heintz: Literarische Qualitäten der Materialität von Bilderbüchern. In: Leseforum Schweiz. Literalität in Forschung und Praxis (2021). H. 2. DOI: <https://doi.org/10.58098/lffl/2021/2/732> (01.03.2025).

¹⁰ Dies ist auch aus produktionstechnischer Perspektive eine Besonderheit, da es bei anderen multimodalen Büchern üblich ist, dass die Gestaltung der Peripherie vom Verlag übernommen wird.

¹¹ Die Édition Être publizierte schwerpunktmäßig literar-ästhetisch anspruchsvolle Bilderbücher, darunter zahlreiche Übersetzungen aus dem Deutschen (beispielsweise der Bilderbücher von Wolf Erlbruch und Susanne Janssen). Die Verlagstätigkeit wurde 2011 eingestellt. Der Katalog ist weiterhin online einsehbar: <http://etre-editions.com/> (26.02.2025).

erschließen, was sich zwischen den Figuren abspielt. Während der Text vorgelesen wird, erscheint er zusätzlich unterhalb des Bildes im Karaoke-Stil zum Mitlesen. Auch Kamishibai-Bildkarten und sogar ein kleines Merchandise sind zu *Eins Zwei Drei Tier* erhältlich: 2024 wurden zum 25-jährigen Jubiläum Stofftaschen mit einigen der Tiere aufgelegt. Mit *Eins Zwei Drei Vampir* (2018) und *Eins Zwei Drei Rentier* (2021) entstanden zwei weitere Pappbilderbücher, die das literar-ästhetische Konzept des ersten Bandes aufgreifen.

Eins Zwei Drei Tier ist nicht nur kommerziell erfolgreich, sondern wurde auch mit einschlägigen Preisen bedacht. Hervorzuheben ist die Auszeichnung mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis in der Sparte Bilderbuch im Jahr 2000. In der Jurybegründung heißt es:

Durch Nonsens-Reime miteinander verbunden, defilieren skurrile, witzige Typen wie auf einem Laufsteg. Und schon fordern sie selbst kleine Kinder auf mitzumachen. Sprachklang und Rhythmus der Worte zu erleben, mit den Figuren Geschichten zu erzählen, Dinge zu entdecken. Lustige Wortketten sind Sprungbrett zu eigener dichterischer Kreativität, und der einfache, kuriose Zeichenstil regt zu Nachahmungsversuchen an. Die Parodie von Menschen, Tieren und Assoziationen ist konsequent und stimmig entwickelt. Das Buch hebt sich durch seine absurde Komik und eine zeitnahe Grafik von der Fülle realistischer Pappbilderbücher ab. Ein riesiges Vergnügen – nicht nur für „Benno Eddi Rolf Wolf“.¹²

Nachfolgend wird das intermodale Spiel, das sich in der *Eins-Zwei-Drei*-Reihe zwischen Text und Bild entfaltet, genauer in den Blick genommen.

Bilderbuchanalyse – das Spiel von Bild und Text

Budde hat einen unverkennbaren bildkünstlerischen Stil: Ihre Figuren sind stark stilisiert und stehen im Fokus. Dies gilt nicht nur für die (Papp-)Bilderbücher, sondern auch für Buddes Lyrikbände, Graphic Novels und die Bücher, bei denen sie die Texte anderer Autor:innen, bspw. die Gedichte Arne Rautenbergs, illustrierte.¹³ Buddes Figuren weisen unregelmäßige schwarze Umrisslinien und überproportional große Köpfe auf, was sie kindlich erscheinen lässt. Es sind „kuriose[] Gestalten“¹⁴ und „lustige[]

¹² Jurybegründung auf der Homepage des Arbeitskreises für Jugendliteratur: https://www.jugendliteratur.org/buch/eins-zwei-drei-tier-1233-9783872948274/?page_id=1 (25.02.2025).

¹³ Vgl. Kathrin Heintz: „ich laube fest an unsere liebe“. Die multimodale Verbindung zwischen Arne Rautenbergs Lyrik und Nadia Buddes Bildern. In: Arne Rautenberg und die (Kinder-)Lyrik der Gegenwart. Hrsg. von Anna Braun-Beneke und Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025. S. 143-151.

¹⁴ Gabriela Scherer: Schüler*innen imaginativ in Nadia Buddes *Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart* (2010) verstricken: vom Bilderbuch aus – zum

Phantasiewesen“,¹⁵ wie Gabriela Scherer es mit Blick auf *Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart* formuliert. Der Hintergrund ist stets sehr schlicht dargestellt, häufig wird auf ihn sogar völlig verzichtet. Die Figuren sind dann freigestellt, also ausschließlich von sogenanntem ‚Weißraum‘ oder ‚negative space‘ umgeben.¹⁶ Dies erzeugt eine große Offenheit der Bilder, weil man sich im Rezeptionsprozess imaginativ ein Setting ausmalen kann.

Auf dem Buchdeckel von *Eins Zwei Drei Tier* (Abb. 1.) ist links ein einzelner Junge unter dem Wort „EINS“ zu sehen, rechts neben ihm stehen dicht beieinander zwei Kinder unterhalb der „ZWEI“, daneben eine Gruppe aus dreien („DREI“) und zuletzt ein rotes, lächelndes „TIER“.¹⁷ Aufgrund dieser Darstellung könnte man vermuten, dass es sich um eines der Bücher handelt, die Kleinkinder an den Umgang mit Zahlen heranzuführen.



Abb. 1: *Eins Zwei Drei Tier*

Bilderbuch hin – über das Bilderbuch hinaus! In: Vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin. Perspektiven auf Gegenstände, Akteur*innen und Unterricht. Hrsg. von Christina Bär, Christoph Jantzen und Sascha Wittmer. Baltmannsweiler: Schneider, 2021. S.142-160. S. 142.

¹⁵ Ebd., S. 143.

¹⁶ Zur Funktion von Weißraum in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere dem Jugendroman, vgl. Kathrin Heintz und Andy Sudermann: „und ich fühle mich / einfach nur leer“. Das narrative Potential leerer Flächen in aktuellen Kinder- und Jugendromanen. In: *kjls* 76 (2024). H. 4. S. 40-46.

¹⁷ Die Schrifttexte weisen eine ähnliche Rhythmisierung auf wie Gedichte. Sie sind jedoch nicht wie in der Lyrik üblich vertikal in Verse untergliedert, sondern weisen eine horizontale Segmentierung auf, die darin besteht, dass die Umschreibung über dem zugehörigen Bildelement platziert wurde. Diese Segmentierung wird in diesem Beitrag durch die Setzung von Schrägstrichen abgebildet.

Buddes Konzept hebt sich jedoch grundlegend von konventionellen Zahlenbüchern ab und bricht daher mit der Erwartung, die die Titel der Reihe wecken: Die Zählung der Titel „Eins Zwei Drei“ ließe sich mit „Vier“ fortsetzen, stattdessen steht dort jedoch je nach Band „Tier“, „Vampir“ oder „Rentier“. Bereits der erste Reim ist also nur vorhanden, wenn man die „Vier“ ergänzt. Die große Rolle, die die aktive Beteiligung der Rezipierenden in der Konstruktion des Text-Bild-Gefüges spielen, deutet sich somit bereits auf dem Cover an. Es wird daher von Beginn an die Entdeckerfreude geweckt und vorgeführt, dass die aktive Rezeption lohnend ist.

Das Strukturprinzip setzt sich im Inneren des Buches fort: Auf jeder der (Einzel-)Seiten finden sich jeweils vier Figuren(gruppen) bzw. Kombinationen aus Figuren und Gegenständen unterhalb des Schrifttextes, der knapp benennt, was zu sehen ist (siehe Abb. 2 und 3). Die ersten drei Figuren oder Gruppen gehören jeweils derselben Kategorie an (z. B. Vampir, Rabe oder Ziege). Mit dem vierten wird eine neue Kategorie eröffnet, die dann auf der daneben befindlichen oder der rückwärtigen Seite (also verso) in Variationen gezeigt wird. Welche Eigenschaft sich verändert, ist ganz unterschiedlich. Es kann sich um die Größe der Figur, deren Frisur, ihre Accessoires, Tätigkeit oder Position im Raum handeln. Die Bände entwickeln durch dieses Konstruktionsprinzip eine immense Dynamik, da die jeweils vierte Figur als pageturner dient.¹⁸

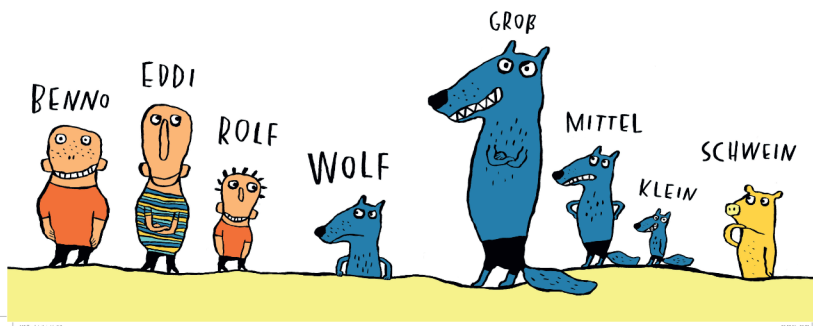


Abb. 2: Blickwechsel zwischen Jungen, Wölfen und einem Schwein (1. DS)

¹⁸ Der Beitrag folgt der Terminologie, die Christian Müller und Gabriela Scherer vorschlagen: ‚page turn‘ bezeichnet das Umblättern, ‚pageturner‘ einen starken Anreiz dies zu tun und ‚page break‘ eine semantische Lücke, die zwischen den Doppelseiten verortet ist und sich daher beim Blättern offenbart. Vgl. Christian Müller und Gabriela Scherer: Page breaks in Bilderbüchern. Leerstellen als Motoren literarischen Lernens (Basisartikel). In: Fördermagazin Grundschule (2021). H. 3. S. 3-6, insbesondere S. 3.

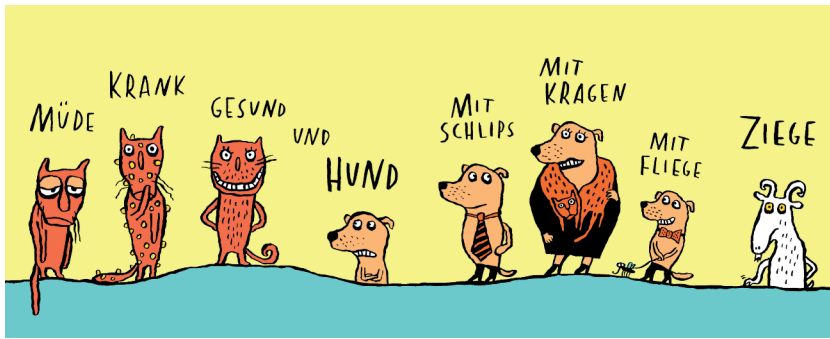


Abb. 3: Katzen, ausgestaffte Hunde und eine Ziege (3. DS)

Zudem besteht ein Spannungsverhältnis zwischen der Bild- und der Textlogik: Während auf der bildlichen Ebene durch den Figurenwechsel ein Bruch zwischen der dritten und vierten Position entsteht, schafft der Text über einen Reim eine Verbindung an eben jener Stelle. Die Bilder wiederum verbinden die vierte Position der einen mit den drei ersten der nachfolgenden Seite.

Bei *Eins Zwei Drei Tier* sind bspw. auf der ersten Seite (Abb. 2) drei grinsende Jungen zu sehen und neben ihnen ein etwas ungehalten wirkender, blauer Wolf, der zu ihnen hinübersieht. Darüber steht: „BENNO / EDDI / ROLF / WOLF“. Es folgt ein page turn, ehe der Wolf verso rechts des Mittelfalzes in „GROß / MITTEL / KLEIN“ und rechts neben ihm ein „SCHWEIN“ zu sehen ist. Bei *Eins Zwei Drei Vampir* befinden sich auf der ersten Seite rechts drei Vampire neben einer sehr großen menschlichen Figur: „ROSA / HEKTOR / GWEN-LUISE / RIESE“. Rückseitig werden drei unterschiedliche Riesen gezeigt usw.

Der gesamte Schrifttext (mit Ausnahme der Werktitel) folgt dieser Sprachlogik und Dramaturgie. Er weist damit lyrische Elemente auf, die nicht nur aus dem Reim, sondern auch aus dem Rhythmus resultieren, ist aber nicht im engeren Sinne narrativ – ein Ereignis, das eine Zustandsänderung hervorruft, wird nicht dargestellt.

Wie bereits geschildert, stehen die Figuren im Fokus der Gestaltung. Der Hintergrund besteht aus einer dicken, schwarzen Linie, die wie bei einer Kinderzeichnung den Boden, auf dem diese stehen, andeutet und das Bild in zwei Farbbereiche teilt. Die Figur ganz rechts wird etwas von der unteren Farbfläche verdeckt, so dass es scheint, als befände sie sich dahinter auf einer etwas tieferen Ebene. Dies wiederum erweckt den Eindruck, es handle sich um eine Art Bühne, auf die die Figuren von hinten auftreten. Diese Interpretation fußt auf einer medialen Erfahrung, die sowohl erwachsene Rezipierende – von Theaterbühnen – als auch kindliche – die womöglich ein Puppentheater kennen oder erleben, wie Alltagsgegenstände

zur Bühne für Hand- oder Fingerpuppen werden – mitbringen können. Die Bilder erscheinen damit als kleine Inszenierungen.¹⁹

Die Typographie ist ebenfalls bemerkenswert. Sie fügt sich stimmig in die Gesamtkomposition der Seiten ein: Der knappe Schrifttext wurde in Form dicker, schwarzer Großbuchstaben, die nicht ganz bündig nebeneinander und nicht exakt auf gleicher Höhe stehen, ins Bild gesetzt. Bei der Schrift handelt es sich um eine Schreibschrift, d. h. sie wirkt wie handgeschrieben, was durch die nicht ganz akkurate Ausrichtung der Buchstaben verstärkt wird, und steht jeweils über der Figur(engruppe), die beschrieben oder benannt wird.²⁰ Auf der Rückseite der Bände finden sich einige wenige Satzzeichen, ansonsten verzichtet Budde vollständig auf Interpunktion.

Die schlichte Seitenarchitektur, der Fokus auf den Figuren, die kräftigen schwarzen Linien und bunten kontrastreichen Farben sowie die Zweidimensionalität und die Beschränkung auf Großbuchstaben sind allesamt Elemente, die an Kinderzeichnungen erinnern (in denen mitunter von älteren Kindern auch beschriftet wird, wer oder was ins Bild gesetzt wurde). Es ergibt sich ein optischer Gesamteindruck, der nicht nach Perfektion strebt, sondern davon zeugt, dass diese Darstellungen künstlerisch gestaltet wurden. Der Verweis auf den Produktionsprozess kann als subtile Form von Metafiktionalität aufgefasst werden und zeugt davon, dass die Bände Rezipierende aktivieren und sie einladen, selbst ähnliche Szenarien zu gestalten.

Die vielfältigen Potenziale für literar-ästhetisches Lernen

Die Bücher weisen ein schlichtes, zugleich aber sehr originelles Darstellungsprinzip auf. Um es zu erfassen, muss man die tradierte Leserichtung einhalten und Bild und Text im Sinnbildungsprozess aufeinander beziehen und sie zu einer Deutung dessen, was dargestellt ist, integrieren. Nur unter diesen beiden Voraussetzungen ergeben sich der Reim und die Logik, dass jeweils eine neue Figur eingeführt und daraufhin dreifach abgewandelt wird, ehe die nächste erscheint. Bringt man Bild und Text bei der Erschließung miteinander ins Spiel, so fördert dies (unabhängig davon, ob der Text selbst gelesen oder beim Vorlesen gehört wird) Kompetenzen im Umgang mit multimodaler Literatur, also Multimodal Literacy.

Zudem wird die Bilderschließungskompetenz, Visual Literacy, durch Buddes anregende Bildgestaltung gefördert. Wie anhand des Wolf-Beispiels bereits angedeutet, lohnt es sich, die Mimik, Gestik und Blickrichtung der Figuren zu erkunden, weil sich darin Interaktionen zwischen den Figuren

¹⁹ Die Jury des Arbeitskreises für Jugendliteratur spricht im oben bereits angeführten Statement (vgl. Anm. 10) passend dazu von einem „Laufsteg“.

²⁰ Auf dem *Vampir*-Cover ist die Schriftfarbe Weiß, das stellt die einzige Abweichung von diesem Prinzip dar.

andeuten. Während das Schwein rätselnd zu den Wölfen schaut, verspottet die Maus „MIT FRATZE“ die Katze, indem sie ihr eine Grimasse schneidet, was diese mit vor der Brust verschränkten Armen und einem grimmi-gen Blick quittiert – eine Szene, die einen an die *Tom-und-Jerry*-Zeichen-trickfilme denken lässt.

Die Blickrichtung der Figuren zu untersuchen, ist in der deutschen Bilderbuchforschung bisher ein wenig beachtetes, aber gleichwohl ergiebi-ges Analyseinstrument. Eine Verbindung, die über die Blickrichtung der Figuren etabliert wird, bezeichnet man in Anlehnung an Kress und van Lee-uwen als Vektor („vector“). Frank Serafini beschreibt deren Bedeutung wie folgt:

Vectors focus our attention and develop relationships among the various participants and objects in an image. [...] Considering the vectors and actions in a narrative image can help us to understand who is doing what to whom, who is present and absent, and who is exhibiting power over whom.²¹

In Buddes Bänden lassen sich eine Vielzahl solcher Beziehungen, die sich aus der Blickführung in Kombination mit der Mimik und Gestik der Figu-ren ableiten lassen, beobachten. Zumeist ist dabei, anders als im bereits an-geführten Beispiel mit der die Katze hänselnden Maus, relativ offen, was genau sich zwischen den Figuren abspielt. Das lädt zum Rätseln und (ima-ginativen) Auserzählen der bunten Szenarien ein. So stehen im *Tier*-Band insgesamt vier Hunde rechts neben drei Katzen. Drei der Hunde sind mit besonderen Accessoires ausgestattet, wobei sich der „Kragen“ der mittig platzierten Hundedame als eine um den Hals geschlungene Katze entpuppt (siehe Abb. 3). Und im *Vampir*-Band dreht ein Ungeheuer den „MIT LAMPE / MIT LEUCHTE / MIT FEUER“ ausgestatteten Zecken lä-chelnd den Rücken zu und blickt dabei den oder die Betrachter:in an.

Auf der jeweils letzten Seite der Bände findet sich eine Steigerung des-sen: Die Rezipierenden werden nicht nur aktiviert und zur Kokonstruktion ermutigt, sondern noch stärker in das literar-ästhetische Spiel involviert. Im *Vampir*-Band befasst sich die letzte Doppelseite mit Deiktika, die räu-mliche Beziehungen herstellen. Bereits die ersten drei („DA / DORT / HIER“) brauchen als Bezugspunkt den oder die Betrachter:in. Die letzte jedoch („BEI DIR“) spricht und blickt den oder die Rezipient:in nicht nur an, sondern impliziert, dass sich beide am gleichen Ort, also innerhalb des Raumes befinden, der auf dem Bild zu sehen ist. Konkret handelt es sich um ein Bett, unter dem ein grinsendes Monster hervorlugt. Die Decke ist zurückgeschlagen, es liegt allerdings (noch) niemand darin.

²¹ Frank Serafini 2013, S. 63.

Der *Tier*-Band endet mit einer Doppelseite, auf der drei Mal die sechs vom Einband bekannten Figuren zu sehen sind. Sie befinden sich „BEIM MAULWURF / AUF DER EIDECHSE / IM KÄNGURUH“. An vierter Stelle steht das Wörtchen „DU“ ganz allein, der Bildraum darunter bleibt frei. Das „DU“ ist die Ansprache einer nicht im Bild zu sehenden Person.

Bei der wiederholten Lektüre des Bandes fällt einem womöglich die Differenz, die zwischen „WIR“ im Buchinneren und „MIT UNS!“ auf der Rückseite des Bandes gemacht wird, auf. Auch hier sind beide Male dieselben sechs lächelnden Figuren zu sehen. Der einzige Unterschied zwischen beiden Bildern besteht darin, dass die Sechs beim letzten Gruppenbild jemandem zuwinken. Da die Gruppe keinen im Bild zu sehenden Zuwachs bekommt, ist die einleuchtendste Erklärung dafür wiederum, dass die verbal und gestisch adressierte Person sich außerhalb des Bildraumes befindet.²²

Interessant ist mit Blick auf das Bild-Text-Verhältnis zudem, dass die Personalpronomen bei „WIR“ und „MIT UNS!“ in der ersten Person Plural stehen. Sie erscheinen damit als Äußerungen der zu sehenden Gruppe, also als Figurenrede. Dadurch unterscheiden sie sich signifikant von den anderen Bezeichnungen, die sich im Buch finden wie „FISCH / MIT KLARA / MIT LUZI / MIT TRINE“ (*Tier*-Band) oder „RABE / MIT SCHNURRBART / MIT PUSCHELN / MIT MÄHNE“ (*Vampir*-Band).

Beide Bände fordern also mehrfach mit unterschiedlichem Nachdruck dazu auf, dass man sich bei der Rezeption in die Szenarien hineinversetzt. Sie haben damit metafikionalen Charakter. Konkreter: In den Bild-Text-Gefügen wird eine Verbindung zwischen dem diegetischen Universum und dem extradiegetischen, also eine Metalepse, etabliert.²³ Wenn es gelingt,

²² Bei einer sehr akribischen Auseinandersetzung mit dem Band lässt sich die Liste der Beispiele, die die Rezipierenden in die diegetische Welt einbeziehen, noch erweitern. So gibt es einige Angaben, die die lokale Verortung der Figuren beschreiben und die Blickrichtung der Rezipierenden als Bezugspunkt nutzen. Das ist z. B. der Fall, wenn die Fledermaus „VON Hinten / Von der Seite / Von Vorn“ zu sehen ist.

²³ Die Begriffe diegetisches, extradiegetisches und extrafiktionales Universum schlägt Jean-Marc Limoges als Verfeinerung der Terminologie Genettes vor (vgl. Jean-Marc Limoges: *Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression*. In: *Metalepsis in Popular Culture*. Hrsg. von Karin Kukkonen und Sonja Klimek. Berlin/New York: De Gruyter, 2011. S. 196-212). Der vorliegende Beitrag folgt Bay, Berner, Holder und Maier in der Nutzung dieser Begriffe, weil sie präzise und damit auch für diejenigen, die den Beitrag von Limoges nicht kennen, verständlich sind. Vgl. Wolfgang Bay, Hannah Berner, Friedemann Holder und Maribel Maier: *Materialität als Teil der Narration. Eine empirische Erkundung zur Rezeption der Metalepse in Isabel Minhós Martins Bilderbuch Hier kommt keiner durch!* (2016). In: *Frühkindliches Spiel und literarische Rezeption. Perspektiven der Kindheitspädagogik und der Literaturdidaktik*. Hrsg.

dass die Rezipierenden in Interaktion mit dem Dargestellten treten, erreicht diese Transgression nicht nur die extradiegetische, sondern die extrafiktionale Ebene.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die *Eins-Zwei-Drei*-Bände auch mit Blick auf das, was dort gezeigt wird, durchaus herausfordernd sind. So werden Tiere jenseits des üblichen Bilderbuch-Figurenarsenals gezeigt, die zudem mit ungewöhnlichen Eigenschaften bzw. Accessoires ausgestattet sind. Gerade mit Blick auf die Gruppe der jüngsten Rezipierenden können sich daher Verständnisprobleme zeigen, die nicht allein auf der Ebene des Wortschatzes zu verorten sind. Beispiele hierfür sind ‚Schakal‘, ‚Vampir‘, ‚Tarantel‘ und ‚Zecke‘, ‚Fratze‘, ‚Narbe‘, ‚Puscheln‘ und ‚Perücke‘. Nicht zuletzt ist die sprichwörtliche Wendung „MIT HINZ UND KUNZ?“, die sich auf der Rückseite des *Tier*-Bandes findet, herausfordernd – zumal ihre Bedeutung sich nicht aus dem Bilderbuch erschließen lässt. Sie übertitelt nicht etwa Figuren, die man als Beispiel für Jedermann verstehen könnte. Stattdessen zeigt das Bild zwei blaue Gestalten, die man in Anlehnung an stereotype mediale Darstellungen als Außerirdische einordnen kann – sofern man solche Bilder kennt. Damit ist diese Text-Bild-Kombination sowohl für diejenigen, denen die Wendung vertraut ist, als auch für diejenigen, denen sie hier erstmals begegnet, potentiell irritierend, womöglich auch belustigend. Sie regt in einer Vorlesesituation womöglich ein Gespräch darüber an, was hier zu sehen und zu lesen ist.

Die Analyse der Bände hat gezeigt, dass diese trotz der Schlichtheit, mit der sie konzipiert sind, ein hohes Maß an Komplexität und damit verbunden zahlreiche Lernpotentiale aufweisen. Sie sind nicht narrativ angelegt, sondern zeichnen sich durch eine besondere Text-Bild-Dramaturgie aus, aus der ein Spannungsbogen resultiert. Die besondere Konzeption bindet die Rezipierenden zunehmend in das Spiel ein, das sich zwischen Bild und Text entspinnt, und hat damit ein deutlich aktivierendes Potential, das sich didaktisch nutzen lässt.

Aufgrund der Fülle an didaktischen Möglichkeiten erscheint es ratsam, sich auf einzelne Kompetenzen zu fokussieren. Im Mittelpunkt der nachfolgenden didaktischen Vorschläge steht das literar-ästhetische Lernen, das sich durch eine genaue Bildbetrachtung, eine aufmerksame Wahrnehmung der Sprachgestaltung und den Fokus auf die Interaktion zwischen den Figuren bzw. zwischen Figuren und Rezipierenden entfalte

Didaktische Implikationen und Vorschläge für die Unterrichtspraxis

Im Grundschulunterricht kann das Pappbilderbuch bereits im zweiten Halbjahr der ersten Klasse gut genutzt werden,²⁴ da die sehr geringe Menge an Schrifttext verhältnismäßig leicht lesbar ist, zumal er in Druckbuchstaben und Majuskeln steht, die den Kindern teilweise bereits aus der Kindergartenzeit vertraut sind. Zudem werden hauptsächlich Wortidentifikation und die Herstellung von Inferenz und lokaler Kohärenz verlangt. Es stehen also eher die hierarchieniedrigen Prozesse im Fokus. Allerdings sollte man die Schwierigkeit, die die Pappbände bieten, nicht unterschätzen. Neben den bereits genannten Verständnishürden sei darauf hingewiesen, dass sich im *Tier*-Band zwischen den Großbuchstaben bereits auf der ersten Doppelseite ein ‚ß‘ findet. Zudem könnte es sein, dass eher schwache Leser:innen nicht erfassen, dass sich der Text nicht zu einer Narration fügt, und deren Fehlen auf mangelnde Kompetenz ihrerseits, konkret auf eine misslingende Kohärenzbildung zurückführen.

Für die erste Textbegegnung bietet sich ein eingeübter Vortrag an, bei dem die Schüler:innen die Bilder gut einsehen können. Das literarische Lernen wird dann von der technischen Lesefertigkeit der Lernenden entkoppelt, was für die schwächeren Leser:innen entlastend ist. Denkbar ist ein Bilderbuchkino oder die Nutzung der Kamishibai-Bildkarten. Bei der Auswahl kann man sich daran orientieren, welche methodischen Kompetenzen die Kinder bereits mitbringen, welche Lernformate sie kennen. Statt ein Vorlesegespräch durchzuführen, kann man die Kinder in Kleingruppen über das Buch ins Gespräch kommen lassen und ihnen so Gelegenheit bieten, sich relativ frei dem Werk zu nähern und es sich kokonstruktiv zu erschließen. Nutzt man diese Methode, so macht es bei derart populären Werken Sinn, vorher zu überprüfen, welchen Kindern der ausgewählte Band bekannt ist. Sie können in den Kleingruppen als Expert:innen fungieren und prüfen, ob sich ihr Blick auf das Buch im Laufe des Unterrichts verändert.

Aufgabe der Gruppen ist es, sich auf eine Seite zu einigen, die ihnen besonders gut gefällt. In der nachfolgenden Unterrichtseinheit sollen sie sich mit dieser intensiver befassen. Wenn die Lehrperson ein Kamishibai nutzt, kann sie die Bildkarten im Klassenraum auslegen und jede Gruppe

²⁴ Dies entspricht auch der Einschätzung von Timo Ahlers, Monika Hernike, Marina Rottig und Josefine Prengel, die eine Unterrichtsreihe für *Eins Zwei Drei Tier* entwickelt haben. Vgl. dies.: Planungshilfe für den Deutschunterricht. Anfangsunterricht strukturieren – Planungsbeispiele. Ludwigsfelde: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM). 2023. Online zugänglich über den Bildungsserver Berlin-Brandenburg: https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/unterricht/faecher/sprachen/deutsch/Schulinterne_Fachplaene_und_Planungshilfen/Planungshilfe_Anfangsunterricht-strukturieren.pdf (02.04.2025).

bitten, sich das Szenario zu nehmen, das sie näher betrachten möchte. Auf diese Weise kann man verhindern, dass zu viele Gruppen sich auf das gleiche konzentrieren.

Zur intensiveren Erschließung insbesondere der Bilder der gewählten Seite kann man den Schüler:innen Impulse geben, die nach der Mimik oder Blickrichtung oder auch nach den Stimmungen der Figuren fragen. Solche Impulse führen zum Bild hin, fördern damit die Entwicklung von Visual Literacy und laden auch dazu ein, die Dynamik, die sich zwischen den Figuren andeutet, wahrzunehmen und sich in die Situation hineinzudenken. Dies ist eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe, weil die Handlungen keinen Kontext (in Form einer Narration oder der Einbettung in einen Bildhintergrund) aufweisen. Gemeinsam die Mimik der Figuren nachzuahmen und darüber nachzudenken, mit was für einem Gefühl oder welcher Situation man den jeweiligen Gesichtsausdruck verbindet, kann eine kleine Hilfestellung sein, die zudem Freude bereitet. Ein Hilfsmittel für diese handlungsorientierten Methode sind Bildkarten, die verschiedene Gefühle zeigen. Diese erhält man in diversen Ausführungen im Buchhandel.

Danach bietet sich folgende produktionsorientierte Aufgabenstellung für eine intensivere Auseinandersetzung mit den Bänden an: Schmiedet einen ähnlichen Reim und malt eine dazu passende Szene.²⁵ Den Kindern wird dieser Arbeitsauftrag auf einem Arbeitsblatt ausgehändigt, das sie als Notizzettel auf der Suche nach einem geeigneten Reim nutzen können. Zusätzlich erhalten sie ein Blatt aus einem etwas hochwertigeren, dickeren DIN A 5-Papier, das sie gestalten können. Diese Blätter lassen sich abschließend zu einem Bilderbuch zusammenfassen. Wenn zum Einstieg mit einem Kamishibai gearbeitet wurde, bietet es sich an, den Kindern anstelle des Papiers passend zurecht geschnittenen Pappkarton zu geben, so dass mit den Produkten der Klasse die vorhandenen Kamishibai-Karten ergänzt werden können.

Ein besonderer Arbeitsauftrag für mehrsprachige Kinder ist es, Zeichnungen für die Figuren in der Sprache, die die Kinder neben dem Deutschen beherrschen, zu finden, und sie aufzufordern, hierzu einen passenden Reim zu erstellen. Auch Dialekte können in dieses Sprachspiel einbezogen werden.

Die Lehrperson kann Hilfestellungen für das Reimen anbieten, sollte aber nicht zu sehr in den produktiven Prozess eingreifen. Zur Unterstützung können Reime dienen, die man anderen Bänden Buddes entlehnt oder selbst vorbereitet. Wer sich hieran bedient, ist eingeladen, damit zu spielen und die Reime zu variieren.

²⁵ Timo Ahlers, Monika Hernike, Marina Rottig und Josefine Prengel schlagen ebenfalls vor, eine eigene Bilderbuchseite zu gestalten. Ihre sechs Einheiten umfassende Reihe zielt, anders als hier vorgeschlagen, auf zahlreiche unterschiedliche Kompetenzen ab.

Kinder, die sich mit der Figurengestaltung schwer tun, können sich die besondere Eigenschaft der Buchbindung zu Nutze machen: Da man die Bücher flach ausbreiten kann, ist es unkompliziert möglich, ein durchscheinendes Papier auf die Buchseiten zu legen und die dicken schwarzen Umrisslinien, die um die Figuren gezogen sind, mit einem Bleistift nachzuzeichnen. Danach können diese Konturen auf das dickere Papier durchgepaust werden. Wenn man mit dieser Technik arbeitet, ist man allerdings an das Figurenarsenal gebunden, das Budde bereithält.

Alternativ können auch Kopien der Bilderbuchseiten bereitgelegt oder Blätter vorbereitet werden, auf denen ganz rechts oder ganz links eine Figur positioniert ist und daneben sowie darüber Raum bleibt, um weitere Figuren und Text zu ergänzen. In dieser Variante werden eigene Gestaltungen und Buddes Vorlage miteinander ins Spiel gebracht.

Die Bilder können dann aufgehängt oder gut sichtbar ausgebreitet werden und sollten in einem Gallery Walk, bei dem die Schüler:innen die Gelegenheit erhalten, zu erläutern, welche Gedanken sie sich bei der Gestaltung von Bild und Text gemacht haben, allen vorgeführt werden. Anhand der Ergebnisse dieser Aufgabe wird für die Lehrperson greifbar, welche Besonderheiten der Budde'schen Gestaltung von den Kindern wahrgenommen und als besonders wichtig erachtet wurden. Vielleicht haben diese den Text auf die Arbeitsblätter übertragen oder selbständig ähnliche Wortspiele gedichtet. Sämtliche gestalterischen Details präzisieren die Szenarien. Und der Einsatz von Sprechblasen ließe bspw. erkennen, dass bestimmte Textteile als Figurenrede verstanden werden.

Eine kaum aufwändigere, aber sehr effektvolle Variante ist es, die Kinder statt eines Bildes ein kleines Papiertheater herstellen zu lassen. Hierzu lässt man sie ein DIN A4-Blatt an der langen Kante mittig falten und auf einer der beiden Seiten am rechten, linken und unteren Rand einen kleinen Rahmen hineinschneiden. Nun kann man Papierpuppen basteln, indem man die gemalten Figuren ausschneidet und z. B. mit einem kleinen Pappstreifen als Halterung versieht (siehe Abb. 4). Sie lassen sich dann von unten in das Theater schieben und vor der Papierkulisse bewegen.

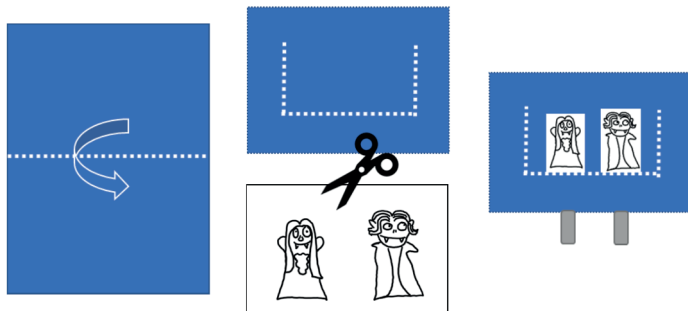


Abb. 4: Bastelanleitung (eigene Abbildung)

Dieses dynamischere Konzept legt den Fokus stärker auf die Figureninteraktion als auf die ästhetische Gestaltung der Sprache. Dennoch ist es auch hier durchaus möglich, die Kinder Reime zu den Szenarien und damit kleine Theaterszenen erstellen zu lassen. Wenn man möchte, kann man die Kleingruppen zusammen jeweils ein Papiertheater basteln lassen und zu einer funktionalen Differenzierung ermutigen: Ein Kind dichtet und ein anderes malt, während ein weiteres schneidet und klebt. Und wer möchte, darf am Ende der ganzen Klasse vorführen, was gemeinsam erdacht und produziert wurde.

Das gemeinsame Betrachten der Schüler:innenergebnisse wird, unabhängig davon, ob es sich um Arbeitsblätter, Kamishibai-Karten oder Papiertheater handelt, zeigen, dass die Auffassungen davon, was sich in Bud-des Szenarien ereignet, recht unterschiedlich ausfallen. Wenn die Schüler:innen in den Austausch über die Produkte gehen, sie also verbalisieren müssen, was sie zuvor bereits in der Kleingruppe mehr oder weniger explizit verhandelt haben, werden die unterschiedlichen Wahrnehmungen für alle greifbar. Es gilt nun sensibel hierauf einzugehen und deutlich zu machen, dass die Vielfalt, die sich an dieser Stelle zeigen kann, gewollt und strukturell in den Bild-Text-Gefügen angelegt ist und sich nicht auf die eine vermeintlich korrekte Deutung reduzieren lässt.

Exkurs: Nutzung des LeseKaraoakes²⁶

Sofern man sich für den *Tier*-Band entscheidet, kann das LeseKaraoke, das für *Die Maus* produziert wurde, ein Medium sein, das man im Deutschunterricht gewinnbringend nutzen kann. Es bietet einige Vor-, aber auch Nachteile im Vergleich zum Vortrag des Schrifttextes durch die Lehrperson mit einer gleichzeitigen Präsentation der Bilder. Es gilt, die medialen Besonderheiten zu beachten, die der Trickfilm im Vergleich zum Pappbilderbuch mitbringt: Einige der möglichen Interaktionen zwischen den Figuren werden im LeseKaraoke filmisch vorgeführt. Diese Variante reduziert daher die Offenheit, die die gemalten Szenarien bieten, und nimmt Anpassungen vor. So springt der Fisch, den Luzie auf dem Teller hat, beim LeseKaraoke von diesem herunter in den kleinen Tümpel hinein, in dem Trine steht. Er entkommt also und wird nicht verspeist. Zudem endet die *Maus*-Version mit der vorletzten Doppelseite und zeigt dort das „WIR.“ als im Vergleich zum Buch größere Gruppe. Die metafikionalen Elemente, die auf der vorletzten Doppelseite und der Buchrückseite angesiedelt sind, wurden gestrichen. Der Charme des LeseKaraoakes besteht darin, dass der Text von wechselnden kindlichen Sprecher:innen vorgetragen wird und zudem mit einer dynamischen, aber nicht aufdringlichen Musik unterlegt ist.

²⁶ Auf dem offiziellen YouTube-Kanal von *Die Maus* ist das Video abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=tPEhf8XCMK0> (02.04.2025).

Es wirkt daher unterhaltsam und motivierend und birgt nicht die Gefahr, dass bereits der Einstieg auf die Lehrperson zentriert ist.

Wenn man für die erste Textbegegnung auf diese Version zugreift, erscheint es sinnvoll, im Anschluss den Pappband für ein Vorlesegespräch zu nutzen. Denn zum einen orientiert sich das Tempo des Karaoke-Films an der Vorlesegeschwindigkeit – legt also den Fokus auf den Schrifttext. Und zum anderen kann der vergleichende Blick Bewusstsein für mediale Unterschiede schaffen. Womöglich thematisieren die Schüler:innen diese sogar eigenständig und bieten der Lehrperson damit eine Gesprächsvorlage.

Die Kinder können daraufhin auf die Bewegung der Figuren (Animation) sowie der gesamten Szenen, auf die Musik oder die zumindest ange deuteten Äußerungen der Figuren und die veränderte Position des Schrifttextes, der zusätzlich vertont wurde, eingehen oder auch die Kürzung thematisieren. Um intensiver an diesen Aspekten zu arbeiten, kann man das, was im Buch auf einer Einzel- oder Doppelseite dargestellt ist, intensiver betrachten und mit der entsprechenden kurzen Sequenz des LeseKaraoques vergleichen.

Resümee

Die starke Reduktion sämtlicher künstlerischer Ausdrucksmittel erzeugt sowohl eine stilistische Eigenständigkeit von Buddes Werk als auch Freiraum für Rezipierende, um eigene Deutungen einzubringen. Ihre *Eins-Zwei-Drei*-Bände ermöglichen es aufgrund dieser Besonderheit, im Deutschunterricht in den frühen Grundschulklassen einen motivierenden Zugang zu Literatur zu schaffen und literar-ästhetische Kompetenzen sowie Visual und Multimodal Literacy zu fördern. Es erscheint dabei als lohnend, die Schüler:innen in einem produktiven, teilweise auch handlungsorientierten Unterricht in ihren kokonstruktiven Lernprozessen zu fördern, ohne sie zu stark zu lenken.

Literaturverzeichnis

Primärmedien

Budde, Nadia: *Eins Zwei Drei Tier*. 12. Auflage. Wuppertal: Peter Hammer, 2011 (erstmals 1999).

Budde, Nadia: *Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart*. Wuppertal: Peter Hammer, 2010.

Budde, Nadia: *Eins Zwei Drei Vampir*. Wuppertal: Peter Hammer. 2018.

Das LeseKaraoke *Eins Zwei Drei Tier* auf dem offiziellen YouTube-Kanal von *Die Maus*: <https://www.youtube.com/watch?v=tPEhf8XCMK0> (02.04.2025).

Sekundärliteratur

Ahlers, Timo u.a.: Planungshilfe für den Deutschunterricht. Anfangsunterricht strukturieren – Planungsbeispiele. Ludwigsfelde: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM), 2023. Online zugänglich über den Bildungsserver Berlin-Brandenburg: https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/unterricht/faecher/sprachen/deutsch/Schulinterne_Fachplaene_und_Planungshilfen/Planungshilfe_Anfangsunterricht-strukturieren.pdf (02.04.2025).

Arbeitskreis für Jugendliteratur: https://www.jugendliteratur.org/buch/eins-zwei-drei-tier-1233-9783872948274/?page_id=1 (25.02.2025).

Bay, Wolfgang u.a.: Materialität als Teil der Narration. Eine empirische Erkundung zur Rezeption der Metalepse in Isabel Minhós Martins Bilderbuch *Hier kommt keiner durch!* (2016). In: Frühkindliches Spiel und literarische Rezeption. Perspektiven der Kindheitspädagogik und der Literaturdidaktik. Hrsg. von Sebastian Bernhardt und Eva-Maria Dichtl. Berlin: Frank & Timme, 2023. S. 193-215.

Dichtl, Eva-Maria: Spielbilderbuch. In: Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge. Hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger. Berlin: J. B. Metzler, 2022. S. 185-200.

Dichtl, Eva-Maria: Zur Inszenierung von Spiel in Kleinkindbilderbüchern. In: Frühkindliches Spiel und literarische Rezeption. Perspektiven der Kindheitspädagogik und der Literaturdidaktik. Hrsg. von Sebastian Bernhardt und Eva-Maria Dichtl. Berlin: Frank & Timme, 2023. S. 109-128.

Édition Être (Homepage): <http://etre-editions.com/> (26.02.2025).

Eins Zwei Drei Tier auf der Homepage des Arbeitskreises für Jugendliteratur: https://www.jugendliteratur.org/buch/eins-zwei-drei-tier-1233-9783872948274/?page_id=1 (25.02.2025).

Eins Zwei Drei Tier auf der Homepage des Peter Hammer Verlags: <https://www.peter-hammer-verlag.de/buchdetails/eins-zwei-drei-tier> (28.02.2025).

Feiner, Katrin: Von der Komplexität des Einfachen. In: JuLit (2024). H. 1. S. 12-19.

Heintz, Kathrin: Literarische Qualitäten der Materialität von Bilderbüchern. In: Leseforum Schweiz. Literalität in Forschung und Praxis (2021). H. 2. DOI: <https://doi.org/10.58098/lffl/2021/2/732> (01.03.2025).

Heintz, Kathrin und Sudermann, Andy: „und ich fühle mich / einfach nur leer“. Das narrative Potential leerer Flächen in aktuellen Kinder- und Jugendromanen. In: *kjlm* 76 (2024). H. 4. S. 40-46.

Heintz, Kathrin: „ich laube fest an unsere liebe“. Die multimodale Verbindung zwischen Arne Rautenbergs Lyrik und Nadia Buddes Bildern. In: Arne Rautenberg und die (Kinder-)Lyrik der Gegenwart. Hrsg. von Anna Braun-Beneke und Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025. S. 143-151.

Limoges, Jean-Marc: Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression. In: *Metalepsis in Popular Culture*. Hrsg. von Karin Kukkonen und Sonja Klimek. Berlin/New York: De Gruyter, 2011. S. 196-212.

Müller, Christian und Scherer, Gabriela: Page breaks in Bilderbüchern. Leerstellen als Motoren literarischen Lernens (Basisartikel). In: *Fördermagazin Grundschule* (2021). H. 3. S. 3-6.

Scherer, Gabriela: Schüler*innen imaginativ in Nadia Buddes *Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart* (2010) verstricken: vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin – über das Bilderbuch hinaus! In: *Vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin. Perspektiven auf Gegenstände, Akteur*innen und Unterricht*. Hrsg. von Christina Bär, Christoph Jantzen und Sascha Wittmer. Baltmannsweiler: Schneider, 2021. S. 142-160.

Serafini, Frank: *Reading the Visual. An Introduction to Teaching Multimodal Literacy*. New York/London: Routledge, 2013.

Vom Lachen zum Lernen.

Das didaktische Potenzial von Nadia Buddes charakteristischer Komik am Beispiel von *Die Band, die keiner kennt*

Elisabeth von Leon

Der Beitrag untersucht die spezifische Komik der Berliner Bilderbuch-Künstlerin Nadia Budde am Beispiel ihrer jüngsten Publikation *Die Band, die keiner kennt*. Dafür werden die Mechanismen der Komik auf narrativer, visueller und verbaler Ebene im Buch ermittelt und gefragt, wie diese maßgeblich konstituierend für Buddes gesamten Stil sind. Im Anschluss wird das didaktische Potenzial der Komik in den Blick genommen: Buddes Band, die bis zum Schluss alle kennen, eröffnet über humorvolle Zugänge Themen wie Diversität, Toleranz und gesellschaftliche Normen und schafft so einen ästhetischen Erfahrungsraum, der literarisches Lernen und kulturelle Teilhabe miteinander verbindet.

Vorhang auf für Nadia Budde

Kaum eine Rezension zu den vielfach ausgezeichneten Werken der preisgekrönten Berliner Künstlerin Nadia Budde kommt ohne Verweise auf den omnipräsenten lustigen und vergnüglichen Charakter ihrer Bilderbücher aus. Bereits die Jurybegründung zum Deutschen Jugendliteraturpreis für ihr Debütbilderbuch betonte diesen Aspekt¹ – und er zieht sich bis in die jüngsten Besprechungen ihres Oeuvres, wie sie auch in der vorliegenden Publikation zu finden sind: So hebt etwa Jeanette Hoffmann in ihrer Analyse der Graphic Novel *Hundeblick Berlin* die vergnügliche Wirkung der kontrapunktischen Spannung zwischen Text und Bild hervor.² Auffällig ist,

¹ Die referenzierte Stelle im Wortlaut liest sich wie folgt: „Das Buch hebt sich durch seine absurde Komik und eine zeitnahe Grafik von der Fülle realistischer Pappbilderbücher ab. Ein riesiges Vergnügen – nicht nur für ‚Benno Eddi Rolf Wolf‘.“ Arbeitskreis Jugendliteratur: Deutscher Jugendliteraturpreis 2000 Bilderbuch zu *Eins zwei drei Tier* – Jurybegründung. <https://www.jugendliteratur.org/buch/eins-zwei-drei-tier-1233> (24.07.2025).

² Vgl. Jeanette Hoffmann: Nadia Buddes *Hundeblick Berlin*. Ansichten einer Schnauze. Literarische Stadterkundungen mit einer Graphic Novel. (In diesem Band).

dass das vielfach konstatierte Vergnügen beim Lesen und Betrachten von Buddes Büchern wesentlich auf deren komisch-absurdes Potenzial zurückgeführt wird. Entsprechend weisen Buchbesprechungen ihren Stil durchgängig als witzig, lustig, eigenwillig, kurios, skurril oder grotesk aus.³ Es stellt sich die Frage, worin genau diese spezifische Komik Buddes liegt. Ziel dieses Beitrags ist es, zum einen die Mechanismen der Komik in Buddes Stil exemplarisch an ihrer jüngsten Publikation, dem Bilderbuch *Die Band, die keiner kennt*,⁴ zu analysieren. Zum anderen nimmt der Beitrag das daraus resultierende didaktische Potenzial in den Blick und fragt danach, was Buddes Komik in Hinblick auf literarische Bildung leisten kann.

Literaturtheoretische und -didaktische Verortung der Komik

Komik ist zunächst als das zu verstehen, worüber gelacht wird, – ob jedoch tatsächlich gelacht wird, hängt von der Rezeption des Komischen ab. Dass komische Kinderliteratur auch ‚nur‘ auf das Lachen ihrer Rezipient:innen abzielen darf, ist relativ neu; bis zum Ende der Aufklärung waren Humor, Komik und Lachen funktionell eng eingebunden in Tugend- und Morallehren.⁵ Durch die Romantik bildete sich die kinderliterarische Komik als eigenständige Kultur heraus und zeigte sich vielfältig im humorvoll-spaßhaften Spiel mit der Wirklichkeit, im Schwankhaft-Komischen, im Grotesken, später auch im spielerischen Umgang mit Sprache und in der Öffnung hin zur politischen Karikatur und Satire durch die Aufnahme subversiver Komik.⁶ „Kinderliterarische Komik des 20. Jahrhunderts realisiert sich mit vielen Vermischungen in diesen Mustern.“⁷ Als allen elaborierten Formen des Komischen zugrunde liegende und als erste den Kindern zugängliche Form bestimmt Dieter Henrich die „freie Komik“, die durch „Verrückungen von Vertrautem in Überraschendes und wieder zu Vertrautem zurück“ entsteht.⁸ Emer O’Sullivan rekonstruiert, wie Maria Lypp sich auf Henrichs Ansatz stützt und daraus den bisher wichtigsten theoretischen Beitrag zur

³ Vgl. dazu u. a. Nadia Buddes Porträt von Claudia Blei-Hoch: Sehen, Staunen, Schmunzeln. In: *kj&m extra* (2009). S. 20-21.

⁴ Nadia Budde: *Die Band, die keiner kennt*. Wuppertal: Peter Hammer, 2024. O. S. Im Folgenden BUD.

⁵ Gabriele Czech: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2000. S. 862-887. S. 869 f.

⁶ Ebd., S. 870 f.

⁷ Ebd., S. 871.

⁸ Dieter Henrich: *Freie Komik*. In: *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976. S. 385-389. S. 385.

Komik im kinderliterarischen Diskurs entwickelte.⁹ Im Spaß an überraschenden Verwandlungen und Kontextverschiebungen sieht Lypp den Effekt des Komischen für Kinder und Erwachsene gleichermaßen. Sie weist die Ironie, die Satire und die Verfremdung als „die spezifischen Formen des literarisch Komischen, die dies leisten“,¹⁰ aus und ergänzt die „Karnevalisierung der Literatur“:¹¹ Bezugnehmend auf Michail Bachtin betont Lypp insbesondere die kindliche Freude am Materiell-Leiblichen, das in Bildern grotesker Übersteigerung gezeigt wird. Die Beschäftigung mit dem karnevalesk inszenierten Körperlichen ist ein zentraler Mechanismus der Komik in der Kinderliteratur. Weitere Mechanismen sind Grenzüberschreitungen, Tabubrüche, die Demontage autoritärer Figuren und die subversive Infragestellung von Normen sowie die Unterminierung gesellschaftlicher Ordnungen.¹²

„Sämtliche Formen des Komischen haben eine analoge Bedeutung für Bildungsprozesse.“¹³ Diese didaktische Relevanz des Humors besteht darin, dass ein Bewusstsein für Normen und Werthaltungen entwickelt bzw. relativiert wird und die Möglichkeit zur Bearbeitung von sozialen Strukturen und Ordnungen eröffnet wird.¹⁴ Das macht Komik didaktisch attraktiv.

Analyse des Bilderbuchs *Die Band, die keiner kennt*

Um Buddes spezifische Komik und das daraus resultierende didaktische Potenzial zu erfassen, wird exemplarisch die jüngste Publikation der Künstlerin herangezogen; die Bilderbuchanalyse orientiert sich dabei am fünfdimensionalen Modell von Michael Staiger.¹⁵

Die Band, die keiner kennt umfasst 32 Seiten, ist 2024 im Peter Hammer Verlag erschienen und wird für ein Lesealter ab 4 Jahren empfohlen. Das Bilderbuch wurde mit dem Uwe Lüders Preis für Illustrationskunst im Kinder- und Jugendbuch 2025 ausgezeichnet und in die Lyrik-

⁹ Emer O’Sullivan: Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung: Komik. Hrsg. von Jutta Benner u. a. GKJF 2024. S. 11-24. S. 16.

¹⁰ Maria Lypp: Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: Wirkendes Wort 36 (1986). H. 6. S. 439-455. S. 452. Ebd., S. 447.

¹¹ Emer O’Sullivan 2024, S. 15.

¹² Stefan Born: Didaktiken des Komischen. Zur Humorvermittlung in der Geschichte des Deutschunterrichts. Berlin: Peter Lang, 2022. S. 13.

¹³ Ebd.

¹⁴ Michael Staiger: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. In: BilderBücher. Bd. 1: Theorie. Hrsg. von Julia Knopf und Ulf Abraham. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2022. S. 14-25.

Empfehlungen für Kinder 2025 aufgenommen. Im Zentrum steht – wie es der Titel des Bilderbuchs ankündigt – ein von der Künstlerin „gewohnt skurriles Ensemble“,¹⁶ das „wieder einmal“ Buddes Faible für Ver-Rücktes, Un-Normales und Nicht-Zuordenbares spiegelt,¹⁷ so die Rezensentinnen Verena Weigl und Astrid Henning-Mohr. Lesende dürfen gespannt sein auf ein paar neue „ramponierte Kreaturen“, die den Budde-„Kosmos urkomischer Figuren“ erweitern.¹⁸

Um die komischen Facetten des Bilderbuchs herauszuarbeiten, werden in der Analyse die narrative, die visuelle und die verbale Dimension fokussiert, wobei diese Phänomene im funktionalen Zusammenhang und untrennbar mit der intermodalen Dimension untersucht werden. Während die paratextuelle Dimension – bis auf das Cover – für die Analyse nicht von Bedeutung ist, rückt an deren Stelle im Sinne des Erkenntnisinteresses die komische Dimension: Im Detail wird der Fokus auf die Mechanismen der Komik gelegt und gefragt, worin die im Buch angelegte spezifische Komik Buddes besteht und wie diese maßgeblich konstituierend für ihren gesamten Stil ist. Anschließend wird das didaktische Potenzial der Komik Buddes in Hinblick auf literarische Bildung erwogen.

Narrative Dimension oder: Eine Bühne für Außenseiter

Zu Beginn von *Die Band, die keiner kennt* erscheinen vier Unbekannte, deren Identität sich nur durch den Titel erschließen lässt. Ohne diese Verknüpfung bleibt unklar, wer die in Bild und kurzen Reimen charakterisierten Figuren auf den ersten vier Doppelseiten sind.

Buddes Bilderbuch ist beispielhaft multimodal: Die vermeintlich handgeschriebenen Majuskeln sind in die seitenfüllenden Illustrationen integriert. So zu einer gemeinsamen Bildfläche verschmolzen, potenzieren sich die beiden Zeichensysteme.¹⁹ Eine sinnstiftende Lektüre erfolgt nur im stetigen Pendeln zwischen Bild und Schrift.²⁰ „Dass Nadia Budde dieses Wechselspiel zweier Ebenen aufs engste miteinander verschmilzt, ist ein charakteristisches Merkmal ihrer Bücher.“²¹ So wird etwa erst durch den

¹⁶ Verena Weigl: *Die Band, die keiner kennt*. <https://www.jugendliteratur.at/buch-tipps/buchtipp/die-band-die-keiner-kennt> (24.07.2025).

¹⁷ Astrid Henning-Mohr: *Die Band, die keiner kennt*. <https://www.ajum.de/rezen-sion/die-band-die-keiner-kennt-1> (24.07.2025).

¹⁸ Kathrin Köller: Ramponierte Kreaturen – die Berliner Künstlerin Nadia Budde. In: *eselsohr* 11 (2018). S. 10.

¹⁹ Michael Staiger 2022, S. 14.

²⁰ Ebd., S. 15.

²¹ Michael Ritter: Nadia Budde: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* (2009). In: *Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschun-*

dezent im Hintergrund geparkten, weinroten Reisebus klar, dass die Fremden gerade angekommen sind (s. Abb. 1). Der Text beschreibt die physiognomischen Merkmale des ersten schrägen Wesens aus dem Bus:



Abb. 1: Multimodales Erzählen in *Die Band, die keiner kennt* (Budde, 2024)
© Peter Hammer

Der letzte Satz („KENNEN WIR NICHT!“ (BUD)) signalisiert: Hier spricht ein Kollektiv – eines, das den Neuankömmlingen misstrauisch gegenübersteht. Erzählinstanzen im Bilderbuch sind zweiteilig;²² die Erzählenden sind nur durch die Illustrationen identifizierbar: Dort zeigen sich anfangs zwei, schlussendlich fünf Figuren, denen der Stimmenchor zuzuordnen ist. Die Wir-Form betont die Gemeinschaft der sozialen Gruppe gegenüber den Unbekannten. Mit der Wahl der kollektiven personalen Erzählperspektive macht Budde die Rezipient:innen ihres Bilderbuchs zum Teil der literarischen Welt.²³ Lesende sind gezwungen, sich auf die figurale interne Fokalisierung zu verlassen und sich als Teil der erzählenden Gruppe von den Anderen, den Fremden, zu distanzieren, – zumindest erst einmal.

Durch ihren Aufbau weckt die Vorstellungsrunde Neugier auf die merkwürdigen Gestalten, die als Außenseiter markiert werden. Der Umstand, dass kaum eine der Figuren Stereotype reproduziert, erzeugt einen starken „Individualitätseffekt“.²⁴ Die diversen Charaktere wirken wie Spiegel real-gesellschaftlicher Außenseiterfiguren, versinnbildlichen sie doch Identitäten, die häufig von Ausschluss, Diskriminierung und Rassismus betroffen sind. Sie brechen mit Gendernormen, zeigen körperliche

terricht. Textvorschläge – Didaktik – Methodik. Hrsg. von Kaspar H. Spinner und Jan Standke. Paderborn: utb, 2016. S. 43-47. S. 44.

²² Michael Staiger 2022, S. 18.

²³ Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck, 2016.

²⁴ Ebd., S. 152.

Behinderungen oder sprechen (migrantisch bedingt?) unverständlich. All diese Differenzen provozieren immer gleiche Abwehrreaktionen seitens der Schaulustigen: „NIE HIER GESEHEN! – UNBEKANNT! – NIEMAND VON HIER!“ (BUD)

Erst der Blick auf die mitgebrachten Utensilien der Fremden bringt die Wendung: Ein Gummischlauch, Stangen mit Knollen, ein Stock mit Draht und eine Art Synthesizer-Koffer entpuppen sich auf der Bildebene als höchst unkonventionelle Instrumente. Mit der Erkenntnis „DA SPIELT EINE BAND!“ (BUD) beginnt die Performance: Der figurennarratologische Fokus verschiebt sich auf das Geschehen. Ungeachtet dessen, dass „KEINER IM TAKT“, das „TEMPO VERTRACHT“ und der „TEXT OHNE SINN“ (BUD) ist, bespielen die freudig Musizierenden unbeirrt zwei Doppelseitenbühnen. „Es ist diese selbstverständliche Problemlosigkeit des Mutes und Anders-Seins“,²⁵ wie es Henning-Mohr ausdrückt, die die Außenseiter so liebenswert macht. Schnell wird aus der Nichtanerkennung frenetischer Jubel: „ALLE WOLLEN HIN!“ (BUD). Auf der Bildebene fokussiert die Erzählung nun auf das Publikum, das in die Konzerthalle gezogen wird und die Tanzfläche stürmt, bis die Sonne (oder doch der Mond?) tief am Horizont steht (s. Abb. 2).



Abb. 2: *Die Band, die keiner kennt* (Budde, 2024) verlegt den Erzählfokus

© Peter Hammer

Der Text beschreibt als literarische *mise en scène* den Stimmungsbogen vom ekstatischen Tanz bis zur totalen Erschöpfung. Vermutlich am nächsten Morgen folgt eine letzte Zugabe – eine Art Epilog –, dann fährt die Band kommentarlos mit ihrem Reisebus davon, gebührend von ihren Groupies verabschiedet: „DIE KENNEN WIR!“ (BUD). Budde bietet

²⁵ Astrid Henning-Mohr 2025.

ihrer unkonventionellen Band eine große (Bilderbuch-)Bühne und zeigt, „wie schön es ist, sich auf Unbekanntes einzulassen.“²⁶

Visuelle Dimension oder: Ein buntes Konzert diverser Typen

Im Zentrum der Bilder stehen die Figuren. Buddes charakteristischer, frecher Strich konturiert diese in dickem Schwarz als skurrile, unförmige Wesen – zwischen Mensch, Tier und (Zottel-)Monster. Alle mit zwei Armen und zwei Beinen, unterschiedlich starker Körperbehaarung oder -bekleidung, großen Glubschaugen und einem schiefen Lächeln. Buddes Stil zeichnet sich durch eine extrem typisierende Reduktion aus.²⁷ Oft wurde ihren Figuren Mut zur Hässlichkeit attestiert, treffender wäre: Dort, wo es den unperfekten, unproportionalen Karikaturen an Lieblichkeit fehlt, glänzen sie durch Liebenswürdigkeit und Individualität.²⁸ Markante, distinktive Merkmale wie lange Nasen oder schrille Accessoires kennzeichnen jedes Ensemblemitglied der *Band, die keiner kennt* als Individuum. Dergestalt selbstbewusst tanzen die Figuren knallig bunt über die monochrom gefärbten Seiten.²⁹ Besonders deutlich wird dies in der Darstellung der vier Musiker:innen auf den ersten vier Doppelseiten nach dem stets selben Schema (s. Abb. 1 und 3): Die jeweils linke Seite ist symmetrisch in vier Comic-Panels geteilt und zeigt die Besonderheiten der gerade porträtierten Figur. Die pluriszenische ‚4er-Matrix‘ zoomt auf (Körper-)Ausschnitte oder Details, Text und Bild sind kongruent. Im Zusammenspiel avancieren die reduzierten Momentaufnahmen zu dichten Miniaturen, wie man es von anderen Bilderbüchern der Künstlerin gewohnt ist.³⁰ Budde spielt mit filmischen Mitteln, wenn sie den Makroaufnahmen dann eine Totale gegenüberstellt und den Seitenumbruch als Cut inszeniert. Auf der jeweils rechten Bildseite erscheint analog zum filmischen Schnitt die zuvor ausschnitthaft gezeigte Figur erstmals vollständig: Zentral positioniert dominiert sie den Bildraum, flankiert vom Rest der Band und dem sichtbar überraschten (künftigen) Publikum.

²⁶ Marlene Zöhrer: Nadia Budde: Die Band, die keiner kennt. <https://www.lyrik-empfehlungen.de/kinder/2025/empfehlungen/nadia-budde-die-band-die-keiner-kennt> (24.07.2025).

²⁷ Michael Ritter 2016, S. 44.

²⁸ Kathrin Köller 2018, S. 10.

²⁹ Franz Lettner: Fortsetzungen & Neuauflagen: Lärmig. In: 1001 Buch 01 (2025). S. 46.

³⁰ Michael Ritter 2016, S. 44.

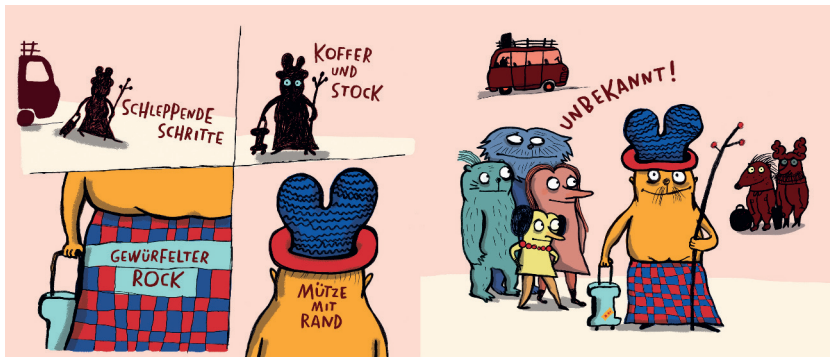


Abb. 3: Anleihen an Film und Comic in *Die Band, die keiner kennt* (Budde, 2024)
© Peter Hammer

Ungeachtet dieser Ablehnung bleibt die Mimik der Bandmitglieder durchweg freundlich bis ulkig. Besonders deutlich wird das auf der fünften Doppelseite, auf der erstmals im monoszenischen Konzept alle Figuren säuberlich nebeneinander aufgereiht erscheinen. Das bislang verhaltene Lächeln wird zum breiten Grinsen – ein Hinweis auf die bevorstehende Dynamik. Mit dem Umblättern treten die Musikant:innen in sichtbare (Inter-)Aktion: Die mitgebrachten Alltagsgegenstände werden funktional umgedeutet und erfahren eine kreative Transformation – als Instrumente. Speedlines und comic-typische Striche verdeutlichen die Geräuschkulisse und markieren auch die Konzerthalle, die bildkompositorisch nur am Rand auftaucht, zugleich aber zentraler Handlungsort wird. Der visuelle Fokus rückt das Publikum als anwachsende Menge ins Zentrum: Ekstatische Tanzbewegungen und gestisch übersteigerte Posen prägen das Geschehen, während die Band zunehmend zur bloßen Hintergrundsilhouette verblasst. Der zuvor bestehende Kontrast zwischen den Figurengruppen wird aufgehoben, was auf eine kollektive Erfahrung verweist. Im gleißenden Schlaglicht verschmelzen schließlich alle Figuren zu schwarzen Umrissen – ein kontrastreicher, visueller Höhepunkt! Dieser wird abrupt durchbrochen, als der Nachbar mit überdimensioniert-sensiblen Ohren durch ein Megafon ruft: „SCHLUSS MIT DEM KRACH!“ (BUD). Die Figuren machen sich müde lächelnd und mit halbgeschlossenen Augen auf den Heimweg. Die visuelle Darstellung körperlicher Erschöpfung kulminiert in einer kollektiv schlafenden Figurenanordnung, deren kontemplative Ruhe von zwei leuchtend gelben Augen kontrastiert wird, ehe eine letzte Zugabe das Finale einleitet.

Verbale Dimension oder: Eine Kakophonie aus Reimen und Rhythmen

„Ausgefallen wirken aber nicht nur die Bandmitglieder und Reimpaare, auch das Reimschema (ABBCC), nach dem Budde ihre Fünfzeiler gestaltet und entsprechend der Dramaturgie auf die Doppelseiten verteilt, fällt aus dem Rahmen.“³¹ Der Text ist durch Rhythmus und Klang stark performativ und erinnert an die Poetry Slam Kultur oder den Rap. Besonders der orale Duktus, geprägt durch eine repetitive Strophenstruktur, macht Buddes Stil aus: Auf vier pointierte Kurzverse folgt meist eine Exklamation – vergleichbar mit Hooks oder Punchlines. Auch der Einsatz von Substantivgruppen ohne Prädikat erzeugt einen typischen Flow, wie man ihn aus der Rap-Lyrik kennt. Diese stilistische Verknappung findet sich ebenfalls in den parataktischen, elliptischen Sätzen, wodurch in Summe ein flüssiger, treibender Sprachrhythmus entsteht, der den Text maßgeblich bestimmt.

„ZWEI GELBE AUGEN
HAARE WIE GRAS
ANZUG NACH MASS
FELL IM GESICHT
KENNEN WIR NICHT!“ (BUD)

Die ersten vier Strophen beschreiben die vier Bandmitglieder anhand der *pars pro toto* Stilfigur, die passend ist für „die Künstlerin und Autorin, die Menschen in ihrer Eitelkeit auch mit Worten gerne auf die Schippe nimmt“:³² Die einzelnen Figuren werden nämlich lediglich über Teile ihres Ganzen vorgestellt. Prägnante Vergleiche und metaphorisch dichte Bilder illustrieren deren Individualität. Während die ersten fünf Strophen stark deskriptiv ausgerichtet sind – wobei die fünfte das ungewöhnliche Instrumentenarsenal in den Blick nimmt –, erfolgt mit der Gedichtmitte eine strukturelle Zäsur hin zur performativen Handlung:

„SCHIEFE TÖNE
TEMPO VERTRACKT
KEINER IM TAKT
TEXT OHNE SINN
ALLE WOLLEN HIN!“ (BUD)

Aus dem Bericht wird erlebte Aktion, der Text wird dynamisch und widmet sich der Musik der Band: Abwertende Zuschreibungen evozieren eine Erwartungshaltung, die im letzten Vers pointiert gebrochen wird. Diese

³¹ Marlene Zöhrer 2025.

³² Ebd.

Verschiebung passt zur auditiven Ebene der Strophe, die trotz des beschriebenen musikalischen Scheiterns selbst klanglich stimmig ist: Der Text wird zum „sinnlichen Erfahrungsraum“, ³³ die Sprache zum Resonanzkörper, der das Ereignis zum Klingen bringt. In den folgenden Strophen steigert Budde diesen Geniestreich bis zur Klimax. Evokationen des ekstatischen Tanzens und der daraus resultierenden körperlichen Erschöpfung werden durch Klangfiguren, wie Alliterationen und Assonanzen, auditiv erfahrbar gemacht.

„GEDRÄNGE AM BODEN
SPEKTAKEL IM BAU
KRAWALL UND RADAU
KLAMAUK UNTERM DACH
SCHLUSS MIT DEM KRACH!“ (BUD)

Diese lautlichen Wiederholungen und der onomatopoetische Wortschatz erzeugen klanglich das, was inhaltlich beschrieben wird: eine Kakophonie. Das dramatische Crescendo kulminiert schließlich in der abrupten Zäsur.

Obwohl die Band im Grunde den ganzen Text über kein einziges Wort (oder gar Lied) gesungen hat und kein Ton – auch kein Soundword – zu ‚hören‘ war, bleibt der Eindruck zurück: Dieses Bilderbuch klingt. „So steckt in der Geschichte der Band, die wirklich alle kennen sollten, richtig Musik drin!“³⁴

Komische Dimension oder: Ein Spiel mit Überraschungen

Die Komik dieses Bilderbuchs entsteht vor allem durch unerwartete Kontextverschiebungen, Normübertretungen und Kontrasteffekte – zentrale Elemente der kinderliterarischen Komik³⁵ –, die das gesamte Werk vom Cover an konstituieren (s. Abb. 4). Denn bereits dort führt Budde ihre Leser:innen lustvoll in die Irre: Zu sehen sind nämlich nicht die Bandmitglieder, sondern wider Erwarten Figuren aus dem Publikum. „Schon reingefallen!“³⁶ freut sich die Künstlerin, als auch die Deutschlandfunk-Moderatorin, Barbara Wahlster, im Interview zur Buchbesprechung in diese gewitzte gelegte Falle tappt. An die Stelle des zu Erwartenden werden frapierend

³³ Michael Ritter 2016, S. 46.

³⁴ Marlene Zöhrer 2025.

³⁵ Vgl. Dieter Henrich 1976; Maria Lypp 1986.

³⁶ Es handelt sich hierbei um das Transkript der Autorin zum Interview mit Nadia Budde von Barbara Wahlster: Neues Nadia Budde-Buch. Reimen, dichten und ein ganz eigener Strich. [Audio Podcast Episode].

ungewohnte Abweichungen gesetzt, um so neue Interpretationen und Assoziationen zu ermöglichen.



Abb. 4: Cover zu *Die Band, die keiner kennt* (Budde, 2024) © Peter Hammer

Buddes Komik entfaltet sich in genau solchen Momenten der Überraschung, etwa als zu Beginn die Ankunft unerwarteter, absolut grotesker Kreaturen skizziert wird. ‚Fremde‘ waren schon immer Gegenstand von Gelächter.³⁷ Diese wirken wie Ungestalten, deren Leibhaftigkeit normierte Proportionen sprengt und die in karnevalesk-komischer Diskrepanz hinter klassischen Idealen von Lieblichkeit und Anmut zurückbleiben.³⁸ Die anarchischen, archaischen, phantastischen Figuren ermöglichen eine lachende Befreiung von herrschenden (Schönheits-)Normen. Buddes skurrile, aber freundliche Art der Figurenzeichnung, wie es Gabriela Scherer treffend auf den Punkt bringt,³⁹ sorgt für großen „Bild-Witz“, der vor allem dadurch

³⁷ Emer O’Sullivan 2024, S. 15.

³⁸ Maria Lypp 1986, S. 446.

³⁹ Gabriela Scherer: Schüler*innen imaginativ in Nadia Buddes *Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart* (2010) verstricken: vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin – über das Bilderbuch hinaus! In: Vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin. Perspektiven auf Gegenstand, Akteur*innen und Unterricht. Hrsg. von

entsteht, dass die Dargestellten sich jenseits der Alltäglichkeit befinden.⁴⁰ Spätestens ab der fünften Doppelseite großflächig über beide Seiten als Gruppe dargestellt, belustigen die merkmalsdiversen, großäugigen Figuren, „die aber auch für sich betrachtet immer wieder komisch sind und liebevollen Witz initiieren“.⁴¹

Der dramatische Höhepunkt der Kontextverschiebungen von Erwartetem zu Unerwartetem wird dann erreicht, wenn innerhalb weniger Seiten aus den vier Fremden ein musikalisches Quartett und aus anfänglichen Skeptiker:innen begeisterte Fans werden. In dieser Entdeckung und in der neuen Konstellation der Figuren liegt viel Witz.⁴² „Mit dem Übergang von einem in den anderen Kontext ist eine Belebung der Imagination und damit ein Intensitätsgewinn verbunden.“⁴³ Doch erst im Wissen, dass die Band durch und durch regelabweichendes Verhalten an den Tag legt, kann sich der komische Effekt entfalten.⁴⁴ Exemplarisch dafür steht auch die Inszenierung der ungewöhnlichen Instrumente: Die textliche Beschreibung der abstrusen Gegenstände spart die Pointe aus, die elementares Mittel für die witzige Inszenierung ist.⁴⁵ Die Überraschung auf Bildebene greift und zeigt Blasinstrument, Trommel, Harfe und Synthesizer. Der Überraschungseffekt funktioniert nur, wenn kulturell kodierte Konventionen bekannt sind, etwa von Instrumenten – oder von Musik. Nur dann erschließt sich das Spiel mit Erwartungen, wenn das katastrophal disharmonische Konzert statt Ablehnung überraschend Begeisterung auslöst: ein klassisch ironischer Kontrast. „Die Verbindung zweier im Gegensatz stehender Vorstellungen lässt eine Diskrepanz entstehen und wird zur Quelle der Lust und des Lachens über sich selbst, die Natur oder über gesellschaftliche Normen und Regeln.“⁴⁶ *Die Band, die keiner kennt* lebt von solchen Kontrasten: fremd versus vertraut, Ordnung versus Chaos, Energie versus Erschöpfung, Ablehnung versus Begeisterung – getragen von einem augenzwinkernden, geradezu nach Performance schreienden, kabarettistischen Poetry Slam Text.

Christina Bär, Christoph Jantzen und Sascha Wittmer. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2021. S. 142-160. S. 143.

⁴⁰ Pauline Liesen: Grenzenloser Bildwitz. In: JuLit – Vorwiegend heiter. Komik und Humor in der Kinderliteratur 3 (2019). S. 9-15. S. 11.

⁴¹ Astrid Henning-Mohr 2025.

⁴² Emer O’Sullivan 2024, S. 18.

⁴³ Gabriele Czech 2000, S. 866.

⁴⁴ Emer O’Sullivan 2024, S. 16 f.

⁴⁵ Pauline Liesen 2019, S. 10.

⁴⁶ Gabriele Czech 2000, S. 864.

Buddes Vorliebe für kurze Reime entsprechend,⁴⁷ besteht auch der Text in *Die Band, die keiner kennt* aus gereimten Worten mit schrägem Witz. Mit ihrem Sinn für die klanglichen Eigenschaften der Sprache schafft die Autorin ein Gedicht, das der komischen Lyrik zugeordnet werden kann: Ihre legendären (Tier-)Gestalten werden zu sprachlichen Karikaturen verdichtet, die reduktionistischen Wortspiele und treibende Rhythmik erzeugen viel Spaß beim Lesen und Zuhören, das Lautmalerische konterkariert witzig die Erzählung.

Budde bedient sich großzügig am Repertoire der Komik hervorrufenden Mechanismen und so lassen sich in *Die Band, die keiner kennt* massenhaft Kontextverschiebungen, Verfremdungen, Übertreibungen, überraschende Perspektivwechsel, Ironisches, Groteskes, Normabweichungen und Sprachspiele finden.⁴⁸ Franz Lettner fasst diese Fülle in der Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendliteratur *1001 Buch* treffend in nur einem Wort zusammen: „Lärmig“.⁴⁹

Komische Erkenntnisse – didaktische Konsequenzen

Wie die Analyse zeigt, manifestieren sich die zahlreichen Mechanismen der Komik, die in *Die Band, die keiner kennt* angelegt sind und das Bilderbuch so unterhaltsam und lustig machen, in einem komplexen Zusammenspiel der narrativen, visuellen und verbalen Dimension und konstituieren Buddes gesamtes Werk. Die große Wiedererkennbarkeit der Bilderbuchkünstlerin liegt in der Eigenwilligkeit, die sich neben den schwarz umrandeten, unbeschönigten Bildfiguren und der klanglichen Verwendung der deutschen Sprache vor allem aus der (comicnahen) medialen Einheit von Bild, Schrift und Text sowie dem Wechselspiel von persönlichen und allgemeingültigen Inhalten zusammensetzt.⁵⁰ Die spezifische Komik Buddes besteht aus den stetigen Variationen an Überraschungen in Text und Bild: „Ihr Zeichenstil ist genauso unverkennbar, wie ihre Figuren stets witzige Erscheinungen sind. Die Texte sind häufig gereimt und verstärken durch unerwartete Reimwörter die Komik der kuriosen Gestalten.“⁵¹

Die Band, die keiner kennt lässt sich daher in die Riege komischer Bilderbücher einreihen, die für Interaktionen im didaktischen Kontext prädestiniert sind: Die zugrunde liegende Komik dieses Bilderbuchs evoziert

⁴⁷ Kathrin Köller 2018, S. 10.

⁴⁸ Vgl. Emer O’Sullivan 2024.

⁴⁹ Franz Lettner 2025, S. 46.

⁵⁰ Vgl. Gabriela Scherer 2021; Claudia Blei-Hoch 2009; Michael Ritter 2016; Jeanette Hoffmann (in diesem Band); u. a.

⁵¹ Gabriela Scherer 2021, S. 142.

einen partizipativen Charakter⁵² – z. B. durch die kollektive Erzählperspektive oder durch das Nahelegen didaktischer Impulse, wie der Instrumente Marke Eigenbau. Entsprechend wurde das Buch sowohl für die *einfach lyrisch!* Broschüre⁵³ als auch als didaktisches Material für die KIBUM⁵⁴ als literarische Ausgangsbasis für Lernanlässe im Unterricht herangezogen. Beide handlungsorientierten Konzepte fokussieren naheliegenderweise die Konstruktion eigener Instrumente und fragen, „welche Gegenstände in eurem Klassenzimmer dazu geeignet sind, Musik zu machen“,⁵⁵ bzw. regen direkt dazu an eine Blumentopf-Trommel selbst nachzubauen,⁵⁶ um anschließend mit den Alltags-Instrumenten performativ aktiv zu werden. Buddes Gummischlauch, Stangen mit Knollen, Stock mit Draht und Synthesizer-Koffer schreien geradezu danach repliziert und bespielt zu werden. Es ist die ideale „Möglichkeit, der abstrakten Schulgelehrsamkeit etwas Lebensnahes entgegenzusetzen“, und verdeutlicht damit, dass Humor es Lernenden ermöglicht, sich gegenüber normierten gesellschaftlichen Vorstellungen auf kreative Weise selbst zu behaupten.⁵⁷ Durch die dem Bilderbuch u. a. im Sprachgebrauch und Bild-Witz innewohnende Komik wird ein niedrigschwelliger Zugang zu einem gesellschaftlich relevanten Thema ermöglicht: Toleranz. Budde erzählt anhand ihrer *Band, die keiner kennt* allgemeingültig von Diversität, Vorurteilen, Norm(alität) und Akzeptanz. Die kollektive Erzählperspektive fungiert dabei als inklusives Stilmittel: Sie zieht die Leserschaft in die Geschichte hinein und macht soziale Positionierungen erlebbar. Denn „humoristische Vergemeinschaftung“⁵⁸ – wie das Lachen über karnevalesk-komische Außenseiterfiguren – bringt soziale Dynamiken ans Licht. Dabei entstehen sogenannte „Humorgemeinschaften“, die zwischen Inklusion und Exklusion oszillieren;⁵⁹ gerade in der (Kontext-)Verschiebung dieser Konstellationen liegt das didaktische Potenzial: Weil sich die Figuren im Laufe der Geschichte neu gruppieren und

⁵² Elisabeth von Leon: Spaß machen. Wie allein durch das partizipative Lesen von Spielbilderbüchern Komik konstruiert wird. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung: Komik. Hrsg. von Julia Benner u. a. GKJF 2024. S. 81-93.

⁵³ Meike Harms und Claudia Maaß: einfach lyrisch! Gedichte und Materialien für Kita und Grundschule 2025. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung e.V., 2025. [Broschüre].

⁵⁴ Birgit Hock: Didaktisches Material zur KIBUM 2024. Oldenburg, 2024. <https://kibum.de/didaktisches-material-fuer-den-schulunterricht/> (20.08.2025).

⁵⁵ Meike Harms und Claudia Maaß 2025, S. 56.

⁵⁶ Birgit Hock 2025.

⁵⁷ Stefan Born 2022, S. 283.

⁵⁸ Ebd., S. 43.

⁵⁹ Ebd.

das Publikum seine Perspektive verändert, wird aus dem anfänglichen (Aus-)Lachen über das Fremde ein kollektives, gemeinschaftliches Lachen. Somit fördert das Komische literarische Verstehensprozesse. „Die Wahrnehmung einer komischen Inkongruenz von Sinnwelten, Denk- und Lebensordnungen kann bei Rezipient:innen zu Erkenntnissen und Neueinschätzungen führen“.⁶⁰ Um diesen erkenntnisfördernden Aspekt partizipativer Leseförderung durch Humor im Unterricht weiter auszubauen, bieten sich produktionsorientierte Verfahren an, die auf spielerische Weise Gespräche über Vielfalt anregen. So können Schüler:innen analog zu Buddes fragmentarischer Figureninszenierung die Bandmitglieder in Form eines Puzzles kennenlernen⁶¹ oder selbst verrückte Gestalten als Mix-Max entstehen lassen,⁶² das Bilderbuch im Rahmen eines intensiven Hör- und Sinneserlebnisses als Ausgangspunkt für Bewegungs- und Tanzspiele nutzen⁶³ oder illustrativ und sprachimitativ neue komische Musiker:innen zum Leben erwecken.⁶⁴ *Die Band, die keiner kennt* wird so zu einem sinnlich-ästhetischen Erfahrungsraum, der nicht nur zum Musizieren und Tanzen, Rappen und Reimen und gemeinsamen Lachen anregt, sondern darüber hinaus literarisches Lernen und kulturelle Teilhabe miteinander verwebt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Budde, Nadia: *Die Band, die keiner kennt*. Wuppertal: Peter Hammer, 2024.

Sekundärliteratur

Arbeitskreis Jugendliteratur: Deutscher Jugendliteraturpreis 2000 Bilderbuch zu *Eins zwei drei Tier* – Jurybegründung. <https://www.jugendliteratur.org/buch/eins-zwei-drei-tier-1233> (24.07.2025).

Blei-Hoch, Claudia: Sehen, Staunen, Schmunzeln. In: *kj&m extra* (2009). S. 20-21.

Born, Stefan: *Didaktiken des Komischen. Zur Humorvermittlung in der Geschichte des Deutschunterrichts*. Berlin: Peter Lang, 2022.

⁶⁰ Ebd., S. 37.

⁶¹ Meike Harms und Claudia Maaß 2025, S. 57.

⁶² Birgit Hock 2025.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Meike Harms und Claudia Maaß 2025, S. 58.

Czech, Gabriele: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2000. S. 862-887.

Harms, Meike und Maaß, Claudia: einfach lyrisch! Gedichte und Materialien für Kita und Grundschule 2025. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung e.V., 2025 [Broschüre].

Henning-Mohr, Astrid: *Die Band, die keiner kennt*. <https://www.ajum.de/rezension/die-band-die-keiner-kennt-1> (24.07.2025).

Henrich, Dieter: Freie Komik. In: Das Komische. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976. S. 385-389.

Hock, Birgit: Didaktisches Material zur KIBUM 2024. Oldenburg, 2024. <https://kibum.de/didaktisches-material-fuer-den-schulunterricht/> (20.08.2025).

Hoffmann, Jeanette: Nadia Buddes *Hundeblick Berlin. Ansichten einer Schnauze*. Literarische Stadterkundungen mit einer Graphic Novel. (In diesem Band).

Köller, Kathrin: Ramponierte Kreaturen – die Berliner Künstlerin Nadia Budde. In: eselsohr 11 (2018). S. 10.

Leon, Elisabeth von: Spaß machen. Wie allein durch das partizipative Lesen von Spielbilderbüchern Komik konstruiert wird. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung: Komik. Hrsg. von Jutta Benner u. a. GKJF 2024. S. 81-93.

Lettner, Franz: Fortsetzungen & Neuauflagen: Lärmig. In: 1001 Buch 01 (2025). S. 46.

Liesen, Pauline: Grenzenloser Bildwitz. In: JuLit – Vorwiegend heiter. Komik und Humor in der Kinderliteratur 3 (2019). S. 9-15.

Lypp, Maria: Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: Wirkendes Wort 36 (1986). H. 6. S. 439-455.

Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck, 2016.

O'Sullivan, Emer: Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung: Komik. Hrsg. von Jutta Benner u. a. GKJF 2024. S. 11-24.

Ritter, Michael: Nadia Budde: *Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* (2009). In: Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschunterricht. Textvorschläge – Didaktik – Methodik. Hrsg. von Kaspar H. Spinner und Jan Standke. Paderborn: utb, 2016. S. 43-47.

Scherer, Gabriela: Schüler*innen imaginativ in Nadia Buddes *Unheimliche Begegnungen auf Quittenquart* (2010) verstricken: vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin – über das Bilderbuch hinaus! In: Vom Bilderbuch aus – zum Bilderbuch hin. Perspektiven auf Gegenstand, Akteur*innen und Unterricht. Hrsg. von Christina Bär, Christoph Jantzen und Sascha Wittmer. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2021. S. 142-160.

Staiger, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. In: Bilderbücher. Bd. 1: Theorie. Hrsg. von Julia Knopf und Ulf Abraham. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2022. S. 14-25.

Wahlster, Barbara: Neues Nadia Budde-Buch. Reimen, dichten und ein ganz eigener Strich. [Audio Podcast Episode].

Weigl, Verena: *Die Band, die keiner kennt*. <https://www.jugendliteratur.at/buchtipps/buchtipp/die-band-die-keiner-kennt> (24.07.2025).

Zöhrer, Marlene: Nadia Budde: *Die Band, die keiner kennt*. <https://www.lyrik-empfehlungen.de/kinder/2025/empfehlungen/nadia-budde-die-band-die-keiner-kennt> (24.07.2025).

Nadia Budde im Gespräch
Ein gezeichnetes Interview in drei Fragen

Was inspiriert Sie beim Entwickeln Ihrer Figuren und Geschichten?



die überwältigende Vielfalt
lebendiger Wesen und
all ihre Befindlichkeiten

Welche Rolle spielen Humor und das Absurde in Ihrer Arbeit?



Was sind die größten Schwierigkeiten beim Illustrieren?



JONAS LAUSTRÖER

Jonas Lauströer zur Einführung

Tobias Kurwinkel und Alina Behrend

Der folgende Beitrag führt in das Leben und Werk Jonas Lauströers ein, indem er biografische mit künstlerischen Stationen zu verbinden sucht. Dabei stehen Lauströers Bilderbücher im Fokus, deren Entstehungshintergrund und Narratoästhetik exemplarisch dargelegt werden, um Konstanten und Entwicklungslinien herauszuarbeiten. Im Falle von Lauströer zeichnen sich diese an Aspekten wie seinem Interesse an Tieren und ihrer Bewegung ab, denen er sich kongenial mit dynamisierenden Linien und polyszenischen Elementen nähert; zu nennen sind weiter sein Humor und die politischen Positionierungen, die seinen Illustrationen zum Teil provokant eingezeichnet sind.

Wanda's Glück (2009)

Jonas Lauströers *Wanda's Glück*¹ erscheint 2009, ein Jahr nach seinem ersten Bilderbuch *Monster*², einer Art fantastischem Bestiarium. Das Bilderbuch, das vom Leben einer Nacktschnecke handelt, veröffentlicht Lauströer im Eigenverlag in einer Auflage von 1000 Stück; mit Ölkreide, Aquarell und Buntstiften erzählen die Bilder, mit Paarreimen in Versen der Text, wie die titelgebende Hauptfigur auf der Suche „nach ne'm Blatte“ (2)³ erst von einem Igel (vgl. Abb. 1), dann von einer Kröte gefressen wird – und doch überlebt.

¹ Jonas Lauströer: *Wandas Glück*. Eigenverlag, 2009.

² Christian Thielmann und Jonas Lauströer: *Monster*. Hamburg: Oetinger Verlag, 2008.

³ Ziffern in Klammern geben die jeweilige Seitenzahl des behandelten Bilderbuchs von Jonas Lauströer an. Sie folgen der vorgegebenen Paginierung oder stellen eine eigene Zählung dar, so keine Paginierung vorhanden ist.



Abb. 1: Wanda, die Nacktschnecke, und der Igel Igor in *Wanda's Glück* (2009)

Schließlich ertrinkt Wanda in einem Glas Bier und wird von einer Möwe verschlungen, die „auf dem Flug nach Osten“ gestoppt wird von einem „Pfosten“ (21).

Das frühe Bilderbuch von Jonas Lauströer weist einige Charakteristika auf, die für sein Werk konstitutiv sind: So durchzieht ein abgründiger, manchmal makabrer und partiell zynischer Humor wie im letzten Satz von *Wanda's Glück* seine Bücher – und so sind es immer wieder die Tiere, die er mit Ölkohle, Aquarell, Deckweiß und Buntstiften, aber auch in Acryl- und Ölfarben⁴ zeichnet und malt.

Das Interesse an Tieren hat seinen Ursprung vor diesem Bilderbuch, beginnt mit seiner Diplomarbeit: 2006 schließt Jonas Lauströer sein Design-Studium an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg mit einer Arbeit ab, die mit dem Titel *Die Kunst des Fliegens* überschrieben ist und eine spielerische Auseinandersetzung mit ornithologischem Wissen darstellt. Zwei Türen, so sagt er in einem Interview, haben sich damit für ihn geöffnet:

Einerseits habe ich anatomisch diese ganzen biomechanischen Sachen illustriert, auf der anderen Seite gleichfalls den Vogel als Figur irgendwie spannend gefunden und viele Metamorphosen, Assoziationen und humorvolle Geschichten eingebaut, sodass aufgrund dieser Diplomarbeit *Hans Hucklebein* und gleichzeitig *Hunde in Bewegung* entstanden sind.⁵

⁴ Vgl. hierzu [Jonas Lauströer:] „Es gibt keinen falschen Strich“. Ein Interview mit dem Illustrator Jonas Lauströer, geführt von Elisabeth Oppeneiger und Lena Sabel. In: *Faszination Bilderbuch. Kulturwissenschaftliche Studien über ein Bild-Text-Medium für alle Altersgruppen*. Hrsg. von Andrea Bartl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2024. S. 259-267, S. 262.

⁵ Ebd., S. 260.

Die Tiere und die Bewegung sind seither die beiden Aspekte, die beiden Interessen, die seine Arbeit fiktional und faktual prägen: Es entstehen Bilderbücher wie *Hans Hucklebein* (2010)⁶, *Reineke der Fuchs* (2012)⁷ oder *Das Elefantenkind* (2018)⁸ – und Fachbücher wie *Hunde in Bewegung* (2011)⁹ oder *Lahmheitsuntersuchung beim Hund* (2015)¹⁰, dazu unzählige Filme, Animationen und Studien, die auf seiner Homepage¹¹ aufgeführt und einsehbar sind.

Ute Wegmann hat Jonas Lauströer zu Recht einen „Meister der Bewegungszeichnung“ genannt, in seinen Bildern, so schreibt sie, spüre man die Anspannung der Muskeln und Sehnen der Tiere.¹² Doch Medizin und damit Anatomie hat Lauströer nicht studiert; das Wissen für seine Bewegungsstudien hat er sich autodidaktisch angeeignet und in Jena professionalisiert, wo er im Institut für Zoologie und Evolutionsforschung in Projekten mitarbeitet, aus denen die späteren Bücher zu Hunden entstehen.



Abb. 2: Hans Hucklebein nimmt sich der Nase Tante Lottes in *Hans Hucklebein* (2010) an

An der Universität arbeitet er jahrelang mit den Morphologen zusammen, die sich nur mit den Bewegungsabläufen von Tieren beschäftigen, erstellt wissenschaftliche Illustrationen und 3D-Animationen aus den Daten, aus Aufnahmen von Hochgeschwindigkeitskameras, Computertomografen und Röntgengeräten.

⁶ Wilhelm Busch und Jonas Lauströer: *Hans Hucklebein, der Unglücksrabe*. Bargteheide: minedition, 2010.

⁷ Renate Raecke und Jonas Lauströer: *Reineke der Fuchs. Fabelhafte Geschichten aus seinem Leben*. Bargteheide: minedition, 2012.

⁸ Rudyard Kipling und Jonas Lauströer: *Das Elefantenkind*. Bargteheide: minedition, 2018.

⁹ Martin S. Fischer, Karin E. Lilje und Jonas Lauströer: *Hunde in Bewegung*. Stuttgart: Kosmos, 2011.

¹⁰ Daniel Koch, Martin S. Fischer und Jonas Lauströer: *Lahmheitsuntersuchung beim Hund. Funktionelle Anatomie, Diagnostik und Therapie*. Hürth: Thieme, 2015.

¹¹ Vgl. <https://www.jonas-laustroeer.de> (18.03.2026).

¹² Ute Wegmann: „Bei Tieren in Bewegung kann man viel kaschieren“. In: Deutschlandfunk. Sendung vom 30.09.2017. <https://www.deutschlandfunk.de/bilderbuch-illustrator-jonas-laustroeer-bei-tieren-in-100.html> (18.03.2026).

Künstlerisch entsteht Bewegung in seinen (Bilder-)Büchern durch das Skizzenhafte, das seinen Illustrationen eingezeichnet ist; seine Linien entfalten, den Bewegungslinien des Comics nicht unähnlich, Dynamik: Es sind Linien und Schraffierungen wie in Abbildung 2, die durch das Entwurfshafte frühere oder spätere Positionen von Rabenkopf und Nase andeuten und damit Bewegung evozieren.

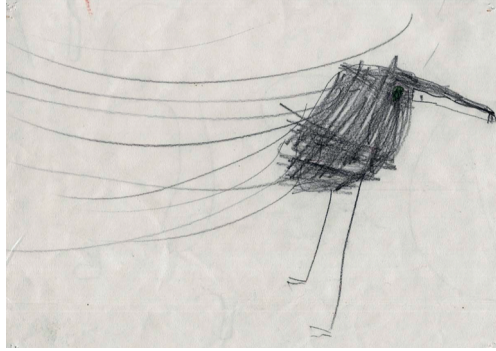


Abb. 3: Eine frühe Kinderzeichnung eines Vogels

Derartige Linien sind bereits in seinen ersten Zeichnungen zu erkennen, die seine Eltern aufbewahrten. Abbildung 3 zeigt ein solches frühes Bild; gut zu erkennen ist ein Vogel, sind Körper und Flügel, Auge und Schnabel sowie Beine und Krallen. Durch die Linien scheint das Tier bereits auf dieser ersten Zeichnung, in der die Körperform des Vogels wie seine Proportionen noch rudimentär sind, zu fliegen.

Das Skizzenhafte beschreibt dabei auch den Prozess der Annäherung, den Versuch des Künstlers, die Figur, den Gegenstand oder das Thema künstlerisch zu fassen: „[D]adurch“, so Lauströer, „dass ich die Skizze stehen lasse, beziehe ich den Betrachter ein an dem Verstehen teilzunehmen und er kann nachvollziehen, wie das Bild entsteht. Und das ist das, was reizt.“¹³ Folgerichtig gebe es für ihn „keinen falschen Strich“:

Entweder ich habe einen Strich gesetzt und der ist falsch, dann mache ich da nicht weiter, aber es ist ja nicht schlimm, dass der steht, weil er in dem Moment, in dem ich ihn gesetzt habe, Sinn ergeben hat, das heißt: wenn ich die Zeichnung nachvollziehen möchte, dann ist es gar nicht schlimm, diesen anfänglichen falschen Strich oder eben einen Strich, der eine andere Pose zeigt, stehen zu lassen oder nur so weit wegzuradieren, dass man ihn immer noch sieht, und dann lieber zu sagen: „Da mache ich jetzt den richtigen Strich daneben.“¹⁴

¹³ Ebd.

¹⁴ [Jonas Lauströer] 2024, S. 262.

Striche gezeichnet und gemalt hat Jonas Lauströer schon immer: Auf dem Küchentisch im Elternhaus lagen Stifte, die Jonas und seine beiden Brüder ausgiebig nutzten. Das galt auch für den Vater, der viel zeichnete und seinen Kindern gerne kleine Figuren aufs Butterbrotpapier des Schulbrots mitgab. Ablenkung gab es darüber hinaus wenig – die Familie nannte keinen Fernseher ihr Eigen.

Die Texte, die seinen Bilderbüchern zugrunde liegen, stammen vornehmlich aus dem 19. Jahrhundert. Es sind Märchen darunter wie *Von dem Fischer und seiner Frau* (2013)¹⁵, das 1812 an 19. Stelle in der Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* erscheint, oder *Der Hase und der Igel* (2015)¹⁶, das die Brüder Grimm ab der 5. Auflage 1843 in ihrer Sammlung veröffentlichen (KHM 187). *Reineke der Fuchs* (2012) geht zurück auf ein Epos, das bereits im Mittelalter bekannt war; die heute bekannte Version beruht auf einer Übertragung ins Hochdeutsche von Johann Christoph Gottsched aus dem Jahr 1752. *Mondschein über dem Deich* (2011)¹⁷ sammelt Spukgeschichten und Märchen aus der Feder von Theodor Storm, wie die Novelle *Der Schimmelreiter*, die im April 1888 in der Zeitschrift *Deutsche Rundschau* gedruckt wird.

***Hans Huckebein* (2010)**

Hans Huckebein, der Unglücksrabe (2010) ist eine Bildergeschichte von Wilhelm Busch aus den Jahren 1867/68; sie wird erstmals in den Blättern *Über Land und Meer* in Stuttgart veröffentlicht. Die Erzählung von dem „jungen Raben“ (2), der den Haushalt von „Tante Lotte“ (7) kraft seiner „schwarze[n] Seele“ (10) durcheinanderbringt, liegt nach der Diplomarbeit für Lauströer thematisch nahe, dazu gefällt ihm Wilhelm Busch: Von seinem ersten Taschengeld, so erinnert er sich, kauft er sich eine Ausgabe von *Max und Moritz* (1865),¹⁸ eine Geschichte, die ähnlich angelegt ist wie *Hans Huckebein*.

Lauströer adaptiert gerne ältere Texte, weil ihn „die alten Geschichten und Personen“ reizen, weil sie ihm näher liegen als das Heutige „mit den ganzen technischen Geräten“¹⁹; dazu fühle er sich freier, unabhängiger in seiner Neuinterpretation der Werke, weil er sich nicht mehr mit dem Autor auseinandersetzen müsse.²⁰ Nicht zuletzt seien ältere Texte im kollektiven

¹⁵ Philipp Otto Runge und Jonas Lauströer: *Von dem Fischer und seiner Frau*. Bargteheide: minedition, 2013.

¹⁶ Jakob Grimm und Jonas Lauströer: *Der Hase und der Igel*. Bargteheide: minedition, 2015.

¹⁷ Theodor Storm: *Mondschein über dem Deich*. Spukgeschichten und Märchen. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011.

¹⁸ Antje Ehmann: *Liebhäberprojekt Bilderbuch*. In: *JuLit* 4 (2013). S. 43-46. S. 44.

¹⁹ Ute Wegmann 2017.

²⁰ Vgl. ebd.

Gedächtnis verankert – und derart Bekanntes, Vertrautes lasse sich einfacher verkaufen.²¹

Hans Huckebein ist eine Geschichte über das Verhältnis von Mensch und Tier; die Perspektiven, die diesem Verhältnis eingeschrieben sind, reflektiert Lauströer kongenial in den großen und kleinen Bildern seines Buchs – wie in der Vignette, die den Raben als Fritz’ Schatten zeigt (vgl. Abb. 4, s. auch den Beitrag von Mirijam Steinhauser in diesem Band).



Abb. 4: Fritz und der Schattenwurf des Raben in *Hans Huckebein* (2010)

Erstens ist der Schattenwurf des Jungen ein Ausdruck seiner Begierde, seines Wunsches, einen solchen Vogel zu besitzen – wie ihn „alle [...] Kna-ben“ (2) haben. Zweitens symbolisiert der Schatten das Ursprüngliche, das Tierische, die Natur; dieser steht der Junge als Sinnbild für die Zivilisation des Menschen mit der Domestizierung des Tieres diametral gegenüber. Drittens weist das Bild darauf hin, dass das genannte Ursprüngliche, Tierische ein unbewusster, ein im Verborgenen liegender Bestandteil jeder menschlichen Persönlichkeit ist.

Sowohl Fritz als auch die Tante sind zunächst der Überzeugung, dass der Rabe – trotz seiner offensichtlichen Wildheit – ein „gutes Tier“ (7) sei, das domestiziert werden, das den Regeln menschlichen Zusammenlebens unterworfen werden kann. Der Rabe entspricht jedoch nicht dieser Überzeugung – im Gegenteil: Er hackt nach der Tante. „Er ist doch nicht gut“, stellt letztere fest, „weil er mir was zuleide tut!“ (7) Der Finger im Schnabel des Raben ist Ouvertüre für das folgende Drunter und Drüber, für das Chaos, das mit dem unfreiwilligen Tod des Vogels im „Gestricke“ (38) der Tante endet.

²¹ Vgl. ebd.

Die Verse von Wilhelm Busch sind eindeutig, die Moral der Geschichte aus Perspektive der Tante klar formuliert: „Die Bosheit war sein Hauptpläsir, Drum [...] hängt er hier.“ (40) Der Rabe ist – seiner literarhistorischen Symbolik entsprechend – durch und durch böse; eine Domestizierung, eine Sozialisierung ist nicht möglich, das Tier findet folgerichtig sein wohlverdientes Ende. Die Bilder Lauströers erzählen aber mindestens eine andere Geschichte der Beziehung von Mensch und Tier, die in der Vignette angelegt ist: Es ist diejenige von der naiven Überheblichkeit des Menschen und seinem Glauben, die Natur kontrollieren, sie seinen Regeln unterwerfen zu können, was aufgrund des menschlichen Unverständnisses für die Natur – weil er den Bezug zu dieser in sich selbst verloren hat – zur Zerstörung eben dieser führt.

Reineke der Fuchs (2012)

Das menschliche Unverständnis der eigenen Schwächen illustriert Lauströer noch einmal im tierischen Gewand in der von Renate Raecke neu erzählten Fabel *Reineke der Fuchs* (2012), für die Lauströer 2013 mit dem ersten Preis des Troisdorfer Bilderbuchpreises ausgezeichnet wird. Den naiven, gutgläubigen Hasen Lampe belügt der arglistige und schadenfrohe Fuchs, um sein Vertrauen zu ergaunern, und der gefräßige Bär und der ebenso gefräßige Kater erliegen Reinekes List, verführt durch ihre Genussucht. Dem bewunderten Tunichtgut und „liebenswerten Schelm“²² der Volksdichtung verhilft Raecke aus der drohenden Vergessenheit zurück ins kulturelle Gedächtnis neuer Generationen: „Narren und Schelme sind vom Aussterben bedroht – darum soll hier an einen Großen seiner Zunft erinnert werden“ – so Raecke in ihrem Nachwort.

Schon die 1872 für den Münchner Bilderbogen abgedruckten Illustrationen Eduard Illes zur Geschichte von Reineke Fuchs (vgl. Abb. 5) setzen sich deutlich von den schwarz-weißen Drucken der Vorgänger, Wilhelm von Kaulbach und Johann Heinrich Ramberg Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts, die Ausgaben für Erwachsene illustrierten, ab.²³ Eduard Illes Holzschnitte sind nicht nur koloriert, sondern zeigen die Tiere durch Kleidung, Attribute und aufrechten Gang stärker anthropomorphisiert als ihre Vorgängerillustrationen.

²² Renate Raecke: Nachwort. In: dies. und Jonas Lauströer: *Reineke der Fuchs*. Fabelhafte Geschichten aus seinem Leben. Bargtheide: Bargtheide: minedition, 2012 [unpag.].

²³ Vgl. dazu Alfred Czech: *Reineke-Fuchs: Illustrationen im 19. Jahrhundert*. München: tuduv-Verlag, 1993 sowie Johann Heinrich Ramberg und Dietrich Wilhelm Soltau: *Reineke Fuchs*. 31 Originalzeichnungen und neu kolorierte Radierungen. Hrsg. von Waltraud Maierhofer in Zusammenarbeit mit dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover. Weimar: VDG, 2016.



Abb. 5: Braun der Bär sitzt in der Falle, kolorierter Holzschnitt von Eduard Ille (1872)²⁴

Lauströer ändert nicht nur die Technik (Malerei statt Druckgrafik) und das Format (großes Quer- statt kleines Hochformat), er anthropomorphisiert die Erzählung weiter. Im Gegensatz zum harten Strich der Druckgrafiken des 19. Jahrhunderts zeichnet sich Lauströers Mixed-Media Technik aus Acryl und Ölkreiden durch einen weichen Strich und eine beinahe naturalistische Darstellung der Tiere aus (vgl. Abb. 6). Die Erzählung aktualisiert er vor allem durch Bekleidung und Haltung: Die Tiere tragen Garderobe jeder Couleur, vom Unter- und Holzfällerhemd als typischer Arbeiterkleidung, über Hoodie und Friesennerz als Freizeitoutfit bis hin zu Anzug und (Militär-)Uniform als Dienstkleidung. Reineke selbst trägt zeitweise eine Augenklappe, was ihn offensichtlich in Analogie zu (See-)Räubern als regelmissachtenden und kampfbereiten Dieb attribuiert.

²⁴ Auszug aus Eduard Ille: Reineke Fuchs. In: Münchener Bilderbogen 25 [Nro 577-600]. München: Verlag von Braun & Schneider, 1872, S. 598. Einsehbar als Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000299EE 00000000> (04.05.2026).

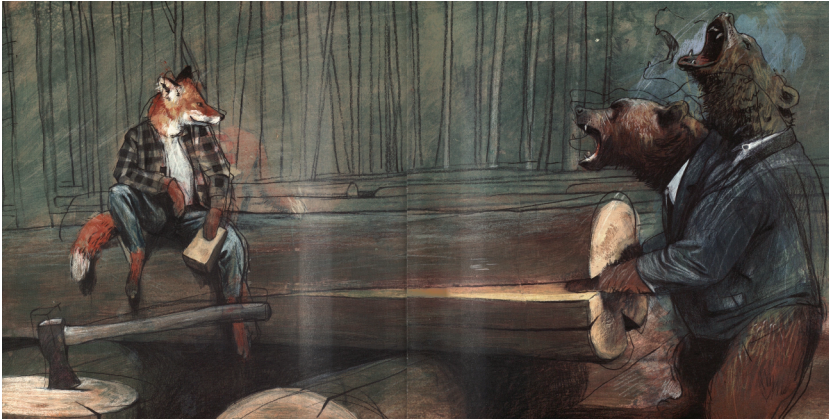


Abb. 6: Braun der Bär sitzt in der Falle in *Reineke der Fuchs* (2012)

Besonders lässig und selbstbewusst sitzt Reineke in Jeans und Holzfällerhemd gekleidet auf dem geschlagenen Holzstamm, in dem der überlistete Bär mit seinen Pfoten feststeckt. Braun der Bär trägt als „königlicher Bärater“ (27) im Dienst ein weißes Hemd und ein schwarzes Jackett. Ruhig blickt Reineke in die Richtung, aus der die Menschen zu erwarten sind, die der Bär mit seinen verzweiferten Schmerzensschreien anlocken wird. Während die Darstellung des Fuchses von wenigen Figurenbewegungslinien umgeben ist, illustriert Lauströer die Wut und den körperlichen Schmerz des Bären durch die simultane Darstellung des Bärenkopfes: Gleich zweimal ist dessen Haupt komplett ausgestaltet gezeigt, und viermal zeigt sich dessen skizzierte Silhouette, sodass die Bewegung des sich aufbäumenden Tieres sinnfällig wird. Die doppelseitige Illustration ist ein Beispiel für die typische Lauströer'sche Bewegungszeichnung. Bei genauer Betrachtung ist Reineke als übermalte Gestalt ein zweites Mal, weniger anthropomorph, auf vier Pfoten, ohne Beinkleid, hinter der finalen Figur verschwindend, zu sehen. Dies lässt sich als Moment deuten, in dem die Menschen auftauchen und der Fuchs verschwinden kann, im Gegensatz zum Bären. Gleichzeitig wird darin auch Lauströers „Es gibt keinen falschen Strich“²⁵-Konzept sichtbar, in dem der Illustrationsprozess dem Bild eingeschrieben bleibt.

Raeckes Bearbeitung des Reineke-Stoffes ist vom, aus heutiger Sicht, häufig verrohten Ton der Volksdichtung bereinigt, die Elemente der brutalen und sexualisierten Gewalt sind gestrichen worden. In Lauströers Bildern aber schimmern sie noch durch und das kulminiert mit seinem Hang

²⁵ [Jonas Lauströer] 2024, S. 4.

zur Provokation.²⁶ Die z. B. in Goethes Versepos *Reineke Fuchs* (1794)²⁷ im III. Gesang geschilderte Vergewaltigung der Wölfin Gieremut durch Reineke Fuchs findet sich in Raeckes Text nur noch in den Anklagen des Wolfes Isegrime angedeutet: „Er hat uns belogen und betrogen, geprügelt und bestohlen, er hat meinen Kindern vergiftetes Wasser in die Augen gespritzt, sie sind nun fast blind, und meine arme Frau Gieremut hat er ganz schändlich...“ (8). Die Vignette (Abb. 7) erzählt dort weiter, wo der Text abbricht: Der hintere Teil der Wölfin ist in Strichen skizziert. Reineke dagegen ist farbig dargestellt, bekleidet mit Unterhemd und -hose. Letztere ist heruntergelassen und er beugt sich von hinten über das Hinterteil der Wölfin, während er die Betrachtenden direkt anblickt. Der unvermittelte Blick der durch Kleidung und Haltung stark anthropomorphisierten männlichen Figur kann als voyeuristische Einladung, als verschwörerische Aufforderung zur Zustimmung und Mitwisserschaft gelesen werden. Die Wölfin hingegen bleibt als Opfer in ihrer skizzierten und beschnittenen Darstellung austauschbar. Lauströer legt hier mit kalkulierte Tabubruch den Fokus auf die Figur des Täters und damit den Finger in die Wunde. Die Betrachtenden müssen selbst entscheiden, inwieweit Reineke wirklich ein liebenswürdiger Schelm ist und ab wann eine gesellschaftliche und menschliche Grenze überschritten ist. Nicht zuletzt drängt sich hier die Frage auf, inwieweit sich unsere Gesellschaft in Bezug auf sexualisierte Gewalt seit dem 15. Jahrhundert weiterentwickelt hat.

Dass es sich um eine Vergewaltigung handelt, ist nur eindeutig lesbar, wenn einer der Prätexte bekannt ist. Ohne diese Textkenntnis illustriert die Vignette jedoch immer noch explizit einen Geschlechtsakt. Es überrascht deshalb wenig, dass die Vignette für die im Buchhandel erhältliche Ausgabe, die für Kinder ab 5 Jahren ausgewiesen ist, durch eine harmlosere Variante ausgetauscht wurde (vgl. Abb. 8). Die ursprüngliche Illustration findet sich in der vom Autor für seine Homepage²⁸ digitalisierten Ausgabe.

²⁶ „Mich reizt auch zu provozieren“, sagt Lauströer im Interview mit Ute Wegmann in Zusammenhang mit seinem Bilderbuchstil, der nicht dem Mainstream entspricht (Ute Wegmann 2017).

²⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Reineke Fuchs*. In zwölf Gesängen. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 2. München: C.H. Beck, 1981 [1794]. S. 284-536.

²⁸ Vgl. <https://www.jonas-laustroer.de/> (18.03.2026).

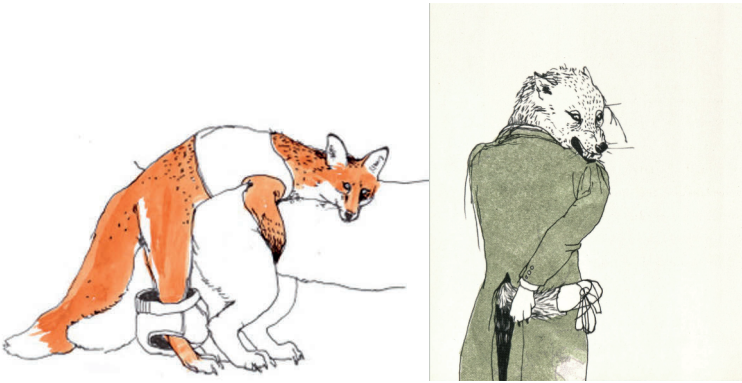


Abb. 7: Reineke vergewaltigt Gieremut / Abb. 8: Alternative Vignette

Der alte Schäfer (2011)

Der alte Schäfer (2011)²⁹ ist im Gegensatz zu *Reineke der Fuchs* eine sehr einfühlsame und behutsame Erzählung nach wahren Begebenheiten, mit auffällig hellen Bildern illustriert. Géraldine Elschner erzählt aus der Ich-Perspektive eines Jungen, wie einem schwierigen Altenheimbewohner die Lebensfreude zurückgegeben wird, indem einige Schafe angeschafft werden, um die er sich dann kümmern kann. Lauströer übersetzt nicht nur den feinfühlgigen Charakter des Jungen, dessen Idee es ist, die Schafe anzuschaffen, in helle, warme überwiegend Braun-, Beige- und Rottöne, sondern fängt auch den aufmerksamen Blick, die Weltsicht des Jungen in den Bildern konsequent ein. Die Perspektive des Bildes im Sinne einer Fokalisierung inszeniert Lauströer mit filmischen Mitteln: Schon die erste Doppelseite zeigt Anton als Rückenfigur, seinen Großvater umarmend, mit Blick auf den störrischen Herrn Grimm, von dem auch der Text an dieser Stelle erzählt. Die Betrachtenden nehmen, ähnlich wie beim Over-the-shoulder-shot, den Blick der Figur ein. Was Lauströer anschließend zeigt, ist weiterhin die Sicht Antons, in der sich Realität und Fantasie mischen: Als der Großvater Anton die Situation Herrn Grimms erklärt, stellt Anton sich die Heimbewohner als schafsköpfige Menschen mit Rollatoren vor (Abb. 9): „Herr Grimm war Schäfer. Jetzt fällt es ihm schwer, hier zu leben, eingesperrt im Heim, mitten in der großen alten Herde...“ (4)

²⁹ Géraldine Elschner und Jonas Lauströer: *Der alte Schäfer*. Bargteheide: minedition, 2011.



Abb. 9: Die „große alte Herde“ in *Der alte Schäfer* (2011)

Das Bild ergänzt und erweitert den Text um die Gedanken und Vorstellungen des Jungen. Diese signifikante Anreicherung³⁰ der Erzählung durch das Bild erzählt sich konsequent fort: Aus dem Lieblingsplüschtier, das im Bett des Jungen schläft, werden vier realistisch dargestellte Schafe, die im Bett liegen. Das Plüschschaf Olaf, das Anton mit ins Heim bringt, wird als lebensgroßes, realistisches Tier auf Rollen gezeigt. Es steht auch nicht im Text, dass Anton auf einem Schaf reitet oder die Tiere schert, vielmehr heißt es: „Füttern, ausmisten, Schafe hüten [...] und pflegen“ (23). Laustriegers Illustrationen reflektieren das Verwischen von Realität und Vorstellung innerhalb seiner Bilder, indem sie den überwiegend realistisch ausgestalteten Vordergrund bzw. das Kompositionszentrum durch eine zunehmende Skizzenhaftigkeit und Unvollständigkeit des Mittel- und Hintergrunds kontrastieren (vgl. Abb. 10). Der Hintergrund erscheint in einigen Bildern so stark abstrahiert, dass er nur noch als negative space³¹, als beige Fläche erscheint (vgl. Abb. 9).

³⁰ Vgl. Maria Nikolajeva und Carole Scott: *How Picturebooks Work*. New York/London: Garland Publishing, 2001. S. 17 und Tobias Kurwinkler: *Bilderbuchanalyse. Narrativik, Ästhetik, Didaktik*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2024. S. 181.

³¹ Vgl. Maria Nikolajeva und Carole Scott 2001, S. 62.



Abb. 10: Ankunft der Schafe in *Der alte Schäfer* (2011)

Ebenso auffällig wie der beige, flächige Hintergrund ist die blaue, wolkenförmige Fläche, die im Verlauf der Erzählung um den Kopfbereich einiger Figuren erscheint: Zum ersten Mal wird sie in unmittelbarer Nähe einer Bewohnerin sichtbar, die fragt, ob Pauls Spielzeugschaf Olaf im Altenheim einziehe. Von da an setzt sich die Idee von einer Schafherde im Altenheim fort. Symbolisiert durch den hellblauen Farbfleck überträgt sich die Freude über und Liebe zu den Schafen auf verschiedene Personen. Blau als eher kalte Farbe sticht aus den warmen Farben kontrastierend hervor. Sie erinnert indes an den blauen Himmel, unter dem ein Schäfer berufsbedingt viel Zeit verbringt. Auch die Bewegung der vom Wagen springenden Schafe ist kongenial eingefangen. Die drei dargestellten Tiere lassen sich als drei verschiedene Individuen deuten, „Suzi, Lili und Pedro“ (17), oder als die Bewegungsfolge eines Tieres (Abb. 10), wobei auch in *Der alte Schäfer* Zwischenbewegungen durch skizzierte Konturen auf Lauströer charakteristische Weise angedeutet werden.

***Von dem Fischer und seiner Frau* (2013)**

Wie bei *Reineke der Fuchs* (2012) und *Der Hase und der Igel* (2015) ist Renate Raecke auch bei *Von dem Fischer und seiner Frau* (2013) für den Text verantwortlich (s. auch den Beitrag von Ben Dammers in diesem Band); behutsam hat sie diesen aus dem vorpommerschen Niederdeutsch Philipp Otto Runge ins Hochdeutsche übersetzt und aktualisiert: So wird aus dem „Pissputt“ (115) ein „alter Pott“, den der Fischer und seine Frau „dicht an der See bewohnen“ (1); die Beschwörungsformel des Fischers,

um den Butt zu rufen, hat Raecke aber niederdeutsch gelassen – die Formel liest sich wie in den *Kinder- und Hausmärchen*:

Manntje, Manntje, Timpe Te,
Buttje, Buttje in der See,
myne Fru, de Ilsebill,
will nich so, as ik wol will. (10)

Fünfmal geht der Fischer zum Butt zurück – den er nach dem Fang sein Leben geschenkt hat, weil er ein verwünschter Prinz ist –, spricht die Formel und bittet den Fisch für seine Frau um eine Hütte, dann um eine Villa. Folgend möchte die Frau König, Kaiser und schließlich Papst werden. Als sie erklärt, dass sie nicht „tatenlos zusehen“ wolle, wie „Sonne und Mond aufgehen“, dass sie nun werden wolle „wie der liebe Gott“ (37), findet ihre Maßlosigkeit und Gier sowie das Märchen ein jähes Ende: „Geh nur heim“, sagt der Butt, „[s]ie sitzt jetzt wieder auf dem alten Pott“ (41). – Die Geschichte ist, schreibt Walter Scherf,

kein Zaubermärchen, sondern ein Beispiel, eine Verhaltensbelehrung – oder ein Warnmärchen [...] Der Erzähler warnt vor dem alles menschliche Maß überschreitenden Gelüst nach Ansehen und Macht, zeichnet die Entwicklung bis zur surrealen Groteske, als der still und immer trauriger in den Lauf der Dinge ergebene Fischer seine eigene Frau nicht wiedererkennt, und endet mit dem Absturz ins Nichts.³²

Das „alles menschliche Maß überschreitende[.] Gelüst“, das von Wunsch zu Wunsch zunimmt, reflektiert im Text des Märchens das Wasser, in dem der Butt schwimmt: Zu Beginn, bevor letzterer an der Angel des Fischers „zuckt“, ist die See „ruhig und klar“ (1). Dies ändert sich bereits mit dem ersten Wunschbesuch: Das Wasser ist nun „ganz grün und gelb“ (10), spiegelt in seiner Färbung die aufkeimende Gier der Frau. Folgend wird es „violett und dunkelblau“ (15), dann „schwarzgrau“ und „gärt[.] aus der Tiefe“, es riecht „faul“ (21). Farbsymbolisch ist damit der Höhepunkt erreicht, nun kommt die See in Bewegung: „Düster und schwer“ rollen die Wellen auf den Fischer zu, das Wasser beginnt „von innen heraus zu blubbern“ (28), als er den Wunsch seiner Frau äußert, Kaiser zu werden.

³² Walter Scherf: Von dem Fischer und seiner Frau. In: Das Märchenlexikon. Band 2: L-Z. München: C. H. Beck, 1995. S. 1307-1312. S. 1309.



Abb. 11: Umweltzerstörung in *Von dem Fischer und seiner Frau* (2013)

Mit dem nächsten Wunsch kommt der Sturm; ein Wind fährt übers Land und jagt die Wolken, das Wasser „rauscht[..] und braust[..] wie kochend und brandet[..] an das Ufer“ (32), in der Ferne geben die Schiffe Notsignale. Mit dem letzten Besuch tobt der Sturm apokalyptisch, Häuser und Bäume werden umgeweht, die Berge beben und die Felsen rollen in die See (40).

Jonas Laustriör übernimmt die Farbsymbolik und die Bewegung des Wassers kongenial in seine Bilder; parallelisierend überträgt er den nicht zu stillenden Hunger der Frau nach „Ansehen und Macht“ generalisierend auf den Menschen, der die Natur, seine Umwelt, zerstört.³³ Entsprechend treibt wunschzunehmend Müll neben dem Butt im Wasser, Holzbretter und -planken, leere Plastikflaschen und Autoreifen. Bei den letzten beiden Besuchen des Fischers läuft Öl aus einem Rohr ins Wasser, eine gelbe Tonne mit einem Warnzeichen für Radioaktivität treibt im Meer (vgl. Abb. 11), der Fischer muss sich nun vor dem Wasser schützen: Er trägt schließlich Schutzkleidung, eine Maske auf dem Gesicht und eine Pressluftflasche auf dem Rücken.

Die Kritik am Menschen und seinem Verhältnis zur Umwelt und damit im Besonderen zum Tier ist diesem Buch eingemalt – und liest sich bereits, wenngleich nicht derart direkt, in *Hans Hucklebein*. Sie ist Teil politischer Positionierungen, die implizit und explizit einen Aspekt darstellen, der sich einem roten Faden gleich durch das Werk von Jonas Laustriör zieht. Entsprechend nennt Marlene Zöhrer ihn einen „Meister der lauten

³³ Vgl. hierzu auch Bettina Kümmerling-Meibauer: Multiple levels of meaning. Three current German picturebook versions of fairytales by the Brothers Grimm. In: *Srenae* 18 (2021).

und leisen Zwischen- und Untertöne, der klug gesetzten [...] politischen oder sozialkritischen Anspielungen [...]“.³⁴

THE ELEFANT IN THE ROOM (2014)

Deutlich offensichtlich werden derartige Positionierungen und Anspielungen beispielsweise bei einem interkulturell angelegten Austausch- und Ausstellungsprojekt, an dem er 2014 teilnimmt: Ziel des Projekts der Bezalel Akademie Jerusalem und dem Troisdorfer Bilderbuchmuseum war es, das jeweils ‚Eigene‘ im ‚Fremden‘ künstlerisch zu bearbeiten – und vice versa. Im Ausstellungskatalog heißt es zu diesem „artistic experiment“:

[O]ver a period of several months a divers [sic!] group of Israeli (all teachers from the Visual Communication department at the Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem) and German illustrators worked on the theme „The Self and the other“ as a meta-subject for a visual discourse. It encapsulates the drama of the complex and deep relationships between the two cultures, which are burned into their histories.³⁵

Der Katalog zeigt beeindruckende Arbeiten, die zum Teil vollkommen differente Zugänge in einem „multilayered prism of motives, topics and narratives“³⁶ aufweisen; thematisch und motivisch stellen die Werke stereotypische Vorstellungen von jüdischer und deutscher Kultur zur Disposition, zirkulieren um Antirassismus und Antisemitismus, handeln vom Nationalsozialismus, von der Shoa.

³⁴ Marlene Zöhrer: Bon Voyage. Fischkopf. Tobias Krejtschi und Jonas Lauströer in einem Doppelporträt. In: 1000 und 1 Buch (2015). H. 1. S. 20-22. S. 22.

³⁵ [Ohne Hrsg.:] Ausstellungskatalog DAS EIGENE UND DAS FREMDE: Deutsche und israelische IllustratorInnen im Museum Burg Wissem. 07.09.2014-05.10.2014. Troisdorf 2014. S. 1.

³⁶ Ebd.



Abb. 12: *THE ELEFANT IN THE ROOM* (2014)

Die besondere, im Katalog als „complex and deep“ charakterisierte Beziehung zwischen den Kulturen ist für die Künstler:innen von Beginn an spürbar, begleitet die beiden Gruppen von Anfang bis Ende des Projekts; die daraus resultierende Spannung perspektiviert Lauströer auf seine Weise im Bild von „THE ELEFANT IN THE ROOM“ (vgl. Abb. 12). Seine Bilder und Zeichnungen für das Projekt, enthalten in einer Art Skizzenbuch im A5-Format, „stehen [...] im freien Raum“,

vermeintlich losgelöst vom konkreten Kontext der Reise, bleiben sie oftmals unbeschriftet/unkommentiert und werfen in ihrer scheinbar willkürlichen Abfolge und Skizzenhaftigkeit Fragen auf. Indem sie Reiseerlebnisse in Form von Fragmenten spiegeln, stellen sie das individuelle interkulturelle Zusammentreffen der beiden Künstlergruppen in den Kontext der historisch gewachsenen Beziehung der beiden Länder.³⁷

Der Ton dieser Bilder ist geprägt von Lauströers Humor, der abgründig und immer wieder zynisch die Grenzen des Nicht-Sagbaren, Nicht-Darstellbaren auslotet und auf diese Weise die Fragilität der Beziehung zwischen den Kulturen und der Vulnerabilität der Menschen, auf die er in Israel trifft, zeigt – wie in den folgenden Abbildungen:

³⁷ Marlene Zöhrer 2015, S. 20.



Abb. 13 und 14: Ein israelischer Soldat (2014)

Wer tanzt schon gern allein? (2020)

An dem Projekt nimmt auch der Illustrator Tobias Krejtschi teil,³⁸ ein Freund von Lauströer seit Studientagen (vgl. Abb. 15). Beide tragen auch zu einem Sammelband bei, den Karin Gruß 2020 herausgegeben hat. Die Idee für *Wer tanzt schon gern allein?*³⁹ geht auf den Düsseldorfer Verein „Lobby für Demokratie“ zurück, in dem die Buchhändlerin, Deutschlehrerin, Rezensentin, Lektorin und Autorin Mitglied ist.

³⁸ Jana Mikota, Claudia Maria Pecher und Gabriele von Glasenapp (Hrsg.): Literarisch-kulturelle Begegnungen mit dem Judentum: Beiträge zur kinderliterarischen Fachöffentlichkeit. Baltmannsweiler: Schneiderverlag Hohengehren, 2016 (= Schriftreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.; Bd. 45). S. 119-127.

³⁹ Karin Gruß (Hrsg.): *Wer tanzt schon gern allein? Bilder, Geschichten und Gedichte zur Demokratie*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2020.



Abb. 15: „Das Eigene und das Fremde“: Tobias Krejtschi und Jonas Lauströer in Israel. Zeichnung von Tobias Krejtschi aus dem Jahr 2014

Der Verein hat das Ziel, die Demokratie in Deutschland zu stärken – und ein Zeichen gegen Rechtspopulismus zu setzen. Entsprechend versammelt das Buch Beiträge von 32 Kinderbuchautor:innen und Künstler:innen, die ihre Gedanken in Geschichten, Gedichte und Bilder umgesetzt haben. Sie wollen, so der Klappentext,

Kinder, Jugendliche und Erwachsene anregen, über die Grundlagen einer freiheitlichen Gesellschaft zu reflektieren, die von Respekt, Toleranz und Fürsorge getragen ist. Eine Gesellschaft, die Vielfalt nicht als Bedrohung, sondern als einen Wert versteht, für den es sich zu engagieren lohnt.

Nach der Sintflut (2020)

Jonas Lauströer hat eine Erzählung von Uwe-Michael Gutzschhahn illustriert, die den Bericht über die Sintflut im Alten Testament aus dem Buch Genesis nach- und dabei anders erzählt: Als das Wasser langsam zurückgeht, als die Tiere wieder an Land wollen, sind da bereits andere: Sie errichten Mauern und Wälle

aus Angst, die Tiere der Arche könnten das kleine Stück Erde, das aus dem Wasser herausragte, überfüllen und ihnen, die zuerst dagewesen waren, die Nahrung streitig machen. Man wies die Fremden ab.⁴⁰

⁴⁰ Uwe-Michael Gutzschhahn und Jonas Lauströer: *Nach der Sintflut*. In: *Wer tanzt schon gern allein?* Hrsg. von Katrin Gruß. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2020. S. 83-85. S. 83.

Doch das Wasser sinkt weiter, mehr und mehr vom Berg Ararat wird sichtbar und damit „fruchtbarer, gut gewässerter Boden, der reichlich Ernte tragen würde“. ⁴¹ Kurzum: Es wäre genug für alle da, doch:

[W]er wollte teilen, wenn man genauso gut den ganzen Berg für sich beanspruchen konnte, wenn man nicht nur zu essen hatte, sondern satt werden konnte und üppig Platz hatte für ein gutes, sicheres Leben? ⁴²

Die Situation spitzt sich zu: Die Arche ist zu eng für die vielen Tiere und bereits leckgeschlagen, sodass Wasser durch die Planken drückt. Die Tiere sind schwach, hungern – und ertrinken am Ende, während die anderen ihnen dabei zusehen. ⁴³ Die kurze Erzählung thematisiert damit drastisch die Spaltung einer Gemeinschaft durch Unsolidarität und Rücksichtslosigkeit gegenüber den vermeintlichen Fremden; zeitigt die Folgen eines Utilitarismus in Eigenform, der zur Xenophobie eskaliert.

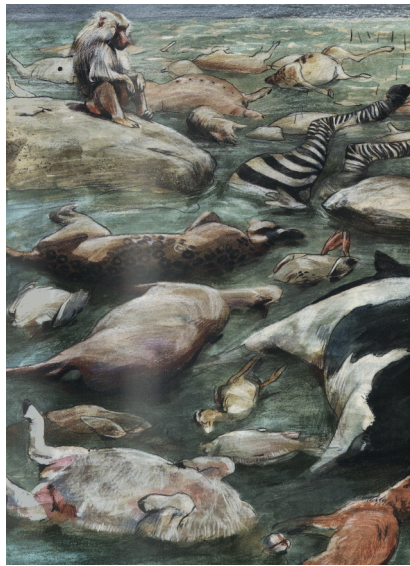


Abb. 16: Ertrunkene Tiere in *Nach der Sintflut* (2020)

Jonas Lauströer findet dafür ein Bild, das ebenso drastisch ist wie der Text (vgl. Abb. 16): Es zeigt die Kadaver der verendeten Tiere; viele verschiedene Arten sind es, in und mit unterschiedlichen Farben, deren tote Körper bis zur Horizontlinie im Wasser treiben. Auf einem Felsen am Ufer sitzt

⁴¹ Ebd., S. 83.

⁴² Ebd., S. 83.

⁴³ Ebd., S. 84.

ein Affe, in sich ruhend, die Arme auf den Knien liegend, den Blick auf die Tiere gerichtet.

Wie die Erzählung thematisiert die Illustration das Genannte; das Bild geht aber darüber hinaus und allusioniert die Flucht von Menschen aus den Krisenregionen der Welt über das Mittelmeer nach Europa, die häufig mit dem Tod der Geflüchteten endet. In der Öffentlichkeit wird in diesem Zusammenhang die Politik Europas kritisiert, die das Sterben der Geflüchteten durch Abschottung, Finanzierung der libyschen Küstenwache und Einschränkung privater Seenotretter in Kauf nehme – mit den Worten der Erzählung: Die einen sehen zu, wie die anderen ertrinken.

Lauströer konkretisiert diesen Verweis nicht nur über die kopfüber im Wasser treibenden Kadaver, die an die Leichenbilder der Geflüchteten erinnern, die immer wieder in den Medien präsent sind, sondern auch durch die Figur des Affen, der durch seine biologische Nähe zum Menschen auf diesen verweist.

Der Hase und der Igel (2015)

2015 illustriert Lauströer ein weiteres Grimm-Märchen (s. dazu auch den Beitrag von Caroline Wittig in diesem Band). *Der Hase und der Igel*, 1843 in den *Kinder- und Hausmärchen* veröffentlicht, geht ursprünglich auf Wilhelm Christian Schröder zurück, dessen Text in Buxtehude spielt und auch unabhängig von den *KHM* populär wurde.⁴⁴ Der Märchentext zeigt deutlich das Genderrollenverständnis des 19. Jahrhunderts, nicht nur in der Arbeitsteilung – die Frau besorgt Haushalt und Care-Arbeit, während der Mann spazieren geht –, sondern besonders auch im fehlenden Mitbestimmungsrecht der Frau sowie in der derben Ansprache des Mannes: „Halt das Maul, Weib [...] das ist meine Sache. Misch dich nicht in Männergeschäfte! Marsch, zieh dich an und komm mit!“ (13). Renate Raecke, die für die Textbearbeitung verantwortlich zeichnet, kürzt diesen an wenigen Stellen, der Grimm’sche bzw. Schröder’sche Ton bleibt erhalten.

Lauströers Motivkonstellationen orientieren sich an älteren Illustrationen: Die anthropomorphe Igelfamilie zuhause, Hase und Igel im Gespräch sowie der rennende Hase. Schon 1855 lässt sich in den Lithografien von Gustav Süss zur Niederdeutschen Fassung des Märchens die gesellschaftliche Stellung der Kontrahenten deutlich am Kleidungsstil ablesen: Der bürgerliche Hase mit weißem Stehkragen, Zylinder und Monokel sowie Frack; der Igel dagegen im Sonntagsstaat der Bauern, die Zuckerrübe als Wappenzeichen (vgl. Abb. 17).

⁴⁴ Vgl. Hans-Jörg Uther: *KHM 187 Der Hase und der Igel*. In: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung. Wirkung. Interpretation*. Hrsg. von Hans-Jörg Uther. 2. Auflage. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. S. 363-266. S. 364f.



Abb. 17: Begegnung zwischen Hase und Igel, Farblithografie von Gustav Süss (1855)⁴⁵

Auch Lauströer setzt die Differenz der gesellschaftlichen Stellung, die der Erzählung als Grundlage des Konflikts dient, ins Bild: Die großbürgerliche Kleidung des Hasen, dunkler Anzug-Frack mit Kniehosen, Taschenuhr und Spazierstock als Distinktionsmerkmale⁴⁶, sowie seine lange, elegante Gestalt und vornehme Haltung stehen dem kleinen, untersetzten Igel entgegen, zu dem er sich hinunterbeugt (vgl. Abb. 18). Der Igel trägt ein übergroßes Sakko sowie einen Bowler, die von seinen Stacheln durchbohrt werden, dazu eine ausgebeulte Hose und Stiefel und lässt sich so als der Arbeiterklasse bzw. dem Kleinbürgertum zugehörig definieren. Um den Hals trägt er statt einer Krawatte eine Hasenpfote als Glücksbringer, die sich als bildlicher Hinweis der drohenden Gefahr für den Hasen in dieser Erzählung lesen ließe.

⁴⁵ Wilhelm Schröder und Gustav Süss: Het Wettloopen tüschen den Haasen un den Swinegel up der Buxterhuder Heid. Vollst. Neudr. der Orig.-Ausg. Düsseldorf: Arnz, 1055. Broschek, 1967 (unpaginiert).

⁴⁶ Vgl. Iris Elisabeth Gräfin Vitzthum v. Eckstädt: Würdiger Bürger im Frack? Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2006. S. 120.



Abb. 18: Begegnung zwischen Hase und Igel in *Der Hase und der Igel* (2015)

Die Moralerzählung *Der Hase und der Igel* motiviert den Konflikt gerade aus dem Standesunterschied: Die Arroganz und der Hohn des Großbürgers („Der Hase aber, der auf seine Weise ein vornehmer Herr war und grausam hochfahrend“; 5) werden ihm zum Verhängnis, indem der gekränkte Stolz des ‚kleinen Mannes‘ zum legitimen Grund für den betrügerischen Wettlauf mit tödlichen Folgen erklärt wird. So resümiert der Text lakonisch:

Eine Lehre aus der Geschichte aber ist erstens, dass keiner, wenn er sich noch so vornehm dünkt, sich über einen kleinen Mann lustig machen soll. Und zweitens, dass es gut ist, wenn einer heiratet, er sich eine Frau nimmt, die gerade so aussieht wie er. (32)

Hier triumphiert der materiell und körperlich unterlegene ‚kleine Mann‘ über den sozial Privilegierten, nicht zuletzt wegen seiner standesgemäßen Heirat. Gut 180 Jahre nach der Publikation des Märchens erscheint diese Moral und ihre Begründung fragwürdig.

Während die zeitgenössischen Leser:innen der Grimm’schen *Kinder- und Hausmärchen* sich wohl mit dem Gewinner der Wette, dem zwar betrügenden, doch listigen Igel identifizierten und ihm ihre Sympathie schenkten,⁴⁷ stellt Lauströer durch die (Über-)Zeichnung des Igels die Identifikation mit diesem in Frage. Lauströers Igel hat etwas Abstoßendes: besonders exponierte Stacheln an Rücken und Kopf, die spitz und bedrohlich durch seine Kleidung ragen, eine auffällig rote Schnauze, hochgezogenen Lefzen, tropfende Nase und spitze Zähne. Zusammen mit den aus heutiger Sicht fragwürdigen Aussagen und Taten erscheint die abstoßende Gestalt des Igels in Lauströers Neuillustration durchaus stimmig. Dass auch Hasen in Hinblick auf menschliche Hygienevorstellungen nicht ganz

⁴⁷ Vgl. Hans-Jörg Uther 2013, S. 365.

makellose Tiere sind, darauf verweist Laustörer mit der Vignette des Schmutztitels. Dort findet sich eine Dose mit Hasenkötteln, die mit „Buxtehuder Hasen-Lakritz“ und „Koprophagie“ überschrieben ist. Mit dem Hinweis „Made in Ottensen“ verweist Laustörer zum einen auf seinen Hamburger Arbeitsplatz und damit auf seine Autor- bzw. Illustratoren-schaft, zum anderen rückt er sich damit selbst, vielleicht stellvertretend für die menschliche Spezies, in die Nähe derer, die Koprophagie betreiben. Dass Menschen im metaphorischen Sinne ihren ‚eigenen Mist schlucken‘, kann als politischer Kommentar auf die Selbstverantwortlichkeit gelesen werden.



Abb. 19: Die vergeblichen Anstrengungen des Hasen in *Der Hase und der Igel* (2015)

Nicht nur die Figur des Igels, auch die vergeblichen Anstrengungen des Hasen beim Wettlauf zeigt Laustörer neu inszeniert: Im polyszenischen Bild ist der Hasen sechsmal frontal auf die Betrachtenden zulaufend zu sehen, zwar anthropomorphisiert durch den historischen Sportanzug, den gestreiften Einteiler, zugleich aber wieder so sehr Tier, dass er auf vier Beinen läuft (Abb. 19). Wie schon in *Der alte Schäfer* ist auch hier ein Tier in seinen einzelnen Bewegungsphasen dargestellt, die zusammen einen vollständigen Bewegungsablauf bilden. So entsteht vor dem Auge der Betrachtenden die Illusion täuschend echter Bewegung. Beinahe kinematografisch läuft der Hase auf die Betrachtenden zu.

Das Elefantenkind (2018)

Keine anthropomorphen, sondern äußerst naturalistische Tierdarstellungen schafft Laustörer für Rudyard Kiplings *Das Elefantenkind. Wie der Elefant seinen Rüssel bekam* (2018). Ursprünglich veröffentlicht Kipling die Erzählung *The Elephant's Child* 1902 mit zwei eigenen Illustrationen zum Ausmalen gemeinsam mit einer Reihe anderer Tiererzählungen in *Just*

So Stories.⁴⁸ Als Bilderbuch erscheint *Das Elefantenkind* in Deutschland 1994 mit Illustrationen von John A. Rowe im Michael Neugebauer Verlag (heute minedition). 2018 gibt derselbe Verlag die von Lauströer neu illustrierte Variante heraus. Zeitgleich zur Entstehung des Bilderbuchs beschäftigt Lauströer sich auch wissenschaftlich mit der Funktionsweise des Rüssels für ein biomechanisches Unternehmen.⁴⁹ Die ätiologische Erzählung *Das Elefantenkind* handelt von einem unersättlich neugierigen Elefantenkind, das für jede einzelne seiner wissensdurstigen Fragen von den befragten Familienmitgliedern „verhauen“ (7) wird. Nachdem im Kampf mit dem Krokodil seine eigentlich kurze, „schwärzliche, knubbelige Nasen“ (1) zu einem langen Rüssel gedehnt wird, stellt das Elefantenkind fest, dass es diesen Rüssel als Schlagwerkzeug gegen seine Familie einsetzen kann. Es zahlt der Verwandtschaft mit gleicher Münze heim, was sie ihm angetan hat. Woraufhin alle Tiere zum Krokodil gehen, um einen Rüssel zu bekommen, und das „Verhauen“ ein Ende hat.

Auch wenn Kiplings Text lange vor den UN-Kinderrechtskonvention von 1989 entstanden ist, kritisiert er im Gewand der ätiologischen Erzählung die gewaltvollen Erziehungspraktiken, die nichts gegen die Neugier des Kindes ausrichten können. So kann die Erzählung mit ihrer Aussage auch im 21. Jahrhundert Anlass zur Neuillustrierung geben. Besonders eindrucksvoll setzt Lauströer die Handlung in bewegte Bilder, indem er das Treten und Schlagen durch polyszenische Elemente illustriert. Die Ungläubigkeit des Straußes über die Frage des Elefantenkindes, „warum seine Schwanzfedern so wuchsen, wie sie wuchsen“ (7), gestaltet er in der dreifachen Darstellung des ruckenden Straußenkopfes (vgl. Abb. 20).



Abb. 20: Das Elefantenkind stellt dem Strauß eine Frage in *Das Elefantenkind* (2018)

⁴⁸ Rudyard Kipling: *Das Elefantenkind*. In: ders.: *Nur So Märchen*. Illustriert vom Verfasser. Titel der Originalausgabe *Just So Stories*. Aus dem Englischen von Sebastian Harms. Verlag Projekt Gutenberg 2014. S. 7-17.

⁴⁹ Vgl. Ute Wegmann 2017.

Statt einer Antwort erhält das Elefantenkind jedoch einen kräftigen Tritt vom Straußenfuß, der es durch die Luft fliegen lässt. Den Straußenfuß malt Lauströer einmal, vier Mal skizziert er ihn in Bewegungslinien, ebenso finden sich mehrere Bewegungslinien um das sich gerade in der Luft befindende Elefantenkind (vgl. Abb. 21). Auch wenn keine Wunde sichtbar ist, symbolisieren rote Farbspritzer eine blutige Verletzung des Elefantenkindes durch die scharfen Krallen des Straußes.



Abb. 21: Der Strauß tritt das Elefantenkind in *Das Elefantenkind* (2018)

Gleichzeitig webt Lauströer fantastische Elemente in die realistische Bildgestaltung, wie beispielsweise die Margeritenblüten anstelle der weißen Schwanzfedern des Straußes oder das sich vom Körper der Giraffe ablösende Netzmuster, in dem sich das Elefantenkind verfängt. Sie visualisieren die Weltsicht, Neugier und Vorstellungskraft des Protagonisten und begründen so, warum das Elefantenkind aller Gewalt zum Trotz immer wieder Fragen stellt. Wie auch in *Der Hase und der Igel* wird den Bildern typografisch sehr viel Platz eingeräumt: Zwei Drittel der Doppelseitengestaltung entfallen auf das Bild, das im verbleibenden Drittel von wenig Text, teilweise von einer zusätzlich kommentierenden Vignette, begleitet wird. Die Bildgestaltung fokussiert dabei auf das handlungstragende Moment. Wie schon in *Der alte Schäfer* bleibt auch hier in einigen Illustrationen der Hintergrund stark reduziert, ohne Tiefenillusion, völlig flächig (vgl. Abb. 20 und Abb. 10). Die überwiegend warmen Farben, allen voran das satte Gelb-Orange, sowie die dunklen Schlagschatten, verbildlichen nicht nur die afrikanische Steppe und ihre Hitze, sie spiegeln gleichzeitig auch den liebevoll-warmen Ton der Erzählung, der trotz aller in der Erzählung erwähnten Gewalt herrscht. Getragen wird diese Atmosphäre auch vom ölig-weichen Strich und den sanften Farbverläufen des Illustrationsstils.

Das dunkle Märchen (2018)

Im selben Jahr wie *Das Elefantenkind* erscheint Lauströers Bilderbuch *Das dunkle Märchen*⁵⁰ im Bibelwerk Verlag mit einem Text von Erich Jooß, mit dem sich der Beitrag von Alicia Fuchs ausführlich beschäftigt. Ein Monarch, der nicht für das Wohl seines Volkes, sondern für das eigene Wohl sorgt, lässt das Land verdunkeln, weil er kein Licht erträgt. Die Erinnerung an das Licht stirbt nicht und so erhebt sich das Volk gegen seinen Führer, für den die Revolution tödlich endet. Symbolisch kann das Licht für verschiedene Dinge stehen, wie Gott, Erkenntnis, Hoffnung, Aufklärung. Die Allgemeingültigkeit des allegorischen Märchens speist sich dabei aus seiner Zeitlosigkeit. Lauströers Bilder inszenieren nicht nur das Licht durch starke Hell-Dunkel-Kontraste, sie enthalten auch Hinweise, die sich als zeithistorische Allusionen auf verschiedene historische Ereignisse der Unterdrückung lesen lassen.

Interessanterweise verzichtet Lauströer in *Das dunkle Märchen* auf polyszenische oder fantastische Elemente, die für viele seiner Werke so prägend sind, setzt dafür die für ihn gleichermaßen kennzeichnenden dunklen Farben zentral. Seine Faszination für den „dynamischen Strich und für frische plakative Farben“⁵¹ begleiten Lauströer nach eigener Aussage schon lange. Beides fasziniert ihn an der Kunst Henri de Toulouse-Lautrecs,⁵² der im ausgehenden 19. Jahrhundert wegen seiner Plakate, allen voran *Moulin Rouge, La Goulue* (1891)⁵³ berühmt wurde. In seiner Farblithografie kombiniert und kontrastiert Toulouse-Lautrec die dynamische Bewegung der Tanzenden in geschwungenem Strich und teils skizzenhaften Linien, mit den flächigen Silhouetten der Zuschauenden.⁵⁴ Neben Toulouse-Lautrec fühlt sich Lauströer von „Picassos Einfachheit“ sowie von „ganz penible[r] Ölmalerei“ inspiriert: „Letztendlich erfindet man ja nicht selbst alles, sondern ist ein Konglomerat aus seinen Einflüssen“⁵⁵, antwortet er, gefragt nach seinen ästhetischen Vorbildern.

⁵⁰ Erich Jooß und Jonas Lauströer: *Das dunkle Märchen*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 2018.

⁵¹ [Jonas Lauströer] 2024, S. 261.

⁵² Vgl. ebd., S. 261.

⁵³ Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge, La Goulue*, 1891, Plakat 1910 x 1150mm, Musée de Montmartre. In: Svenja Ludwig: *Tanzbilder und Bildbewegungen. Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts und die Darstellung von Bewegung im Bild*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021. S. 209.

⁵⁴ Vgl. Svenja Ludwig: *Tanzbilder und Bildbewegungen. Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts und die Darstellung von Bewegung im Bild*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021. S. 57f.

⁵⁵ [Jonas Lauströer] 2024, S. 261.

Seinen ganz eigenen, unverkennbaren Stil entwickelt Lauströer dennoch. Als „Meister der Bewegungszeichnung“⁵⁶ beweist sich Lauströer in jedem Bilderbuch aufs Neue. Durch seinen genauen Blick für Tiere wie für Bewegungen, die polyszenischen Elemente, die comichaften Bewegungslinien, den weichen Strich seiner Mischtechnik aus Ölkohle, Aquarell, Deckweiß und Buntstiften, Acryl- und Ölfarben sowie dem Spiel zwischen naturalistischer Genauigkeit und reduzierter Skizzenhaftigkeit werden seine Bilder unverkennbar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Busch, Wilhelm und Lauströer, Jonas: Hans Hucklebein, der Unglücksrabe. Bargteheide: minedition, 2010.

Elschner, Géraldine und Lauströer, Jonas: Der alte Schäfer. Bargteheide: minedition, 2011.

Fischer, Martin S., Lilje, Karin E. und Lauströer, Jonas: Hunde in Bewegung. Stuttgart: Kosmos, 2011.

Goethe, Johann Wolfgang: Reineke Fuchs. In zwölf Gesängen. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 2. München: C. H. Beck, 1981 [1794]. S. 285-536.

Grimm, Jakob und Lauströer, Jonas: Der Hase und der Igel. Bargteheide: minedition, 2015.

Gutzschhahn, Uwe-Michael und Lauströer, Jonas: Nach der Sintflut. In: Wer tanzt schon gern allein? Bilder, Geschichten und Gedichte zur Demokratie. Hrsg. von Katrin Gruß. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2020. S. 83-85.

Ille, Eduard: Reineke Fuchs. In: Münchener Bilderbogen 25 [Nro 577-600]. München: Verlag von Braun & Schneider, 1872.

Joos, Erich und Lauströer, Jonas: Das dunkle Märchen. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 2018.

Kipling, Rudyard und Lauströer, Jonas: Das Elefantenkind. Wie der Elefant seinen Rüssel bekam. Bargteheide: minedition, 2018.

Kipling, Rudyard: Das Elefantenkind. In: ders.: Nur So Märchen. Illustriert vom Verfasser. Titel der Originalausgabe Just So Stories. Aus dem Englischen von Sebastian Harms. Verlag Projekt Gutenberg, 2014. S. 7-17.

⁵⁶ Ute Wegmann 2017.

Koch, Daniel, Fischer, Martin S. und Lauströer, Jonas: Lahmheitsuntersuchung beim Hund. Funktionelle Anatomie, Diagnostik und Therapie. Hürth: Thieme, 2015.

Lauströer, Jonas: Wanda's Glück. Eigenverlag, 2009.

[Lauströer, Jonas:] „Es gibt keinen falschen Strich“. Ein Interview mit dem Illustrator Jonas Lauströer, geführt von Elisabeth Oppeneiger und Lena Sabel. In: Faszination Bilderbuch. Kulturwissenschaftliche Studien über ein Bild-Text-Medium für alle Altersgruppen. Hrsg. von Andrea Bartl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2024. S. 259-267.

Raecke, Renate und Lauströer, Jonas: Reineke der Fuchs. Fabelhafte Geschichten aus seinem Leben. Bargteheide: minedition, 2012.

Runge, Philipp Otto und Lauströer, Jonas: Von dem Fischer und seiner Frau. Bargteheide: minedition, 2013.

Schröder, Wilhelm und Süs, Gustav: Het Wettloopen tüschen den Haasen un den Swinegel up der Buxtehuder Heid. Vollst. Neudr. der Orig.-Ausg. Düsseldorf: Arnz, 1855. Broschek, 1967.

Storm, Theodor: Mondschein über dem Deich. Spukgeschichten und Märchen. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011.

Thielmann, Christian und Lauströer, Jonas: Monster. Hamburg: Oetinger Verlag, 2008.

Toulouse-Lautrec, Henri de: Moulin Rouge, La Goulue, 1891, Plakat 1910 x 1150mm, Musée de Montmartre. In: Svenja Ludwig: Tanzbilder und Bildbewegungen. Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts und die Darstellung von Bewegung im Bild. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.

Sekundärliteratur

Czech, Alfred: Reineke-Fuchs: Illustrationen im 19. Jahrhundert. München: tuduv-Verlag, 1993.

Eckstädt, Iris Elisabeth Gräfin Vitzthum v.: Würdiger Bürger im Frack? Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2006.

Ehmann, Antje: Liebhaberprojekt Bilderbuch. In: JuLit 4 (2013). S. 43-46.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Multiple levels of meaning. Three current German picturebook versions of fairytales by the Brothers Grimm. In: Strenae 18 (2021).

Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik, Ästhetik, Didaktik. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2024.

Ludwig, Svenja: Tanzbilder und Bildbewegungen: Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts und die Darstellung von Bewegung im Bild. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.

Mikota, Jana, Pecher, Claudia Maria und Glasenapp, Gabriele von (Hrsg.): Literarisch-kulturelle Begegnungen mit dem Judentum: Beiträge zur kindeliterarischen Fachöffentlichkeit. Baltmannsweiler: Schneiderverlag Hohengehren, 2016 (= Schriftreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.; Bd. 45).

Nikolajeva, Maria und Scott, Carole: How Picturebooks Work. New York/London: Garland Publishing, 2001.

[Ohne Hrsg.]: Ausstellungskatalog DAS EIGENE UND DAS FREMDE: Deutsche und israelische IllustratorInnen im Museum Burg Wissem. 07.09.2014-05.10.2014. Troisdorf 2014.

Ramberg, Johann Heinrich und Soltau, Dietrich Wilhelm: Reineke Fuchs. 31 Originalzeichnungen und neu kolorierte Radierungen. Hrsg. von Waltraud Maierhofer in Zusammenarbeit mit dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover. Weimar: VDG, 2016.

Scherf, Walter: Von dem Fischer und seiner Frau. In: Das Märchenlexikon. Band 2: L-Z. München: C. H. Beck, 1995. S. 1307-1312.

Uther, Hans-Jörg: KHM 187 Der Hase und der Igel. In: Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung. Wirkung. Interpretation. Hrsg. von Hans-Jörg Uther. 2. Auflage. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. S. 363-266.

Wegmann, Ute: „Bei Tieren in Bewegung kann man viel kaschieren“. In: Deutschlandfunk. Sendung vom 30.09.2017. <https://www.deutschlandfunk.de/bilderbuch-illustrator-jonas-laustroeer-bei-tieren-in-100.html> (18.03.2026).

Zöhrer, Marlene: Bon Voyage. Fischkopf. Tobias Krejtschi und Jonas Laustroer in einem Doppelporträt. In: 1000 und 1 Buch (2015). H. 1. S. 20-22.

Buttje im Ölteppich.
Zur bildlichen Aktualisierung des Märchens
Von dem Fischer und seiner Frau
durch Jonas Lauströer

Ben Dammers

Jonas Lauströers Œuvre umfasst eine ganze Reihe von Bilderbüchern, die als multimodale Adaptionen tradierter Stoffe zu bezeichnen sind. Zu beobachten sind in diesen Werken bildliche Rekontextualisierungen, die als interpretierende Kommentare zum Ausgangstext verstanden werden können. Besonders deutlich wird dies in der Adaption des Märchens *Von dem Fischer und seiner Frau* (KHM 19). Die Bilderbuchfassung beruht auf der 1806 erstmals durch den Hamburger Maler Philipp Otto Runge aufgezeichneten Fassung des Märchens. Lauströers Bilder setzen Gegenwartsbezüge und reflektieren vor dem Hintergrund des Märchens die Entwicklung und die Folgen spätkapitalistischer Gier. Dadurch entsteht gerade mit Blick auf den Entstehungskontext des Märchens ein spannungsvoller intermodaler Bezug. Die Neufassung der verbalen Ebene durch Renate Raecke ist als zusätzlicher Bezugspunkt in diesem intermodalen und intertextuellen Geflecht zu berücksichtigen. Der Beitrag leuchtet dieses Geflecht aus, setzt jedoch einen besonderen Fokus auf bildliche Strategien der Aktualisierung. Dabei spielen bildimmanente Mittel wie Komposition, Farbeinsatz und Technik ebenso eine Rolle wie Bildmotive und interpiktoriale Verweise.

Märchenbilderbücher im Spannungsfeld zwischen Aufgreifen und Abgrenzen

Jonas Lauströer nimmt sich in *Von dem Fischer und seiner Frau* (2013) gemeinsam mit Renate Raecke eines tradierten Stoffes an. Das Märchen vom verzauberten ‚Buttje‘, dem Fischer und seiner gierigen Frau – sehr früh schon Bestandteil des grimmschen Märchenprojektes¹ – reiht sich in Lauströers Œuvre in eine ganze Reihe solcher Bilderbuchadaptionen ein.

¹ Das Märchen fehlt als bereits zuvor veröffentlichter Text in der handschriftlichen Fassung (1810), ist aber von der Erstausgabe (1812) an durchgehend (auch in der Kleinen Ausgabe ab 1825) vertreten (vgl. Hans-Jörg Uther: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: De Gruyter, 2021. S. 43 f.).

So bebildert Lauströer außerdem *Hase und Igel* (Jacob Grimm/Wilhelm Grimm), *Hans Hucklebein* (Wilhelm Busch), *Reineke Fuchs* (u.a. J.W. Goethe), *Das Elefantenkind* (Rudyard Kipling) und *Mondschein über dem Deich* (Theodor Storm). Die visuelle Neuinterpretation bekannter Stoffe ist ohnehin im Medium Bilderbuch keine Seltenheit. Die Adaption von Märchen ist sogar derart häufig, dass man beim Märchenbilderbuch von einer Subgattung sprechen könnte. Die Bebilderung der zunächst rein verbal tradierten Stoffe reicht weit zurück. In der Etablierung des kinderliterarischen Feldes wird die Sammlung der Grimms schon früh als Kinderliteratur verstanden.² Die erste Bebilderung geschieht – abgesehen vom Titelkupfer in der Ausgabe von 1819 – durch George Cruikshank für eine englische Ausgabe der *German Popular Stories* (1823). Im Anschluss an den Erfolg dieser gekürzten und eher als preiswerte Volksausgabe konzipierten Auswahl erscheint die *Kleine Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen* (1825) mit sieben Kupferstichen Ludwig Emil Grimms.³ Die Bebilderung nimmt aufgrund drucktechnischer Fortschritte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark zu und ist in der Folge geprägt von der Kanonisierung bestimmter Schlüsselszenen und historisierender Inszenierung.⁴ Der Einfluss des romantischen Kontextes früher Illustrationen ist groß. Besonders wirkmächtig sind hier wohl die Illustrationen von Ludwig Richter für *Ludwig Bechstein's Märchenbuch* (1853), das in der zwölften Auflage mit 174 Holzschnitten erscheint.⁵ Im 20. Jahrhundert lässt sich ein weiterer großer Einfluss auf die Ikonografie des Märchens konstatieren: Es setzt ein Prozess der ‚Disneyisierung‘⁶ ein, der mit dem großen Erfolg der Zeichentrickadaptionen einhergeht.

Inbesondere in jüngeren Publikationen ist jedoch auch eine Tendenz der Rekontextualisierung oder Aktualisierung der Stoffe über die Bildebene vorzufinden. Vanessa Joosen bezeichnet die beiden Extreme im Feld

² Vgl. Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam, 2008. S. 85 f.

³ Vgl. Hans-Jörg Uther 2021, S. 496.

⁴ Vgl. Regina Freyberger: Märchenbilder – Bildermärchen: Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst. Oberhausen: Athena, 2009. S. 152 f.

⁵ In Bechsteins Sammlung ist das Märchen *Vom Fischer und seiner Frau* nicht enthalten, sehr wohl aber das bzgl. Handlungslogik und Kernaussage ähnliche *Mann und Frau im Essigkrug*. In Bechsteins Sammlung erhält dieses Märchen eine Illustration, die jedoch aufgrund der Verschiebungen in Personal und Requisiten nicht in die Bebilderungsgeschichte des Runge'schen Märchens einbezogen werden kann.

⁶ Vgl. Jack Zipes: *Fairy Tales and the Art of Subversion*. London: Routledge, 2012. S. 206 ff.

des Märchenbilderbuchs als „Duplications“ und „Rewritings“.⁷ Duckstein und Ritter überführen Joosens Ansatz in die analytische Perspektivierung, indem sie das Spannungsfeld zwischen „Aufgreifen“ und „Abgrenzen“ von tradierten Märchenkonventionen in den Blick nehmen⁸ – denn in Reinform ist keines der Extreme zu haben. Ein reines Duplikat fiel mit dem Prätext in eins, ein reines Rewriting verlöre jeglichen intertextuellen Bezug zum Prätext, wäre also gar keine Adaption mehr. Somit ist jede Adaption eine Transformation,⁹ in der Aspekte des Aufgreifens und der Abgrenzung in ein Spannungsverhältnis treten. Dieses Spannungsverhältnis ist dem Märchen bereits eingeschrieben in seinen Ursprüngen als

lebendiges mündliches Volksgut [...], [das] sich in seinem Gewande bis zu einem bestimmten Grad dem Ort und der Zeit des Erzählers anpaßt (Assimilation, Requisitverschiebung [...]), gleichzeitig aber doch auch Elemente früherer Epochen und ferner Zonen bewahren kann (Requisiterstarrung) und [...] neben phantastischen Elementen ein schönes Maß von Alltagsgut, Alltagstun enthält [...].¹⁰

Dieses Wechselspiel aus Aktualisierung und Erstarrung findet insbesondere in der Bebilderung (fixierter) Verbaltexte statt, die man aus produktionsästhetischer Perspektive mit Oliver Ruf als „zum einen analytisch und zum anderen synthetisch-kreativ [...], also fundiert untersuchend und zugleich initial konstruierend“¹¹ charakterisieren kann. Die Multimodalität des Bilderbuches bedingt also die Notwendigkeit, eine sehr grundlegende Fragestellung an derartige Transformationen heranzutragen: In welcher Weise werden Aspekte des Aufgreifens und Abgrenzens auf Bild- und Schriftebene verteilt? Im Fokus des vorliegenden Beitrages soll dabei allerdings das bildinterne Spannungsfeld liegen: Inwiefern greift Lauströer Bildtraditionen auf? Inwiefern aktualisieren und rekontextualisieren Lauströers Bilder den Märchenstoff?

Dazu wird zunächst der Ausgangstext Philipp Otto Runge in seinem zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet. Zentrale thematologische Bezugspunkte werden auch im Hinblick auf intertextuell verknüpfte Folgetexte

⁷ Vanessa Joosen: Picturebooks as Adaptations of Fairy Tales. In: The Routledge Companion to Picturebooks. Hrsg. von Bettina Kümmerling-Meibauer. London: Routledge, 2017. S. 473-484. S. 476ff.

⁸ Vgl. Johanna Duckstein und Michael Ritter: Märchenbilderbuch. In: Das Bilderbuch. Hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger. Stuttgart: J. B. Metzler, 2022. S. 167.

⁹ Vgl. Marlene Zöhrer: Lyrik im Bilderbuch. In: Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge. Hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger. Stuttgart: J. B. Metzler, 2022. S. 287.

¹⁰ Max Lüthi: Märchen. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. S. 115.

¹¹ Oliver Ruf: Text und Bild/Illustrationen. In: Handbuch Märchen. Hrsg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler, 2023. S. 517.

untersucht, um bereits tradierte Tendenzen in der literarischen Kommentierung des Stoffes offenzulegen. Es folgt ein eher allgemeiner Blick auf die Adaption von Lauströer und Raecke. Dabei geht es sowohl um die Neubearbeitung der Schriftebene im Vergleich zu Runges Text als auch um eine Kontextualisierung in Lauströers Œuvre. Eine vertiefte Analyse gilt dann der Bildebene: Wie werden Machtverhältnisse ins Bild gesetzt? Welche Assoziationen erzeugen die Farben? Welche Gegenwartsbezüge werden wie hergestellt? Inwiefern treten diese Bezüge in ein Spannungsverhältnis mit tradierter Märchen(bild)welt? Auf welche interpiktorialen Versatzstücke greift Lauströer zurück? In welchem Verhältnis stehen diesbezüglich formale Aspekte (z. B. bildnerischer Stil) und inhaltliche Aspekte?

„Manntje, Manntje Timpe Te...“ – Das Märchen und sein Wandel

Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm schlossen sich „an die modernsten literarischen Bestrebungen der Zeit an“¹² und sind damit eng an romantische Ideale geknüpft. Die Bedeutung Clemens Brentanos ist dabei zentral. Und auch Philipp Otto Runge spielt eine Schlüsselrolle in der Entstehungsgeschichte der Grimm’schen Märchensammlung und den bis in die Gegenwart wirksamen Formbestimmungen der „Gattung Grimm“¹³ im Kontext der Erstaufzeichnung des Märchens *Vom Fischer und syner Fru*. Das Märchen wurde um 1806 mehrfach in unterschiedlichen Varianten von Runge aufgeschrieben und gelangte auch in die Hände Brentanos und Achim von Arnims. Einige sehr wahrscheinlich auf die Kenntnis des Runge-Textes zurückgehende Varianten des Märchens finden sich bereits in Veröffentlichungen vor den *Kinder- und Hausmärchen*.¹⁴ Es ist vor allem die formale Ebene, die dem Märchen *Von dem Fischer un syner Fru* (KHM 19)¹⁵ zu seiner Sonderstellung innerhalb der *Kinder- und Hausmärchen* verhilft. Es ist eines von nur zwei Dialektmärchen,¹⁶ die in der Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* erscheinen, wird jedoch von Jakob und Wilhelm Grimm in seiner Form als idealtypisch angesehen und wirkt so auch auf die formale Bearbeitung der übrigen Märchen: „Man sagt nicht zu viel, wenn man die beiden Runge’schen Texte als ‚Urmeter‘ der Grimm’schen Märchen charakterisiert.“¹⁷ Insbesondere sprachstilistische Eigenheiten, die Sequenzialität und die formelhafte Wiederholung des

¹² Heinz Rölleke 2008, S. 36.

¹³ André Jolles: *Einfache Formen*. Tübingen: Niemeyer, 1968. S. 219.

¹⁴ Vgl. Hans-Jörg Uther 2021, S. 42.

¹⁵ Die Angabe bezieht sich auf die Erstausgabe: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Stuttgart: Reclam, 2003.

¹⁶ Das zweite ist *Von dem Machandelboom* (KHM 47), ebenfalls von Runge beige-steuert.

¹⁷ Heinz Rölleke 2008, S. 58.

Buttje-Rufs in Philipp Otto Runges Fassung sind stilprägend für die Bearbeitung anderer Märchen durch Wilhelm und Jakob Grimm.¹⁸

Der Veröffentlichung in den *Kinder- und Hausmärchen* gehen einige Vorläufer voraus, die teilweise nur entfernte Ähnlichkeiten aufweisen, etwa durch Variation von Personal und räumlicher Situierung bei handlungslolgischen Parallelen und übereinstimmender Kernmoral von „schuldhafter Hybris“,¹⁹ die nicht zuletzt alttestamentarische Bezüge aufruft.²⁰ Ein direkter Vorläufer ist Albert Ludwig Grimms hochdeutsche Version unter dem Titel *Hanns Dudeldee* in seiner Sammlung *Kindermährchen* (1809). Die Ähnlichkeiten zu Runges Text sind groß, Unterschiede bestehen neben dem Hochdeutschen in der Ausgestaltung der Figuren und einzelnen Handlungsschritten.²¹ Die zahlreichen Verhandlungen des Stoffes variieren in der Folge neben der landschaftlichen Verortung an der Küste auch die Zuweisung von Schuld. In dem bereits erwähnten *Mann und Frau im Esigkrug* aus Ludwig Bechsteins *Deutschem Märchenbuch* (1847) tritt ein Vogel anstelle des Butts. Die Unersättlichkeit wird nicht nur der Frau, sondern beiden Eheleuten zugeschrieben. Was in den meisten Fällen erhalten bleibt, ist die „Flächenhaftigkeit“,²² die der Gattung eigen ist: Flache Figuren, Requisiten und Räume, die nur in ihrer Handlungsfunktion von Interesse sind. Intermediale Transformationen jedoch bergen auch das erhöhte Potenzial, diese märchenhafte Flächigkeit aufzuheben und Figuren, Räumen und Requisiten Tiefe zu verleihen, so etwa in Doris Dörries Film *DER FISCHER UND SEINE FRAU* (2005), der nur lose auf zentralen Motiven des Märchens beruht, Handlung und Figuren aber vollständig in eine konkrete Gegenwart einbettet. In Günter Grass' *Der Butt* (1977) – der wohl prominentesten literarischen Bezugnahme – fungieren der titelgebende Fisch und Ilsebill vor allem emblematisch: Sie rufen die zentralen Motive des Märchens, insbesondere Gier, Hybris und das Ungleichgewicht der Geschlechterrollen auf, um sie im Roman neu zu verhandeln.²³ Diese Fortsetzung des ‚Flächigen‘ (typisierte Figuren, symbolhafte Welt) wird bei Grass durch chronotopische Konkretisierung und Psychologisierung von Figuren

¹⁸ Vgl. Max Lüthi 2004, S. 53; Heinz Rölleke 2008, S. 65.

¹⁹ Heinz Rölleke 2008, S. 66.

²⁰ Einen umfangreichen Überblick zu Vorläufern, Paralleltexten und Nachfolgern des Stoffes liefert Heinz Rölleke (Hrsg.): *Der wahre Butt. Die wundersamen Wandlungen des Märchens vom Fischer und seiner Frau*. Düsseldorf/Köln: Diederichs, 1978.

²¹ Vgl. Hans-Jörg Uther 2021, S. 43.

²² Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen: Francke, 2005, S. 13.

²³ Vgl. Nicole Thesz: *Nature Romanticism and the Grimms' Tales. An Ecocritical Approach to Günter Grass' *The Flounder* and *The Rat**. In: *Marvels & Tales* 25 (2011). H. 1. S. 96-116. S. 100 f.

gebrochen.²⁴ Zudem wird die Entstehungsgeschichte des Runge'schen Textes selbst thematisch und durch Grass variiert: Runge liefert eine zweite Alternativfassung, „in der die Maßlosigkeit dem Mann zugesprochen wird. Mit seinem Butt weitet Grass die zweite Fassung zum großen Märchenroman aus und würdigt einmal mehr die Dynamik der Märchengattung.“²⁵

Zur Bebilderungsgeschichte des Märchens



Abb. 1: Kupferstich zu *Hanns Dudeldee* in Albrecht Ludwig Grimms *Kindermährchen* (1817 [1809]). Quelle: Gemeinfreies Digitalisat aus dem LeoPARd TU Braunschweig



Abb. 2: Kupferstich von Friedrich Buser (nach einer Zeichnung von S. S. Kirchner) aus *Der Mägdlein Lustgarten* (1822). Quelle: Gemeinfreies Digitalisat aus dem LeoPARd TU Braunschweig.

Erste Bebilderungen des Märchens treten bereits ab 1809 auf. *Hanns Dudeldee* in Albrecht Ludwig Grimms Sammlung ist bereits mit einem Kupferstich bebildert (s. Abb. 1). Die schlichte Linienzeichnung wirkt statisch und in der Ausgestaltung von Raum und Figuren eher neutral. Der Kupferstich von Friedrich Buser im Lesebuch *Der Mägdlein Lustgarten* (1822) ist sehr viel detailreicher (s. Abb. 2). Insbesondere die florale Ornamentik und die räumliche Tiefe durch Luftperspektive wirken stark idyllisierend und stehen – auch das märchentypisch – in Kontrast zum Wunderbaren, das trotz seines disruptiven Charakters selbstverständlich hingenommener

²⁴ Vgl. Nadja Reinhard: Grimm und Grass: Märchenrezeption in den Romanen *Der Butt* und *Die Blechtrommel*. In: Studien zur deutschen Sprache und Literatur (2013). H. 2. S. 124.

²⁵ Katrin Wellnitz: Günter Grass (1927–2015). In: Handbuch Märchen. Hrsg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler, 2023. S. 342.

Bestandteil der erzählten Welt ist.²⁶ Die Begegnung mit einem sprechenden Zauberfisch wirkt in beiden Darstellungen beiläufig.

Diese frühesten Bebilderungen bilden bereits den Ausgangspunkt einer ausgeprägten Kanonisierung der Szenenauswahl. Die Begegnung von Fischer und Butt ist in der Folge die mit Abstand am häufigsten bebilderte Szene.²⁷ Das mag auch an der repetitiven Struktur des Märchens liegen, die das Aufeinandertreffen von Butt und Fischer bereits innerhalb des Textes zum wiederkehrenden Element werden lässt. Die ausgeprägte Farbsymbolik des Märchens²⁸ zeigt sich in vielen Illustrationen vor allem auf Ebene der Helligkeit: Die Eskalation der Habgier wird durch immer dunklere Darstellung von Meer und Himmel gespiegelt. Als weit rezipierte (frühe) Bebilderungen des Märchens sind Alexander Zicks Illustrationen in der Sammlung *Märchen für Kinder* (1880) zu nennen, Otto Ubbelohdes Illustrationen in der Gesamtausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* im Turm-Verlag (1907), Marcus Behmers Illustrationen zur Einzelausgabe des Märchens als Nr. 315 der *Insel-Bücherei* (1920)²⁹ und Paul Heys Illustrationen, die zunächst für Ansichtskarten konzipiert und seit 1920 bis heute in zahlreichen Märchenbüchern des Thienemann-Verlages verwendet werden.³⁰ Auch die Illustrationen von Arthur Rackham für eine US-amerikanische Ausgabe (1909) und von Harry G. Theaker für eine britische Ausgabe (1920) fanden weite Verbreitung. Zwar zeigen sich bei diesen Bebilderungen Einflüsse aus Jugendstil (etwa bei Ubbelohde und Behmer), die Grundausrichtung lässt sich jedoch als gegenständlich historisierend bis idyllisierend (vor allem bei Paul Hey) charakterisieren. Es überwiegt hier der Aspekt des Aufgreifens, teilweise sogar ein Überspitzen romantischer Ideale.

Nach den Weltkriegen, insbesondere ab den 1970er Jahren setzen deutliche Tendenzen der Aktualisierung ein. Dies bezieht sich zunächst weniger auf inhaltliche Aspekte als auf stilistische: Während weitgehend

²⁶ Vgl. Stefanie Kreuzer: Das Wunderbare. In: Handbuch Märchen. Hrsg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler 2023. S. 24; Max Lüthi 2005, S. 11.

²⁷ Auch wenn die Auswahl keine Repräsentativität sicherstellt, so ist die Übermacht von Bildern zu dieser Szene sowohl in der Google-Bildersuche als auch im ‚Grimm-Bilder Wiki‘ (fandom.com) deutlich: So umfasst die Gesamtzahl der durch die Online-Community gesammelten Illustrationen zu diesem Märchen 138 Illustrationen, von denen allein 69 die Begegnung von Fischer und Butt zeigen und weitere sieben den Fischer am Meer (meist rufend). In weiteren recht häufig bebilderten Szenen ist das Ehepaar vor oder in ihrer ärmlichen Hütte und Ilsebill auf dem Thron (häufig mit einem bittstellenden Ehemann zu Fuße des Throns) zu sehen.

²⁸ Vgl. Heinz Rölleke 2008, S. 63 und Hans-Jörg Uther 2021, S. 45.

²⁹ Behmers Illustrationen erschienen zunächst als Linienzeichnungen in Schwarz-weiß. Die Jubiläumsausgabe *Von dem Fischer und syner Fru* erschien 1987 als Nr. 1075 der *Insel-Bücherei*, enthielt kolorierte Versionen der Illustrationen und eine neue Textfassung (Uwe Johnson).

³⁰ Vgl. etwa die jüngste Ausgabe von 2010.

auf bereits bewährte Szenen- und Motivauswahl zurückgegriffen wird (wiederholte Begegnungen zwischen Fischer und dem Butt am Strand, Ilsebill auf dem Thron, der immer prachtvoller werdende Wohnsitz im Hintergrund), zeigen sich deutliche Tendenzen der Abstraktion und stilistischen Vielfalt, die typisch für die Entwicklung der Bilderbuchkunst in dieser Phase sind.³¹ Zu nennen sei etwa der an den Kubismus erinnernde Stil in den Bilderbuchillustrationen von Erich Fuchs (1971; s. Abb. 3) und der cartoonhafte Stil Dieter Müllers (1983) und Rolf Rettichs (1989). Die Bilderbuchadaption von John Howe (1983) stellt einen Bruch mit der tradierten Ikonographie des Märchens dar. Anstelle der klassischen, illustrativen Darstellung der Handlung setzt Howe auf bildliche Metaphern, etwa wenn Ilsebill den Fischer wie eine Schachfigur bewegt (s. Abb. 4). Durch solche visuell-symbolischen Inszenierungen erweitert die Adaption das Märchen um eine deutliche Kommentarschicht, die Machtverhältnisse und Manipulation thematisiert. Eine inhaltliche Aktualisierung oder Rekontextualisierung erfährt das Märchen indes auch hier nicht.



Abb. 3: Der Fischer tritt vor Königin Ilsebill. Illustration von Erich Fuchs aus *Vom Fischer und seine Frau* (1971), erschienen im Ellermann-Verlag.



Abb. 4: John Howes surreale Bildmetaphorik in *Le Pêcheur et Sa Femme* (1983), erschienen bei Grasset/Monsieur Chat.

³¹ Vgl. Taciana Valio Ottowitz: *Bilderbuchillustrationen in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik und Parallelen zur Kunstszene*. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 2015.

Auch viele jüngere Bilderbuchpublikationen setzen die Begegnung von Fischer und Butt ins Zentrum. Dies zeigt sich vor allem in der Wahl der Coverillustration. Vielfach wird die Figur der Ilsebill trotz Handlungsmacht vollständig ausgeblendet. Exemplarisch sei hier Vitali Konstatinovs Cover für die Pixi-Ausgabe (2006) des Märchens genannt. Der Konflikt um materiellen Besitz wird in einigen Beispielen über die Abbildung der Hütte oder des Palastes aufgerufen, so etwa in Susanne Straßers Illustration der jüngsten Pixi-Ausgabe (2024). Die Ehefrau wird meist nicht zentral ins Bild der Coverillustrationen gesetzt, sondern eher im Hintergrund gehalten, wie etwa in Fedorchenkos Coverillustration (2021), in der die Begegnung von Butt und Fischer im Wortsinn durch die Figur der Ehefrau überschattet wird (s. Abb. 5). Vorderdeckel, bei denen Ilsebill selbst im Bild erscheint – wie etwa Sabine Wilharms Illustration zur Ausgabe im Aufbau-Verlag (2010) – oder gar im Vordergrund steht – wie bei Katja Gehrmanns Coverillustration zu Uwe Johnsons Nacherzählung (2011) –, bilden die Ausnahme. Auffällig ist der in all diesen Veröffentlichungen ausnahmslos cartoonhafte Zeichenstil, der an die genannten Beispiele aus den 1980er Jahren anschließt. Abweichungen bleiben in jüngerer Zeit selten. Zu nennen sei hier neben Lauströers Adaption Shaun Tans skulpturaler Zugriff aus der Märchensammlung *Singende Knochen* (s. Abb. 6).



Abb. 5: Shaun Tans skulpturale Bebilderung des Märchens aus *Singende Knochen* (2016), erschienen bei Aladin.



Abb. 6: Vorderdeckel der Bilderbuchadaption von Dan Wiener und Andrey Fedorchenko (2021), erschienen bei Baeschlin.

Die Bilderbuch-Adaption von Renate Raecke und Jonas Lauströer

Die Adaption von Renate Raecke und Jonas Lauströer verweist direkt auf Philipp Otto Runge als Verfasser des Prätextes. Im Haupttitel des Buches wird der Text als ein „Märchen von Philipp Otto Runge“ (S. 7)³² bezeichnet, das von Renate Raecke nacherzählt wird. Anders als in vielen der zuvor genannten Bearbeitungen werden also nicht die Brüder Grimm als Verfasser des Ausgangstextes genannt. Ihre Rolle wird jedoch in einem Nachwort geschildert, das auch kurz über den Entstehungskontext des Märchens informiert.

Die Aktualisierung, die das Märchen durch Renate Raeckes Bearbeitung erfährt, betrifft vor allem die Übersetzung ins Hochdeutsche und eine geringfügige Anpassung der Wortwahl. Der wiederkehrende Buttje-Ruf verbleibt – wie Raecke im Nachwort vermerkt – in der niederdeutschen Sprache des Ausgangstextes, „um an die ursprüngliche Fassung seines [Runges] Textes zu erinnern [...]“ (S. 51). Die Rollenverteilung zwischen dem bescheidenen, aber passiv unterwürfigen Mann und der maßlos gierigen Ilsebill bleibt erhalten. Auch sind keine inhaltlichen Aktualisierungen festzustellen. Weder räumlicher Kontext noch Requisiten oder Figurenattribute werden im Verbaltext durch Gegenwartsbezüge angepasst. Zwar wirken Elemente wie Schloss, Monarchie oder Kutsche anachronistisch, doch sie bleiben als explizite Wunschprojektionen der Ehefrau in den Text eingebunden. Dadurch entsteht keine Reibung zur modernisierten Bildebene – die erwartbare kontrapunktische Wirkung bleibt weitgehend aus.

Lauströers bildliche Strategien der Aktualisierung

Lauströers bildnerische Arbeitsweise ist als expressiv gestische Mischtechnik aus Malerei und Zeichnung zu charakterisieren. Sein gesamtes Œuvre folgt einem wiedererkennbaren Stil. Mit sichtbaren Farbklecksen, teils pastosem Farbauftrag, Kratzern, Schraffuren und Übermalungen betont er die Materialität seiner Bilder. Dies hat abstrahierende Wirkung und steht in Spannung zu gegenständlichen und realitätsnah gefassten Elementen. Lauströer spiegelt so auf formaler Ebene das Spannungsfeld der Adaption zwischen Erstarrung und Dynamik. Auch wenn ähnliche bildnerische Ausdrucksformen in der Bildenden Kunst seit Langem etabliert sind, hebt sich Lauströers Stil deutlich von der Mehrzahl gegenwärtiger Märchenillustrationen ab. Dunkle, eher gedeckte Farbpalette und expressiv malerischer Stil

³² Paginierung durch BD beginnend mit dem Vorderdeckel als Seite 1.

erinnern an Bilderbuchkünstler*innen wie Susanne Janssen,³³ Matze Döbele³⁴ und Shaun Tan.³⁵

Lauströers Aktualisierungen vollziehen sich auf der Bildebene sowohl formal als auch inhaltlich, Letzteres jedoch sukzessive und parallel zur zunehmenden Gier Ilsebills. Mit jedem neuen Wunsch und jeder erneuten Begegnung mit dem Butt verändert sich nicht nur die Farbe des Meeres und die Wucht des Sturms, sondern auch die visuelle Codierung der Umwelt: Zunehmend treten moderne Elemente in Erscheinung, die eine Entwicklung von vorindustrieller Idylle hin zu urban-industriellen Strukturen nachzeichnen. Derartige interpiktoriale Kontextualisierungen finden sich auch in den übrigen Adaptionen Lauströers, allerdings selten so dicht und eindeutig gesetzt wie in *Von dem Fischer und seiner Frau*. Eingebettet sind die Verweise in eine wiederkehrende Bildsequenz, die aus drei der bereits visuell tradierten Szenen des Märchens besteht und in der Folge variiert wird: 1) Der Fischer steht am Strand, 2) Der Fischer begegnet dem Butt, 3) Der Fischer begegnet Ilsebill.



Abb. 7: Ilsebills Ähnlichkeit mit Elisabeth II (S. 25).



Abb. 8: Zeitgeschichtlicher Bezug zu den 1960er/70er Jahren durch Lokomotivmodell (S. 32/33).

³³ Vgl. etwa Susanne Janssen, Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Hänsel und Gretel*. Rostock: Hinstorff, 2008.

³⁴ Vgl. etwa Matze Döbele: *Konrads Schatten*. Kunstanstifter, 2014.

³⁵ Vgl. etwa Shaun Tan: *Die Regeln des Sommers*. Hamburg: Aladin, 2014.



Abb. 9: Zeitgeschichtlicher Bezug zur Zeit nach 2000 durch Transrapid und PKW-Modelle (S. 38/39).

Bei der zweiten Begegnung mit dem Butt liegt dieser bereits in angeschwemmtem Müll (S. 22/23). Der vormals unbebaute Strandabschnitt ist nun mit einem Bootshaus und einem Steg versehen (S. 20/21). Die dritte Begegnung findet in schmutzigem Wasser statt. Neben Flaschen und Treibholz schwimmt auch ein Autoreifen (S. 28/29). Am Strand sind inzwischen ein Leuchtturm und mehrere steinerne Gebäude zu sehen, die durch Strommasten ans Stromnetz angeschlossen sind (S. 26/27). Dieses Detail verweist auf den Aufbau des Stromnetzes im beginnenden 20. Jahrhundert.

Die Begegnungen mit Ilsebill rufen durch visuelle Ähnlichkeiten der Figur mit Königin Elisabeth II. (s. Abb. 7) eine zweite zeitgeschichtliche Assoziation auf: Die Regentschaft der britischen Monarchin beginnt Anfang der 1950er Jahre zeitgleich mit der „großen Beschleunigung“³⁶ von Bevölkerungswachstum, Treibhausgasausstoß, Wasserverbrauch, Biodiversitätsverlust und vielen weiteren menschlichen Einflüssen, die als Grundlage des Anthropozäns gelten. Zwar steht Königin Elisabeth in keinem kausalen Zusammenhang zu dieser Entwicklung, als kontinuierlich präsente öffentliche Person während des bisherigen Anthropozäns lässt sie sich jedoch nicht nur als zeitgenössische Personifikation der Monarchie, sondern auch als Stellvertreterin einer Epoche der „großen Beschleunigung“ lesen.

Die verbleibenden beiden Bildsequenzen legen weitere zeitgeschichtliche Spuren aus. Am Strand verläuft nun eine Bahntrasse, auf der ein Zug

³⁶ Will Steffen u. a.: The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration. In: The Anthropocene Review 2 (2015). H. 1. S. 81-98.

und mehrere PKW auf die 1960er und 1970er Jahre verweisen (s. Abb. 8).³⁷ Die beginnende Massenmotorisierung wird mit dem größeren Leuchtturm auch zu Wasser signalisiert (S. 32/33). Der angelnde Fischer am kaum noch erkennbaren Strand geht in der immer düster werdenden Szenerie schon beinahe unter. Seine Begegnung mit dem Butt (S. 34/35) findet in einem Ölteppich statt. Der Fischer trägt einen weißen Schutzanzug, im Hintergrund schwimmt ein gelbes Fass Atommüll. Auch die letzte Küstenszene (S. 38/39) setzt visuelle Zeitmarker (s. Abb. 9): So lässt sich die Szene in etwa auf die letzten 15 Jahre vor Erscheinen des Buchs eingrenzen.³⁸ Die letzte Begegnung mit dem Butt (S. 40/41) erinnert an Pressebilder von brennenden Ölfeldern. Der Butt selbst ist bleich, fast transparent. Der Fischer – inzwischen in einem orangen Gummianzug mit Atemmaske – hält den leblos wirkenden Fisch an der Schwanzflosse. Diese Steigerung ist farblich begleitet mit immer dunkler werdenden Tönen. Das Farbspektrum aus dem Verbaltext von „klar“ über „grün und gelb“, „violett und dunkelblau“, „schwarzgrau“ bis „schwarz“ wird auch visuell nachvollzogen. Die Begegnungen des Fischers mit seiner Frau indes weisen eine dazu gegenläufige Steigerung von dunkel zu hell auf. Anfangs ist Ilsebill nur von einzelnen gelben Farbklecksen begleitet (s. Abb. 7). Als der Fischer vor den Thron tritt, kann man Ilsebill (mittlerweile Königin) nur außerhalb des Formats vermuten. Eine Aura aus gelben Farbklecksen am oberen Treppen- und Bildrand deutet ihre Position an (S. 30/31). Als Kaiserin ist Ilsebill schließlich von goldgelben Mustern umgeben, die interpiktorial auf Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer I* (1907) verweisen. Das Gemälde ist im Original mit Blattsilber und -gold belegt. Lauströer zitiert also über die Ornamente eine Materialität, die in dieser Form im Bilderbuch kaum möglich ist und mit dem Edelmetall den Inbegriff kapitalistischer Wertlogik aufruft. Die Augäpfel Ilsebills sind schwarz und ein Vorbote des nahenden Endes. Die letzten beiden Bilder Ilsebills als Papst (S. 42-45) ähneln einem filmischen Zoom begleitet von einem heller werdenden, gleißenden Licht, das die Konturen und Gesichtszüge der Frau verblassen lässt. Der Kontrast zur dann folgenden beinahe vollständig schwarzen Doppelseite wird dadurch umso größer (S. 46/47). Weder Fischer noch Butt sind hier noch zu erkennen (s. Abb. 10). In der Dunkelheit dieser Doppelseite lesen wir ein letztes Mal den Ruf „Manntje, Manntje, Timpe Te...“.

Neben der farblichen Kontrastierung wird der Konflikt zwischen dem Fischer und Ilsebill auch kompositorisch unterstrichen. In keinem der

³⁷ Die Lok lässt sich als eine E103 der Deutschen Bahn identifizieren (Bj. 1965), unter den Autos ist ein VW 1200 ‚Käfer‘ (Bj. 1961-1974) und ein VW T1 ‚Bully‘ (Bj. 1950-1967).

³⁸ Zu sehen ist angeschnitten am oberen Bildrand ein Transrapid 8 (Bj. 1999). Im Verkehrsstau sind VW Golf 5 (Bj. 2003-2008), VW Passat B6 (Bj. 2005-2010) und Fiat Punto (Bj. ab 2005) zu erkennen.

Bilder treffen sich die Blickachsen der Ehepartner. Während sie zu Beginn noch händchenhaltend nebeneinander auf einer Bank sitzen (S. 18/19), begegnet der Fischer seiner Frau vom Beginn ihres Aufstiegs an aus einer räumlich unterlegenen Position mit gesenktem Blick. Seit dem Moment ihrer Inthronisation treten der Fischer und seine Frau gar nicht mehr gemeinsam im Bildraum auf – ein deutliches visuelles Signal für die zunehmende Entfremdung. In den letzten beiden Darstellungen der Frau ist der Fischer nicht mehr zu sehen. Vielmehr suggeriert die Perspektive, dass wir mit den Augen des Fischers der Regentin gegenüber treten, wodurch das Identifikationspotenzial mit der Seite des Fischers erhöht wird.

Lauströer schließt das Märchen mit einer exakten Kopie des ersten Bildes ab: Der Fischer steht angelnd an einem völlig unbebauten Küstenabschnitt. Das Meer ist ruhig und klar, der Himmel hellblau. An dieser Stelle bilden viele Bilderbuchadaptionen eine größere Symmetrie zwischen Schrifttext und Bild. Meist werden der Fischer und Ilsebill zum Abschluss in ihrer ärmlichen Hütte gezeigt. Wie durch die visuelle Perspektivübernahme des Fischers, so betont Lauströer auch durch diese Motivwahl die Opferrolle des Fischers bzw. die Befreiung aus dieser Opferrolle durch die Rückkehr zum Ausgangszustand. Während Ilsebill in vielen Bilderbüchern präsent bleibt, ist sie bei Lauströer vom Höhepunkt ihrer Hybris an aus der Bildebene getilgt. Mit dem Verschwinden Ilsebills aus der Bildwelt vollzieht sich zugleich eine Verschiebung der Erzählperspektive: weg von der personalisierten Schuldfrage hin zu einem stillen, bildlich vermittelten Kommentar auf zivilisatorische Entwicklungen.

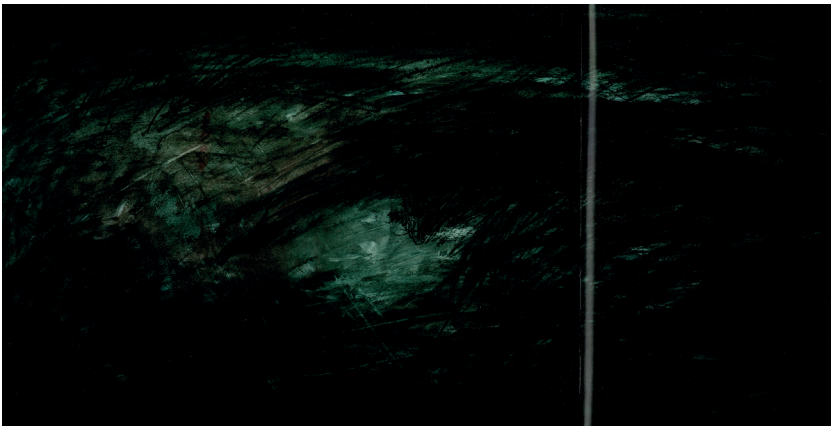


Abbildung 10: Abstrakte Illustration zur letzten Begegnung von Fischer und Butt in Raecke/Runge/Lauströer 2013 (S. 46/47).

Die Bildsprache Lauströers verweist nicht nur auf diesen zivilisatorischen Fortschritt, sondern vor allem auf die damit einhergehende Umweltzerstörung – ein stiller Kommentar zur Maßlosigkeit, der die ökologischen

Kosten wachsender Ansprüche sichtbar macht. Lauströer entfernt sich damit von Märchenkonventionen. Konkrete chronotopische Kontextualisierung bleibt bei Märchen in der Regel aus. Er weicht auch von der jüngeren Bebilderungspraxis des Runge'schen Märchens ab und setzt nicht die Begegnung von Fischer und Butt auf den Vorderdeckel, sondern das Ehepaar. Er spiegelt so bildlich den Verbaltitel und lenkt den Fokus auf den Geschlechterkonflikt. Anders als etwa bei Grass' Verhandlung des Stoffes manifestiert die Bilderbuchadaption damit allerdings auch die vielfach als misogyn charakterisierte Rollenzuschreibung des Ausgangstextes.³⁹ In der Rekontextualisierung als Erzählung des Anthropozäns erzeugt dieser Aspekt heute durchaus Friktionen, sind doch strukturelle Zusammenhänge zwischen Patriarchat und Klimawandel inzwischen breit nachgezeichnet,⁴⁰ sodass mitunter nicht vom *human-made*, sondern vom *man-made climate change* die Rede ist.⁴¹

Fazit: Der Butt im Anthropozän

Jonas Lauströers Bildsprache führt die Adaption des Runge'schen Märchens *Vom Fischer und seiner Frau* über rein ästhetische Aktualisierung hinaus in eine tiefgreifende visuelle Kommentierung gegenwärtiger ökologischer und gesellschaftlicher Entwicklungen. In expressiv-malerischer Technik evoziert Lauströer in der Bildebene eine Erzählung des Anthropozäns, die in der zunehmenden Vermüllung und Vergiftung zu Land und zu Wasser, der Ikonografie industrieller Expansion und der visuellen Anspielung auf chronotopische Marker eine stille Kritik an der Maßlosigkeit des zivilisatorischen Fortschritts formuliert. Die strukturelle Parallelisierung von Ilsebills wachsendem Machtanspruch mit der historischen „großen Beschleunigung“ offenbart eine dichte Bildsemantik, die die Aktualisierung des Märchens in den Bereich der ökokritischen Lesart überführt.

Gleichzeitig bleibt die Adaption in der Tradierung problematischer Rollenmuster verhaftet: Die Schuldfrage wird visuell wie narrativ eindeutig der weiblichen Figur zugewiesen, während der Fischer zunehmend zum Opfer stilisiert wird. Damit perpetuiert das Bilderbuch zentrale misogyn codierte Konstellationen des Prätextes – ein Umstand, der im Kontext der

³⁹ Vgl. Julian Preece: Sexual-Textual Politics. The Transparency of the Male Narrative in *Der Butt* by Günter Grass. In: *The Modern Language Review* 90 (1995). H. 4. S. 955-966.

⁴⁰ Vgl. Rosamund Shreeves und Anne Bonewit: The Gender Dimension of Climate Justice – In-Depth Analysis. Hrsg. v. European Parliament: Directorate-General for Internal Policies of the Union. Brüssel, 2015. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/b8ab5756-a49f-11e5-b528-01aa75ed71a1/language-en> (16.05.2025).

⁴¹ Vgl. Mirjam Gruber: Das Patriarchat am Steuer der Klimakrise. 2023. <https://www.eurac.edu/doi/10-57708-b168330713> (16.05.2025).

gegenwärtigen Gender- und Klimagerechtigkeitsdebatte eine kritische Reibung erzeugt. Lauströers visueller Kommentar steht somit exemplarisch für das doppelte Spannungsverhältnis der Märchenadaption: zwischen Tradierung und Transformation, zwischen poetischer Verdichtung und politischer Projektion. Dass in dieser Gemengelage Märchenstoffe produktive, aber auch ambivalente Resonanzräume für gegenwärtige Diskurse öffnen, zeigt Lauströers Adaption in eindrucksvoller wie irritierender Weise.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bechstein, Ludwig: Deutsches Märchenbuch. Leipzig: Georg Wiegand, 1847.

Bechstein, Ludwig: Ludwig Bechstein's Märchenbuch. Mit Illustrationen von Ludwig Richter. Leipzig: Georg Wigand, 1853.

Dittmar, Heinrich (Hrsg.): Der Mägdlein Lustgarten. 1. Theil. Deutsches Lesebuch. Erlangen: Palm und Enke, 1822. <https://doi.org/10.24355/dbbs.084-202306201938-0>.

Döbele, Matze: Konrads Schatten. Mannheim: Kunstanstifter, 2014.

Dörrie, Doris: Der Fischer und seine Frau. Constantin (Universal), 2005.

Gehrmann, Katja, Johnson, Uwe und Runge, Philipp Otto: Von dem Fischer und seiner Frau: ein plattdeutsches Märchen. Rostock: Hinstorff, 2011.

Grass, Günter: Der Butt. Darmstadt: Luchterhand, 1977.

Grimm, Albert Ludwig: Kindermährchen. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1809.

Grimm, Albert Ludwig: Kindermährchen. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1817. <https://doi.org/10.24355/dbbs.084-202202241527-0>.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: German Popular Stories. Mit Illustrationen von George Cruikshank. London: C. Baldwin, 1823.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde. Leipzig: Turm-Verlag, 1907.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Stuttgart: Reclam, 2003.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen (Kleine Ausgabe). Mit Illustrationen von Ludwig Emil Grimm. Berlin: Reimer, 1825.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Märchen. Mit Illustrationen von Paul Hey. Stuttgart: Thienemann, 2010.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: The Fairy Tales of the Brothers Grimm. Mit Illustrationen von Arthur Rackham. New York City: Doubleday, Page & Co, 1909.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm, Andersen, Hans Christian und Bechstein, Ludwig: Das große bunte Märchenbuch. Die schönsten und bekanntesten Märchen von den Brüdern Grimm, von Hans Christian Andersen und Ludwig Bechstein. Mit Illustrationen von Rolf Rettich. Bindlach: Loewe, 1989.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm und Fuchs, Erich: Vom Fischer und seiner Frau. Ein Märchen der Brüder Grimm. München: Ellermann, 1971.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm und Howe, John: Le Pêcheur et Sa Femme. Paris/Lausanne: Grasset/Monsieur Chat, 1983.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm, Ladwig, Sandra und Konstatinov, Vitali: Vom Fischer und seiner Frau. Hamburg: Carlsen, 2006.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm und Straßer, Susanne: Vom Fischer und seiner Frau. Hamburg: Carlsen, 2024.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm und Theaker, Harry G.: Grimm's Fairy Tales. London: Ward, Lock & Co, 1920.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm und Wilharm, Sabine: Vom Fischer und seiner Frau. Berlin: Aufbau, 2010.

Janssen, Susanne, Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Hänsel und Gretel. Rostock: Hinstorff, 2008.

O. A.: Märchen für Kinder. Mit Illustrationen von Alexander Zick. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1880.

Raecke, Renate, Runge, Philipp Otto und Lauströer, Jonas: Von dem Fischer und seiner Frau. Ein Märchen. Bargteheide: Minedition, 2013.

Runge, Philipp Otto: Vom Fischer und seiner Frau. Mit Illustrationen von Dieter Müller. Chemnitz: Karl Nitzsche, 1983.

Runge, Philipp Otto: Von dem Fischer un syner Fru. Mit Illustrationen von Marcus Behmer. Leipzig: Insel, 1920.

Runge, Philipp Otto und Johnson, Uwe: Von dem Fischer un syner Fru. Mit Illustrationen von Marcus Behmer. Frankfurt a. M.: Insel, 1987.

Tan, Shaun: Die Regeln des Sommers. Hamburg: Aladin, 2014.

Tan, Shaun, Pullman, Philip und Zipes, Jack: Singende Knochen: Inspiriert von den Märchen der Brüder Grimm. Hamburg: Aladin, 2016.

Wiener, Dan und Fedorchenko, Andrey: Der Fischer und seine Frau. Frei nach Grimm. Glarus: Baeschlin, 2021.

Sekundärliteratur

Duckstein, Johanna und Ritter, Michael: Märchenbilderbuch. In: Das Bilderbuch. Hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger. Stuttgart: J. B. Metzler, 2022. S. 153-168.

Freyberger, Regina: Märchenbilder - Bildermärchen: Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1945 über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst. Oberhausen: Athena, 2009.

Jolles, André: Einfache Formen. Tübingen: Niemeyer, 1968.

Joosen, Vanessa: Picturebooks as Adaptations of Fairy Tales. In: The Routledge Companion to Picturebooks. Hrsg. von Bettina Kümmerling-Meibauer. London: Routledge, 2017. S. 473-484.

Kreuzer, Stefanie: Das Wunderbare In: Handbuch Märchen. Hrsg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler, 2023. S. 21-27.

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen. Tübingen: Francke, 2005.

Lüthi, Max: Märchen. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.

Preece, Julian: Sexual-Textual Politics: The Transparency of the Male Narrative in *Der Butt* by Günter Grass. In: The Modern Language Review 90 (1995). H. 4. S. 955-966.

Reinhard, Nadja: Grimm und Grass: Märchenrezeption in den Romanen *Der Butt* und *Die Blechtrommel* In: Studien zur deutschen Sprache und Literatur (2013). H. 2. S. 117-131.

Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam, 2008.

Rölleke, Heinz (Hrsg.): Der wahre Butt. Die wundersamen Wandlungen des Märchens vom Fischer und seiner Frau. Düsseldorf/Köln: Diederichs, 1978.

Ruf, Oliver: Text und Bild/Illustrationen. In: Handbuch Märchen. Hrsg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler, 2023. S. 515-520.

Steffen, Will, Broadgate, Wendy, Deutsch, Lisa, Gaffney, Owen und Ludwig, Cornelia: The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration. In: The Anthropocene Review 2 (2015). H. 1. S. 81-98.

Thesz, Nicole: Nature Romanticism and the Grimms' Tales: An Ecocritical Approach to Günter Grass' *The Flounder* and *The Rat*. In: Marvels & Tales 25 (2011). H. 1. S. 96-116.

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin: De Gruyter, 2021.

Valio Ottowitz, Taciana: Bilderbuchillustrationen in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik und Parallelen zur Kunstszene (Dissertation). München: Ludwig-Maximilians-Universität, 2015.

Wellnitz, Katrin: Günter Grass (1927–2015). In: Handbuch Märchen. Hrsg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin/Heidelberg: J. B. Metzler, 2023. S. 341-343.

Zipes, Jack: Fairy Tales and the Art of Subversion. London: Routledge, 2012.

Zöhrer, Marlene: Lyrik im Bilderbuch. In: Das Bilderbuch: Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge. Hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger. Stuttgart: J. B. Metzler, 2022. S. 277-293.

Internetquellen

Fandom.com: Grimm-Bilder Wiki: Vom Fischer und seiner Frau. 2025. [https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Vom_Fischer_und_seiner_Frau_\(Illustrationen\)](https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Vom_Fischer_und_seiner_Frau_(Illustrationen)) (15.05.2025).

Gruber, Mirjam: Das Patriarchat am Steuer der Klimakrise. In: Eurac Research, 2023. <https://www.eurac.edu/doi/10-57708-b168330713> (16.05.2025).

Shreeves, Rosamund und Bonewit, Anne: The Gender Dimension of Climate Justice – In-Depth Analysis. Hrsg. von European Parliament: Directorate-General for Internal Policies of the Union. Brüssel, 2015. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/b8ab5756-a49f-11e5-b528-01aa75ed71a1/language-en> (16.05.2025).

Licht ins Dunkel, Dunkel ins Licht?

Zur Bedeutung von Dunkelheit und Licht in Erich Jooß' und Jonas Lauströers Bilderbuch *Das dunkle Märchen*

Alicia Fuchs

Die Dichotomie von Dunkelheit und Licht zeichnet sich nicht nur regelmäßig im Wechsel von Tag und Nacht ab, sondern wird auch seit Jahrhunderten künstlerisch-literarisch verhandelt. In der aktuellen Bilderbuchliteratur schlagen sich Aspekte von Dunkelheit und Licht nieder, die bereits zu Zeiten der Aufklärung und des *Siècle du Noir* präsent waren. Erich Jooß und Jonas Lauströer koppeln die beiden Parameter von Hell und Dunkel in ihrem Bilderbuch *Das dunkle Märchen* (2018) an Fragen nach Macht, Erkenntnis und Hoffnung. Besonders zentral ist hierbei, wie sich Text- und Bildebene gegenseitig ergänzen und wie sich die Künstler das Paradoxon des sichtbaren Nicht-Sehens in ihrem Werk zunutze machen.

„Dunkelheit an sich ist nichts Bedrohliches. Bedrohlich wird die Dunkelheit erst durch das, was wir in ihr sehen, und durch dämonische Kräfte, die das Licht für immer verbannen und einseitig die Dunkelheit absolut setzen wollen“.¹ Die Angst vor der Dunkelheit gilt als eine der ältesten Urängste des Menschen, wobei es insbesondere die Furcht vor dem Ungewissen ist, die damit zusammenhängt.² Während sich die Umwelt bei Licht leicht erkennen lässt, raubt der Einbruch der Dunkelheit dem sehenden Auge die Möglichkeit, sich in seiner Umgebung zu orientieren. Trotz der häufig negativen Konnotation lässt sich allerdings die menschliche Faszination für alles Abgründige und Undurchschaubare nicht leugnen, weswegen das Dunkle schon seit vielen Jahrhunderten zum Thema künstlerischer und literarischer Auseinandersetzungen gemacht wird. Als einer der Höhepunkte der literarischen Hinwendung zur Dunkelheit lässt sich sicherlich

¹ Sabine Lutkat: Dunkelheit und Licht im Leben und im Märchen. In: *Dunkle Mächte im Märchen und was sie bannt. Recht und Gerechtigkeit im Märchen. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen.* Hrsg. von Harlinda Lox, Sabine Lutkat und Dietrich Kluge. Krummwisch: Königsfurt, 2007 (= Veröffentlichung der Europäischen Märchengesellschaft; 32). S. 13-31. S. 27.

² Vgl. ebd., S. 19.

die Romantik³ nennen – man denke nur an Werke wie E.T.A Hoffmanns *Nachtstücke* (1816/17), zu denen unter anderem einer seiner bekanntesten Texte, *Der Sandmann* (1816), zu rechnen ist.⁴ Doch auch in der Gegenwart hat die Anziehungskraft der Dunkelheit in der Literatur noch nicht nachgelassen. So lässt beispielsweise Markus Orths in seinem Roman *Picknick im Dunkeln* (2020) die beiden Männer Stan Laurel und Thomas von Aquin in „alles verschlingende[r], vollkommene[r] Dunkelheit“⁵ aufeinandertreffen. Lisa-Viktoria Niederberger wiederum setzt sich in *Dunkelheit. Ein Plädoyer* (2025) essayistisch mit dem titelgebenden Thema auseinander. Auch vor dem Einzug in die Kinder- und Jugendliteratur macht der Aspekt der Dunkelheit nicht Halt, da die Dunkelheit – und gerade die Angst vor ihr – häufig noch eine große Rolle im Alltag dieser jüngeren Zielgruppe spielt.

Besonders im Bereich des Bilderbuchs, wo neben der narrativen Dimension mit Licht und Dunkelheit ebenso auf der Bildebene, etwa durch das Abbilden visueller Kontraste von Hell und Dunkel, gespielt werden kann, bietet sich eine Auseinandersetzung mit dieser Dichotomie an. Ein Beispiel, das sich auf besonders symbolgeladene und komplexe Art und Weise damit beschäftigt, ist *Das dunkle Märchen*⁶ von Erich Jooß und Jonas Lauströer. Das Bilderbuch erzählt von einem König, der die Nacht so sehr liebt, dass er das Licht, entgegen der Bedürfnisse seiner Untertan:innen, aus seinem Reich verbannt, bevor er seinen Entscheidungen schließlich selbst zum Opfer fällt. Der vorliegende Aufsatz befasst sich damit, welche bildliche und textliche Bedeutung von Dunkelheit und Licht in diesem Werk verhandelt wird.

Zur Bedeutung von Dunkelheit und Licht

Dunkelheit und Licht bedingen sich zwar gegenseitig, grenzen sich per definitionem jedoch auch voneinander ab, denn der Begriff ‚Dunkelheit‘ steht

³ In diesem Zusammenhang hervorzuheben ist vor allem die Schwarze Romantik als „Subströmung der Romantik“ (Kathrin Geltinger: *Der Sinn im Wahn. „Ver-rücktheit“ in Romantik und Naturalismus*. Marburg: Tectum, 2008. S. 6).

⁴ Vgl. Sabine Hillebrand: *Strategien der Verwirrung. Zur Erzählkunst von E.T.A. Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999 (= *Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*; 39). S. 27.

⁵ Markus Orths: *Picknick im Dunkeln*. München: Hanser, 2020. S. 7.

⁶ Erich Jooß und Jonas Lauströer: *Das dunkle Märchen*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 2018. Im Folgenden DM. Aufgrund fehlender Paginierung erfolgte die Nummerierung der Seiten durch die Verfasserin. Die Zählung beginnt mit der ersten illustrierten Seite nach der Titelei.

„in gegensätzlicher Bedeutung zu Helligkeit“⁷ und wird weiter als „lichtarmer, finsterer Zustand“⁸ und „abendliche, nächtliche Finsternis“⁹ beschrieben. Ein Blick auf die Etymologie von ‚Dunkelheit‘ erweitert die Bedeutungsebene des Begriffs nochmals, da historisch gesehen nicht nur von „Finsternis“,¹⁰ sondern ebenso von „Unverständlichkeit“¹¹ und „Blindheit“¹² die Rede ist. Aufgrund der allumfassenden Unfähigkeit, das eigene Umfeld in dunkler Umgebung sehen und erkennen zu können, lässt sich die Dunkelheit „dem Ungewissen“¹³ und „dem, was unklar, formlos, unerkannt ist“,¹⁴ zuordnen. Mit dieser Ungewissheit geht häufig, wie eingangs beschrieben, ein gewisses Maß an Furcht vor der Dunkelheit einher, da das, was der Mensch nicht klar identifizieren und einordnen kann, „vorsichtshalber als gefährlich, bedrohlich und verschlingend eingestuft wird“.¹⁵

Kai Nonnenmacher erweitert den Bezug zwischen Dunkelheit und Blindheit in seiner *Ästhetikgeschichte der Blindheit* um die Ebene der „politische[n] Metapher“.¹⁶ Er verknüpft die beiden Gesichtspunkte mit der „bereits bei Holbach vorgefundene[n] Bedeutung von Unmündigkeit“ und dem Streben nach der „Legitimierung politischer Herrschaft“.¹⁷ Darüber hinaus legt Nonnenmacher dar, wie sich „die Blindheit von Individuen auf ganze Gemeinschaften“¹⁸ auswirkt, was auch Jooß und Lauströer in ihrem Bilderbuch verhandeln.

Wie Dunkelheit und Nacht wiederum verbunden sind, erörtert Elisabeth Bronfen in ihrer *Kulturgeschichte der Nacht* näher. Ihr zufolge entstehe „nach Anbruch der Dunkelheit ein anderer Zeitraum“.¹⁹ Mit ihrer Verwendung des ‚Zeitraum‘-Begriffs wird deutlich, dass neben dem zeitlichen Faktor der Dunkelheit noch ein weiterer Aspekt zentral ist: der räumliche. In *Das dunkle Märchen* fungiert die Dunkelheit für den König zum

⁷ DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Bedeutungsübersicht ‚Dunkelheit, die‘. <https://www.dwds.de/wb/Dunkelheit> (21.03.2025).

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. ‚Dunkelheit‘. Hrsg. v. Wolfgang Pfeifer u. a. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Dunkelheit> (21.03.2025).

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Sabine Lutkat 2007, S. 19.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Kai Nonnenmacher: Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit. Tübingen: Max Niemeyer, 2006 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte; 34). S. 62.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München: Hanser, 2008. S. 11.

einen „als bevorzugter Denkraum“,²⁰ den er um jeden Preis bewahren, ja sogar erweitern möchte. Zum anderen wird die immer länger anhaltende Dunkelheit zur „Bühne für den moralischen Wettstreit zwischen Gut und Böse“²¹ und dient mitunter als Schauplatz zur Verhandlung von Fragen nach Macht und Erkenntnis.

In Abgrenzung zur Dunkelheit der Nacht weist das Tageslicht, besonders auch in der Darstellung in Bilderbüchern und Märchen, mit dem Übergang von der Finsternis zur Helligkeit zunächst einmal auf Hoffnung hin, wie etwa Melanie Trolley in ihrer Analyse des von Markus Lefrançois illustrierten Märchenbilderbuches *Dornröschen* (2010) darlegt.²² Grundsätzlich steht der Begriff ‚Licht‘ darüber hinaus „mit Wissen und Erkenntnis in Zusammenhang“,²³ was noch im heutigen Sprachgebrauch, denkt man beispielsweise an Redewendungen wie ‚Mir geht ein Licht auf‘,²⁴ deutlich wird. Assoziationen wie diese sind bereits zur Zeit der Aufklärung, die auch als *Siècle des Lumières* bezeichnet wird, erkennbar. In diesem Kontext gelten die Aufklärenden als Lichtbringende, die für die Verbreitung von Wissen und Erkenntnis eintreten. Die Sonne wird für sie als eine Lichtquelle, „welche die dunklen Wolken der Unwissenheit verdrängt und den Blick freigibt auf die Welt“,²⁵ zu einem Symbol der Wissenschaft, da „eine neue wissenschaftliche Perspektive schlagartig Licht auf die wahre, eigentliche Natur der Dinge“²⁶ werfen kann. Die Entwicklung und Gewährleistung der Autonomie des Menschen durch die Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnisse wird demnach zu einer der zentralen aufklärerischen Ambitionen.²⁷ Als ein gegenläufiges Phänomen des 18. Jahrhunderts kann wiederum die Strömung des *Siècle du Noir* gesehen werden, das den Blick, besonders auch künstlerisch-literarisch, explizit auf die Dunkelheit richtet.²⁸ Beispielsweise sieht die „romantische Literatur die Nacht [als] privilegierten

²⁰ Ebd., S. 13.

²¹ Ebd., S. 13 f.

²² Vgl. Melanie Trolley: Redselige Natur. Erzählkraft der Naturdarstellungen in Markus Lefrançois' Märchenbilderbüchern. In: *Illustrators in Residence*. Markus Lefrançois und Sybille Schenker. Hrsg. von Tobias Kurwinkel, Ina Brendel-Kepser und Andrea Bartl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025 (= *Illustrators in Residence*; 2). S. 185-199. S. 190.

²³ Sabine Lutkat 2007, S. 20.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München: Fink, 1986 (= *Literatur in der Gesellschaft*. Neue Folge; 9). S. 13.

²⁶ Annette Meyer: *Die Epoche der Aufklärung*. 2., aktualisierte Auflage. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018. S. 10.

²⁷ Vgl. ebd., S. 10 ff.

²⁸ Vgl. Roland Borgards und Harald Neumeyer: Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 11 (2001). S. 13-39. S. 16.

Redegegegenstand“,²⁹ steht ihr offen gegenüber und findet nicht nur ihre Programmatik in der Dunkelheit, sondern verhandelt darüber hinaus auch „mit ästhetischer Lust“³⁰ die Nacht-Thematik.³¹

Bereits diese Definitionsansätze zu Dunkelheit und Licht machen deutlich, wie eng die beiden Begrifflichkeiten historisch und konzeptionell miteinander verbunden sind. An diese Kombination aus aufklärerischen Bezügen zum Licht und romantischem Interesse an der Dunkelheit knüpfen auch Erich Jooß und Jonas Lauströer in ihrem Bilderbuch an, weswegen die folgende Analyse das Bild-Text-Medium in diesem Zusammenhang in den Blick nimmt.

Tag und Nacht als Machtindikatoren

Die Programmatik des Bilderbuchs, die sich im Titel *Das dunkle Märchen* niederschlägt, lässt sich bereits auf dem Cover (DM, Buchcover) und auf der ersten Doppelseite (vgl. DM 1-2) deutlich erkennen: Vor dem Aufblättern des Buches sowie in der Ausgangsszene dominiert Dunkelheit die Illustration. Dass die Nacht für den König einen höheren Stellenwert hat als der Tag, erkennen die Betrachtenden auf den ersten Blick, da der Turm als Teil des Königsschlusses explizit den dunklen Raum des Herrschers markiert, der sich von der hell erleuchteten Stadt abgrenzt. Während der König aus dem Turmfenster blickt, durch das er sein Reich betrachten kann, ist er der abgebildeten Landschaft zugewandt, das heißt, er überblickt und sieht sein Reich und seine Untertan:innen, bevor der Tag sich dem Ende entgebewegt und der Herrscher beobachtet, wie „die Dunkelheit das Land unter ihm völlig verschluckt“ (DM 1).

²⁹ Ebd., S. 23.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd.

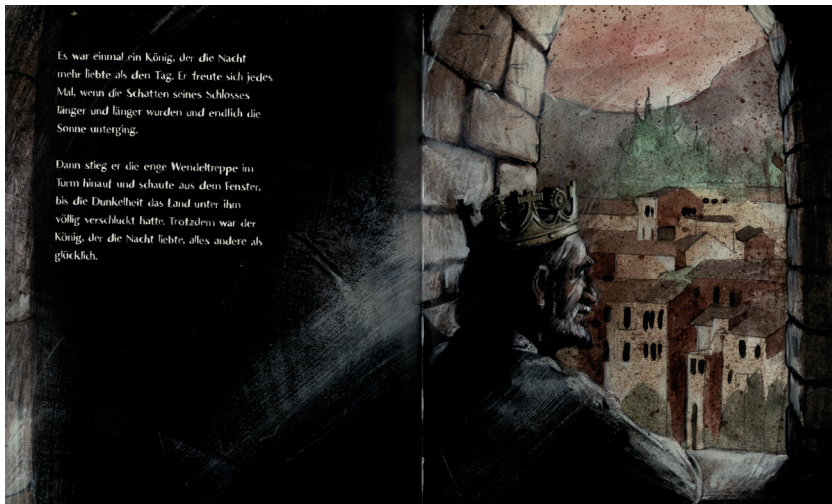


Abb. 1: Der nachtliebende König blickt aus dem dunklen Turm hinaus über sein – noch helles – Reich (DM 1-2).

Neben der Illustration ist auch das Schriftbild, das sich anders zeigt, als es die üblichen Gewohnheiten beim Lesen eines Textes erwarten lassen, von der umfassenden Dunkelheit beeinflusst. Statt beim Lesen schwarzen Lettern auf weißem Papier folgen zu können, finden die Rezipierenden hier – sowie auf allen weiteren Seiten des Werks – weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund vor, was die Vorherrschaft der Dunkelheit weiter verstärkt. Zugleich betont diese Gestaltungsweise den wissens- und informationsvermittelnden Charakter des Textes. Für die meisten Leser:innen, wohl ebenso wie für den Illustrator Lauströer selbst, dürfte es eine Herausforderung sein, etwas zu erkennen bzw. darzustellen, das sich dadurch auszeichnet, nicht zu sehen zu sein. In diesem Paradoxon erfüllt der hell gestaltete Text eine erklärende, ja aufklärerische Funktion, indem er jene Informationen und Hintergründe erfahrbar macht, die die Bildebene aufgrund der Konzeption der erzählten dunklen Welt nicht darstellen darf.

Abgesehen von der dominierenden Schwärze nimmt die Farbe Rot, die ebenso das Vorsatzpapier flächendeckend ausfüllt und damit eine bedrohliche Atmosphäre vorausdeutet,³² eine zentrale Rolle in der Anfangsabbildung (DM 2) ein. Lauströer färbt den Himmel an dieser Stelle vollständig rot ein, wodurch erstens der im Text genannte Sonnenuntergang – und mit ihm der herbeigesehnte Nachteinbruch – bildlich realisiert wird. Zweitens dient die rote Farbe als gefährliches Warn- und Stoppsignal,³³ da der Sonnenuntergang schon bald nicht mehr Teil einer regelmäßigen Rotation

³² Vgl. Harald Bream: Die Macht der Farben. Bedeutung und Symbolik. 10. Auflage. München: LangenMüller/Herbig, 2012 [1985]. S. 45.

³³ Vgl. ebd., S. 32, S. 45.

zwischen Tag und Nacht sein wird, sondern als Bringer einer ewigen Nacht fungiert, der den sonst stattfindenden Wechsel stillstehen lässt. Wie sich im Laufe der Handlung herausstellen wird, hat diese nicht endende Nacht negative Konsequenzen für die Menschen im Königreich.

Drittens lässt sich die eingesetzte rote Farbe im semantischen Feld von Einfluss und Macht verorten.³⁴ Obwohl der am Turmfenster stehende König aus der Vogelperspektive auf sein Reich hinabsieht, nimmt er keinesfalls die höchste Position im Bild ein. Die roten Sonnenstrahlen stehen hoch über dem König, wodurch deutlich wird, dass Sonne und Mond dem menschlichen Herrscher übergeordnet sind und sich der Wechsel zwischen Tag und Nacht sowie zwischen Licht und Dunkelheit der Herrschaftsgewalt des Königs zunächst entzieht. Durch diese Bildaufteilung schafft Lauströer von der ersten Seite an eine triadische Hierarchie von Sonne – König – Volk, die als schicksalhafter Ausgangspunkt des Werks dient. Auf der dritten Doppelseite (vgl. DM 5-6) hat der hell strahlende Mond die Sonne als Himmelskörper abgelöst und scheint von oben über die Szene zu blicken, wodurch die eingangs etablierte Machtfolge in einer nächtlichen Variation fortgesetzt wird. Zwar kann der Herrscher die menschengemachten Lichter, mithilfe derer seine Untertan:innen versuchen, die Dunkelheit zu erhellen und „die Nacht [...] zum Tag [zu] machen“ (DM 4), verbieten, da er sich ihnen überordnet, doch nach wie vor erstrahlen der Mond und die Sterne außerhalb seiner Befugnisse über ihm (vgl. DM 5-6).



Abb. 2: Obwohl der König in seinem Turm über dem Reich thront, ist er dem Nachthimmel noch immer untergeordnet positioniert (DM 5-6).

³⁴ Vgl. ebd., S. 35-37.

Da der König in der Hierarchie über seinen Untertan:innen steht, kann er diesen Befehle erteilen und über sie verfügen. Um die Herrschaftsgewalt über die Lichtquellen am Himmel zu gewinnen, übt er, da er sich nicht nach oben behaupten kann, stärkeren Druck nach unten aus. Er selbst ist nicht gewillt oder in der Lage, seine Ziele durch eigene Anstrengungen zu erreichen, weswegen er andere Menschen und ihre Arbeitskraft ausbeutet, um selbst an Macht zu gewinnen. Interessant an den Zielen des Königs ist es auch, dass er sich mit ihnen genau in die entgegengesetzte Richtung zu bewegen scheint als der Großteil der Menschheit, der sich „[s]chon seit dem 18. Jahrhundert [...] [um die] Verlängerung des Tages“³⁵ bemüht, was historisch entsprechende Erfindungen nach sich zieht. Diese „Verlängerung“³⁶ der dunklen Nacht ist aber nicht nur zeitlich gemeint, sondern auch räumlich. Indem der Herrscher die Dunkelheit, die sich auf der ersten Doppelseite nur in seinem Turm zeigt (vgl. DM 1-2), auf das umliegende Land ausweitet, erweitert er sein dunkles Herrschaftsgebiet. Im Sinne Bronfens lässt sich die Dunkelheit hier als sein eigener „bevorzugter Denkraum“³⁷ verstehen, in dem er seinen Wunschvorstellungen freien Lauf lassen und so denken – und herrschen – kann, wie er allein es für angemessen hält. Mit der Erweiterung seines nächtlichen Denkraums auf das Umland verbreitet er parallel dazu seine Ansichten und versucht auch seine Untergebenen damit zu erobern.

Obwohl die Bevölkerung im Bilderbuch sich weiterhin Licht wünscht und darauf angewiesen ist, müssen sie sich diesem Eroberungszug unterwerfen und das schwarze Tuch weben, das den Himmel, wie die Decke eines Raums, völlig verdunkeln soll. Die Webenden blicken bei der Arbeit in der düsteren, eintönigen Fabrikhalle mit gesenkten Köpfen auf ihre Webstühle herab. Während auf der Textebene lediglich die Rede davon ist, dass die Menschen „viele Wochen, viele Monate“ (DM 10) am verlangten Tuch arbeiten, erweitert die Bildebene die Geschehnisse an dieser Stelle: Sie haben kein Mitspracherecht und sind darüber hinaus in der Verantwortung, ihre Lebenswelt so zu gestalten, wie es ihnen befohlen wird, wohingegen der König selbst nicht tätig wird, sondern nur gestalten *lässt* (vgl. DM 7-8 u. 9-10). Das Wohlbefinden seines Volks opfert der eigensinnige Herrscher zugunsten seiner eigenen Zufriedenheit. Die Illustration macht unterdessen den beschwerlichen Arbeitsalltag der Webenden sichtbar und beleuchtet im wörtlichen Sinne bewusst die harte Lebensrealität der Arbeitenden,

³⁵ Heinz-Gerhard Friese: Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte. Leib und Raum. Reinbek b. H.: Rowohlt, 2011. S. 15.

³⁶ Ebd.

³⁷ Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München: Hanser, 2008. S. 13.

die sonst, während der Text den König fokussiert (vgl. DM 6-7), im Dunkeln bleiben würden.

Die Dunkelheit als Sinnesräuberin

Nicht nur die menschliche Bevölkerung ist von den Befehlen des Königs betroffen, auch die Tiere im Umkreis werden gezwungen, die Konsequenzen der Lichtverbannung zu tragen. Ebenso wie die Weber:innen werden sie für körperliche Arbeiten, wie das Ziehen des Karrens, an dessen Ende das Verdunklungstuch befestigt ist, beansprucht (vgl. DM 8-9). Darüber hinaus sorgt die fehlende Helligkeit dafür, dass „die Tiere in ihre Höhlen“ (DM 11) fliehen und „eine große Stille“ (DM 11) beginnt. Mit der wachsenden Dunkelheit gehen demnach auch sinnliche Einschränkungen einher, die neben dem Sehen das Hören betreffen. Durch den Verlust dieser Möglichkeiten zur Sinneswahrnehmung wird die Orientierung im Königreich zunehmend schwierig, womit die eingangs beschriebene Assoziation der Nacht mit einem Gefühl von Ungewissheit intensiviert wird. Während die Lebewesen im Reich des Königs diese Ungewissheit und Orientierungslosigkeit bereits kennenlernen müssen, bedenkt der Herrscher selbst solche Konsequenzen für seine Umgebung nicht mit (vgl. DM 12). Weniger noch rechnet er damit, dass auch er ein Lebewesen ist, das des Tageslichts bedarf, und selbst unter denselben Folgen leiden könnte wie seine Untertan:innen.

Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext das Bild der Eule in Lauströers Illustration (vgl. DM 11). Die Eule, die links oben auf der Doppelseite zu sehen ist, dominiert diese Stelle zum einen durch ihre große, dynamische Darstellung im Flug. Zum anderen ist sie, im Vergleich zu den am unteren Bildrand gezeigten Menschen, sehr detailliert und mit helleren Strichen abgebildet, was den Blick der Rezipierenden sofort auf das Tier lenkt. Die Verbindung zwischen der Eule als nachtaktiver Vogel und dem Themenkomplex von Dunkelheit und Nacht liegt hierbei sehr nahe. Der Nachtvogel, dessen „Symbolik [...] ursprünglich [auf] den Nachthimmel“³⁸ hindeutet, wird in dieser Szene zur personifizierten Dunkelheit, indem er am Himmel dort positioniert ist, wo vorher bereits mehrfach Sonne, Mond und Sterne als lichtbringende Himmelskörper zu sehen waren. Die abgebildeten Menschen schauen wiederum aus der Froschperspektive zu dem Vogel hinauf, was auf ihre Ohnmacht über die hereinbrechende fortwährende Nacht weist. Da es zu diesem Zeitpunkt bereits sehr dunkel ist, kann die anwesende Bevölkerung die Eule aber vermutlich nicht oder nicht vollständig visuell ausmachen, sondern nimmt höchstwahrscheinlich nur auditiv das flatternde Geräusch ihrer Flügelschläge wahr. Die Illustration

³⁸ Clemens Zerling: Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie. Völlig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Klein Jasedow: Drachen, 2012. S. 92.

dient hier erneut dazu, den Bilderbuch-Rezipient:innen einen Vorteil gegenüber den Menschen im Buch zu verschaffen. Denn während das Setting des Werks in Dunkelheit gehüllt ist, sind die Lesenden mithilfe der Illustration in der Lage, durch die verschleierte Nacht zu blicken. Das Stichwort ‚verschleiern‘ ist hierbei auch im Hinblick auf die Eule, deren Attribute wie die einer Schleiereule dargestellt sind, bemerkenswert. In seiner Flugbewegung wirft der Vogel metaphorisch den Schleier der Nacht über die Menschen, so, wie es die Untertan:innen zuvor mit dem Tuch ausgeführt haben. Als Tier, dem auf einer symbolischen Ebene darüber hinaus das Überbringen von Unheil, Unglück und Tod nachgesagt wird, lässt sich auch diese Darstellung als Vorausdeutung nahenden Unheils verstehen³⁹ – ähnlich wie die zuvor angemerkte rote Farbe, die sich auf der nächsten Doppelseite im Gewand des Königs (vgl. DM 13-14) wiederfindet.



Abb. 3: Die Eule fliegt symbolträchtig über die Bevölkerung hinweg (DM 11-12).

Mit der Abbildung des Herrschers, der in seinem roten Gewand die Stufen des dunklen Turms hinabsteigt, leitet das Bilderbuch auch einen Bruch in Text und Bild ein. Wird er zuvor als Mann beschrieben, der angesichts der dominierenden Dunkelheit „zum ersten Mal in seinem Leben glücklich“ (DM 12) ist, so lässt sich auf der nächsten Doppelseite bereits eine Wende erkennen. Aufgrund des Lichtmangels bekommt der Herrscher nun erstmals die negativen Folgen der Dunkelheit zu spüren, als er „vorsichtig tastend“ (DM 14) der Treppe nach unten folgt. An dieser Stelle ist auf die Verwendung des Wortes „Wendeltreppe“ (DM 14) hinzuweisen, die bereits die Begrifflichkeit der „Wende“ in sich trägt. Laut dem Grimm’schen

³⁹ Vgl. ebd.

Wörterbuch bezeichnet die Wende einen „[W]endepunkt [...] in einer [E]ntwicklung“⁴⁰ und das Wort „Wendel“⁴¹ drückt ebenfalls sich „[W]endendes“⁴² aus, wodurch der Zusammenhang zwischen der Wendeltreppe auf dieser Seite des Bilderbuchs und dem einsetzenden „[E]inschnitt“⁴³ im Handlungsverlauf umso deutlicher wird. In diesem Kontext seien darüber hinaus die Begriffe „Sonnenwendel“⁴⁴ bzw. „Sonnenwende“⁴⁵ anzuführen, die im Wörterbuch in direkter Relation zu den oben benannten Wörtern stehen. Beide bezeichnen eine Wendung des Himmelskörpers, eine „[U]mkehr der [S]onne in ihrer jährlichen [B]ewegung an den beiden [W]endekreisen“,⁴⁶ die sich „am längsten und kürzesten [T]age“⁴⁷ vollzieht. Der König sorgt entsprechend für eine solche Wende, indem er den Tag immer kürzer werden lässt, was jedoch ebenso einen Einschnitt für ihn selbst bedeutet. Ähnlich wie die übrigen Menschen und Tiere hat er ebenfalls mit einem dunkelheitsbedingten Verlust seines Sehnsinns zu leben. Zudem evoziert die Bewegung von oben nach unten den Eindruck, dass die umfassende Nacht die Hierarchie zwischen dem Herrscher und seinem Volk in gewissem Maße negiert. In der Dunkelheit wird auch er zu einem Lebewesen, das sich ohne Licht zurechtfinden muss; nur, weil er den Befehl gegeben hat, den Tag zu verbannen, hat er nicht die Fähigkeit, sich in der Dunkelheit besser zurechtzufinden als andere Personen, was ihn mit seinen Untergebenen auf eine Stufe stellt.

Dieser Eindruck verstärkt sich auf der darauffolgenden Doppelseite, die völlig schwarz dargestellt ist, noch weiter. „An diese Finsternis musste sogar er [der König] sich erst gewöhnen“ (DM 16), erläutert der Text in nur einem einzigen Satz auf dem sonst geschwärzten Hintergrund. An dieser Stelle wird auch den Lesenden im Rezeptionsprozess zum ersten und einzigen Mal im gesamten Werk der Blick darauf verwehrt, was sich zuträgt. Somit werden die Rezipierenden nach dem Umblättern ebenso ihrer Sehkraft beraubt wie die Untertan:innen und der König. Konnten die Lesenden das Geschehen bislang durch die Illustrationen und die erzählte Handlung trotz der diegetisch zunehmenden Dunkelheit mitverfolgen, so blendet die

⁴⁰ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Vierzehnter Band. 1. Abteilung 1. Teil. Weh – Wendunmut. Bearbeitet von Alfred Götze u. d. Arbeitsstelle d. Dt. Wörterbuches zu Berlin. Nachdruck d. Erstausgabe. München 1984 [1955]. S. 1745.

⁴¹ Ebd., S. 1753.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Zehnten Bandes Erste Abtheilung. Seeleben – Sprechen. Bearbeitet von Moriz Heyne u. a. Nachdruck der Erstausgabe. München 1984 [1905]. S. 1696.

⁴⁵ Ebd., S. 1700.

⁴⁶ Ebd., S. 1696.

⁴⁷ Ebd.

völlig dunkle Doppelseite nun die Bildebene aussagekräftig aus und beraubt das Bild-Text-Medium kurzzeitig einer von zwei Bedeutungsebenen.

Das Licht als Hoffnungsspender

Durchbrochen wird die Dunkelheit auf der nächsten Doppelseite (vgl. DM 17-18) durch das Kerzenlicht eines Ratgebers des Königs, so dass die Rezipierenden, ebenso wie die Figuren im Bilderbuch, wieder in der Lage sind, das Geschehen mithilfe der Illustration visuell zu verfolgen. Die Flamme ist hierbei „die einzige künstliche Lichtquelle, die dem Menschen zur Verfügung“⁴⁸ steht, kann jedoch „nur zeitlich und örtlich begrenzt brennen und erhellen“, ⁴⁹ was sich bald auch im Bilderbuch zeigen wird. War der Widerstand der Bevölkerung gegen das Einführen einer anhaltenden Nacht bislang nur durch die erzählten Hintergründe anzunehmen, findet an diesem Punkt der Handlung erstmals eine direkte Konfrontation zwischen dem König und seinem Volk statt. Mit dem Licht, das, wie angesprochen, in Märchen häufig mit Wissen in Verbindung gebracht wird,⁵⁰ setzen sie ihren Herrscher durch das Entzünden der Kerze erst optisch darüber in Kenntnis, dass sie mit den Entscheidungen in ihrem Land unzufrieden sind. In einem weiteren Schritt verbalisiert der Ratgeber, angestoßen durch den Befehl „Lösch sofort die Kerze aus!“ (DM 17), seinen Unmut schließlich und setzt seinem Vorgesetzten entgegen, er solle sich vor der Erinnerung der Menschen an das Licht fürchten (vgl. DM 17). Indem der Angestellte „Fürchte dich vor ihr!“ (DM 17) ausruft, unternimmt er den Versuch, sich gegen die willkürliche Macht des Königs aufzulehnen und die vorhandene Hierarchie kurzzeitig zu durchbrechen. Dieser Versuch wird besonders dadurch deutlich, dass er, wie zuvor der König, keine mit Punkt markierte Aussage, sondern einen mit Ausrufezeichen markierten Ruf von sich gibt, was die Bestimmtheit seiner Anordnung betont (vgl. DM 17). Angesichts der aussichtslosen Lage der Untertan:innen, die sich das Licht zurück in ihr Leben wünschen, vermittelt der Berater des Königs an dieser Stelle nicht nur durch seine verbale Auflehnung, sondern auch anhand der kleinen Lichtquelle, die er trotz des Verbots entzündet hat, ein wenig „Hoffnung auf die Überwindung der Finsternis durch das Licht“, ⁵¹ wie sie auch aus diversen Schöpfungsmythen bekannt ist.⁵²

Nach dem Umblättern rückt die Kerze – bislang nur hinter vorgehaltener Hand scheinend – ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Lauströers Illustration. Die Nahaufnahme des „flackernde[n], jäh verlöschende[n]

⁴⁸ Sabine Lutkat 2007, S. 17.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 24.

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² Vgl. ebd.

Licht[s]“ (DM 19) der zu Boden gefallen Kerze steht auf dieser Doppelseite nicht nur im Zentrum, sondern greift erneut die Vogelsymbolik auf. Statt der Eule, die wenige Seiten zuvor die Nacht dominiert hat, ist nun eine Taube an ihre Stelle getreten, deren Gefieder in die Darstellung der Flamme übergeht, wodurch sie zu einer Art Feuervogel wird. Angesichts der Publikation des *Dunklen Märchens* in einem christlichen Verlag ist die religiöse Symbolik der Taube hier keinesfalls außer Acht zu lassen. „Der Physiologus beschrieb Christus selbst als feuerfarbene Taube“,⁵³ wie sie hier von Lauströer dargestellt wird. Damit drängt sich eine Deutung dieser Abbildung als „Sinnbild der Rettung“⁵⁴ und Zeichen für Hoffnung, Frieden und „Erlösung“⁵⁵ auf. Darüber hinaus sei darauf verwiesen, dass sich in der Theologie „die Augen eines erleuchteten Menschen mit Taubenaugen vergleichen“⁵⁶ lassen, was erneut einen starken Bezug zwischen Licht und Erleuchtung, Wissen sowie Erkenntnis nahelegt. Neben dieser Besetzung kann die ambivalente Symbolik der Taube jedoch auch, besonders „[i]m Märchen“⁵⁷ die Rolle eines „Todesboten“⁵⁸ zuschreiben, was sie neben der positiv belegten Hoffnungsspenderin und Repräsentantin des Lichts dennoch zu einem Vorzeichen des drohenden Endes der königlichen Herrschaft macht.

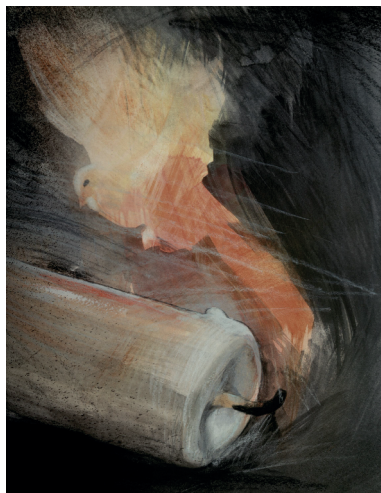


Abb. 4: Das Licht der Kerze ist zur flammenden Taubendarstellung geworden (DM 20).

⁵³ Clemens Zerling 2012, S. 310.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 309.

⁵⁸ Ebd.

Blindheit = Ohnmacht?

Mit seiner Art, sich nicht zufrieden zu geben, sondern immer forscher und absurdere Forderungen zu stellen, ohne sich der Konsequenzen bewusst zu sein, erinnert der Herrscher im *Dunklen Märchen* an die Figuren im Märchen *Von dem Fischer und seiner Frau*, welches ebenfalls als von Lauströer illustriertes Bilderbuch erschienen ist. Ben Dammers bemerkt, dass Lauströer die „Eskalation der Habgier“ des Fischers darin „durch immer dunklere Darstellung von Meer und Himmel“ betont, und weist die schwarze Farbe an einer Stelle der Bildebene als „Vorbote des nahenden Endes“ aus.⁵⁹ Genau diese Beobachtung kann auf die Illustration für *Das dunkle Märchen* übertragen werden: Trotz des wachsenden Unmuts der Bevölkerung hat der König noch immer nicht genug von der Dunkelheit, sondern möchte deren Verbreitung nun noch stärker forcieren (vgl. DM 23). Mit dieser grenzenlosen Habgier nach einem immer größeren Nachtraum bahnt sich für den Herrscher, ebenso wie für den Fischer, ein ernüchterndes Ende an, das zentral mit der in völlige Dunkelheit gehüllten Doppelseite eingeleitet wird (vgl. DM 15-16).

Die Unzufriedenheit der Menschen in seinem Reich ist dagegen wahrlich ein blinder Fleck für ihn: „Nur der König ahnte nichts. Er saß in seinem Schloss, während der Zorn auf ihn wuchs“ (DM 21). Wurde im Zuge der Aufklärung versucht, das Volk durch die Verbreitung von Wissen aus seiner Unmündigkeit zu befreien, werden die Untertan:innen hier zwar zunächst als machtlos, nicht aber als unwissend inszeniert. Im Kontrast dazu führt die Besessenheit des Herrschers mit der Nacht dazu, dass er ‚im Dunkeln tappt‘, was außerhalb der Mauern seines Schlosses, das als eine Art abgeschirmter Mikrokosmos fungiert, geschieht. Indem er nur Augen für die Dunkelheit hat, entgehen ihm wesentliche Umbrüche in der Haltung der breiten Bevölkerung. Je weiter die Handlung des Bilderbuches fortschreitet, desto deutlicher wird, dass der König sich mit seinen Befehlen und Beschlüssen selbst Unwissenheit und Ungewissheit auferlegt. Die Rezipierenden genießen hier erneut den Vorteil, mehr sehen zu können als der Protagonist, denn sie erleben mithilfe der Text- und Bildebene auch, was sich außerhalb der Schlossmauern zuträgt: In ihrer Verzweiflung verbünden sich die Menschen im Umkreis und ziehen „zum Schloss, um den Herrscher abzusetzen“ (DM 26), was diesem jedoch bis kurz vor Ende verborgen bleibt.

So sieht der König zwar „aus dem Turmfenster“ (DM 27) hinaus, kann mit seinen Augen jedoch nicht erkennen, was um ihn herum geschieht. Der Versuch, durch das Fenster nach draußen zu schauen, erweist sich aber als

⁵⁹ Die Zitate sind Ben Dammers' Beitrag „Buttje im Ölteppich. Zur bildlichen Aktualisierung des Märchens *Von dem Fischer und seiner Frau* durch Jonas Lauströer“ im vorliegenden Band entnommen.

zwecklos, da er aufgrund der umfassenden Dunkelheit keinen Gebrauch von seinem Sehsinn machen kann und blind vor den Geschehnissen seiner Umwelt bleibt. Bezeichnend ist in diesem vorletzten Absatz des Bilderbuchs, dass der König die fortwährende Nacht noch immer nicht als negativ wahrnimmt. Im Gegenteil: Die Dunkelheit ist aus seiner Sicht „wie ein schützender Mantel“ (DM 27), der das Licht verhüllt und ihm offenbar ein Gefühl von Geborgenheit vermittelt. Er scheint dabei allerdings zu vergessen, dass dieser Schutz ihn zugleich von der Außenwelt abschirmt und all das verhüllt, was jenseits der Turmmauern geschieht. Sein Verhalten erinnert zum Ende hin, mehr noch als bereits im Laufe des Werks, an das Sprichwort ‚Liebe macht blind‘, da der „König, der die Nacht mehr liebte als den Tag“ (DM 1), bei all seiner Zuneigung für die Dunkelheit jegliche negative Konsequenzen ausblendet. Er verschließt damit im wörtlichen Sinne die Augen vor seiner immer aufständischer werdenden Bevölkerung und lebt in einer nächtlichen Naivität, die ihn nicht damit rechnen lässt, was als nächstes geschehen könnte.

Seine Blindheit inmitten der Düsternis führt damit zu Unwissen und Unkenntnis, wodurch sein lang ersehnter Zustand nun, da er eingetreten ist, im letzten Absatz endgültig als Gegenpol zu einem erkennenden, wissenden Dasein im Licht inszeniert wird. Der König muss sich ohne seine Sehkraft auf seinen Hörsinn verlassen, der ihm ankündigt, dass sich ihm „Stimmen“ (DM 27) und „Schritte, viele Schritte“ (DM 27) annähern. Anders als zuvor, als der Herrscher stets vorhersagen konnte, was als nächstes geschehen wird, da er seine Befehle und seinen Willen durchzusetzen wusste, ist er nun erstmals „[v]erwundert“ (DM 27). Wo vorher ausnahmslos Aussagesätze verwendet wurden, um die Handlung zu erzählen, verdeutlichen nun die beiden Fragen „Was ging hier vor? Was geschah dort draußen?“ (DM 27) die Irritation des blinden Königs. War er einst ohne Zweifel von seiner Liebe zur Nacht überzeugt, so sieht er erst, als es zu spät ist, seinen Fehltritt ein, wenn er sich im letzten Satz wünscht: „Ach, hätte ich nur ein Licht“ (DM 27).

Während die Textebene in diesem Moment abbricht und auch nicht verbal auflöst, was es mit den rätselhaften Geräuschen auf sich hat, ist es die Bildebene, die auf der rechten Hälfte der Doppelseite Licht ins Dunkel bringt und zeigt, wie das Volk den König stürzt (vgl. DM 27-28). Das Gedränge, das an den Bildrändern schwarz getönt aussieht, hüllt den Herrscher ein und Hände greifen nach seinem Hals. Lauströer bildet ihn an dieser Stelle mit geschlossenen Augen ab, was nochmals deutlich seine eigene Blindheit vor den Entwicklungen und dem Ausgang seiner Herrschaft zeigt. Was hier auffällt, ist, mit welcher kräftiger Farbsättigung er dargestellt wird. Anders als auf den übrigen Seiten, wo er stellenweise im roten Mantel – als Symbol seiner Macht – zu sehen ist, ist nun lediglich der Bereich um seine geschlossenen Lider rot eingefärbt. Damit wird noch ein letztes Mal

suggeriert, dass das, was ihm in seiner Situation Wissen und Macht hätte verleihen können, seine Augen, und damit sein zuvor bewusst verschmähter Sehsinn, gewesen wären. Interessant ist in dieser Konstellation, dass es als eines der zentralen Ziele der Aufklärungsbewegung gilt, die Menschen mithilfe von Wissensvermittlung von ihrer Unmündigkeit zu befreien, die sie bis dahin auch in den politischen Umständen zu beklagen hatten. Am Ende des *Dunklen Märchens* jedoch ist es der König, der unmündig und unwissend zurückbleibt, während sich das Volk vereint gegen ihn auflehnt und den Moment seiner absoluten Unwissenheit nutzt, um ihn schließlich zu stürzen. Damit erlangen sie erstmals die Handlungsmacht über ihr eigenes Leben zurück – der König selbst ist unterdessen nicht nur seiner Abneigung gegen das Licht, sondern ebenso seiner ausbeuterischen und egoistischen Herrschaft zum Opfer gefallen (vgl. DM 27-28).



Abb. 5: Das Volk stürzt den unwissenden König (DM 28).

Zur Dichotomie von Inhalt und Medium – Ein Fazit

Die Dichotomie von Dunkelheit und Licht ist in Jooß' und Lauströers Bilderbuch *Das dunkle Märchen* von zentraler Bedeutung. Inhaltlich verknüpft das Werk die beiden Aspekte mit Fragen nach Macht, Wissen, Hoffnung und Erkenntnis, wobei Assoziationen aus der Zeit der Aufklärung ebenso eine Rolle spielen wie Perspektiven des *Siècle du Noir*. Was die Verhandlung von Dunkelheit und Licht in diesem Fall allerdings so interessant

macht, ist die Art und Weise, wie die beiden Bilderbuchkünstler sich für das gewählte Thema gerade dieses Medium mit seiner medial inhärenten Dichotomie zunutze machen.

Zum einen erfolgt die Rezeption eines Bilderbuchs häufig nicht durch ein einzelnes kindliches Individuum, sondern durch mindestens zwei Rezipierende, die üblicherweise in der Konstellation Jung/Alt auftreten. Auch hier spielen das Sehen, Erkennen und Wissen eine zentrale Rolle, denn während der Rezeption ist die vorlesende Person in der Lage, den Text an die zuhörende, oftmals jüngere und noch nicht lesefähige, Person zu vermitteln. Zugleich ist der oder die zweite Leser:in auch Betrachter:in der Bildebene und kann über den Text hinaus zusätzliche Informationen zur Handlung erkennen. Zum anderen sind die soeben angesprochenen Bild- und Textebenen gerade im Falle der Arbeit mit Dunkelheit und Licht höchst bedeutsam. Wie für *Das dunkle Märchen* dargelegt wurde, spielen die beiden Ebenen bewusst mit dem Zeigen und Verschleiern von Informationen über die Handlung, Figuren und Schauplätze. So spart der Text Elemente aus, die die Illustrationen Lauströers weiter aus- oder erstmals einführen.

Zugleich klingt die Darstellung von Dunkelheit, also von etwas, das für das menschliche Auge nicht sichtbar ist, durch eine Illustration zunächst paradox. Zwar eignen sich Text und Bild grundsätzlich als beliebte Ausgangspunkte zur Auserzählung von Gegensätzen und zur Darstellung von farblichen Kontrasten, jedoch erweist es sich als durchaus komplex, etwas narrativ und visuell abzubilden, das weder die Sinne der Figuren noch die Augen der Rezipierenden sehen können. Lauströer gelingt es allerdings, durch bewusstes Schwärzen oder Beleuchten, den Blick der Betrachtenden zu lenken, sie hinters Licht zu führen oder zu überraschen, indem er Informationen verdeckt oder geradezu überdeutlich abbildet. Besonders bemerkenswert ist hierbei, wie der Blick der Lesenden immer wieder auf die Menschen und Tiere, die dem König direkt oder indirekt unterstellt sind, geführt wird und so jene sichtbar macht, die im Text im Dunkeln gelassen werden. Was auf den ersten Blick nach einer Herausforderung des Mediums Bilderbuch aussieht, erweist sich im *Dunklen Märchen* als einzigartige Chance, das Nicht-Sichtbare sichtbar zu machen. Erich Joos und Jonas Lauströer loten mit ihrem Werk auf diese Weise nicht nur wie der nachtliebende König aus, was geschieht, wenn Dunkel ins Licht gebracht wird, sondern bringen ebenso Licht ins Dunkel.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Joos, Erich und Lauströer, Jonas: *Das dunkle Märchen*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 2018.

Orths, Markus: Picknick im Dunkeln. München: Hanser, 2020.

Schleiermacher, Friedrich: Monologen. Eine Neujahrsgabe. 6. Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter, 1843 [Reprint 2019].

Sekundärliteratur

Borgards, Roland und Neumeyer, Harald: Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 11 (2001). S. 13-39.

Bream, Harald: Die Macht der Farben. Bedeutung und Symbolik. 10. Auflage. München: LangenMüller/Herbig, 2012 [1985].

Bronfen, Elisabeth: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München: Hanser, 2008.

Dammers, Ben: Buttje im Ölteppich. Zur bildlichen Aktualisierung des Märchens *Von dem Fischer und seiner Frau* durch Jonas Lauströer. (In diesem Band.)

Frieße, Heinz-Gerhard: Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte. Leib und Raum. Reinbek b. H.: Rowohlt, 2011.

Geltinger, Kathrin: Der Sinn im Wahn. „Ver-rücktheit“ in Romantik und Naturalismus. Marburg: Tectum, 2008.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Vierzehnter Band. 1. Abteilung 1. Teil. Weh – Wendunmut. Bearbeitet von Alfred Götze u. d. Arbeitsstelle d. Dt. Wörterbuches zu Berlin. Nachdruck d. Erstausgabe. München 1984 [1955].

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Zehnten Bandes Erste Abtheilung. Seeleben – Sprechen. Bearbeitet von Moriz Heyne u. a. Nachdruck der Erstausgabe. München 1984 [1905].

Hillebrand, Sabine: Strategien der Verwirrung. Zur Erzählkunst von E.T.A. Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999 (= Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; 39).

Kluge, Dietrich und Lutkat, Sabine: Vorwort. In: Dunkle Mächte im Märchen und was sie bannt. Recht und Gerechtigkeit im Märchen. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen. Hrsg. von Harlinda Lox, Sabine Lutkat und Dietrich Kluge. Krummwisch: Königsfurt, 2007 (= Veröffentlichung der Europäischen Märchengesellschaft; 32). S. 7-9.

Lutkat, Sabine: Dunkelheit und Licht im Leben und im Märchen. In: Dunkle Mächte im Märchen und was sie bannt. Recht und Gerechtigkeit im Märchen. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen. Hrsg. von

Harlinda Lox, Sabine Lutkat und Dietrich Kluge. Krummwisch: Königsfurt, 2007 (= Veröffentlichung der Europäischen Märchengesellschaft; 32). S. 13-31.

Meyer, Annette: Die Epoche der Aufklärung. 2., aktualisierte Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.

Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München: Fink, 1986 (= Literatur in der Gesellschaft. Neue Folge; 9).

Nonnenmacher, Kai: Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit. Tübingen: Max Niemeyer, 2006 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte; 34).

Trolley, Melanie: Redselige Natur. Erzählkraft der Naturdarstellungen in Markus Lefrançois' Märchenbilderbüchern. In: Illustrators in Residence. Markus Lefrançois und Sybille Schenker. Hrsg. von Tobias Kurwinkel, Ina Brendel-Kepser und Andrea Bartl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025 (= Illustrators in Residence; 2). S. 185-199.

Zerling, Clemens: Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie. Völlig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Klein Jasedow: Drachen, 2012.

Internetquellen

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Bedeutungsübersicht ‚Dunkelheit, die‘. <https://www.dwds.de/wb/Dunkelheit> (21.03.2025).

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. ‚Dunkelheit‘. Hrsg. v. Wolfgang Pfeifer u. a. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Dunkelheit> (21.03.2025).

Von Vogelkot bis Vogeltod. Wilhelm Buschs *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* als Bilderbuchadaption von Jonas Lauströer im Literatur- und Kunstunterricht der Sekundarstufe I

Mirjam Steinhauser

Wilhelm Buschs Bildergeschichte *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* (1867) animiert den Künstler Jonas Lauströer zu einer düsteren und hintergründigen Bilderbuchadaption (2010). Die Geschichte des bösen Raben, der schlussendlich durch den selbstverschuldeten Tod für seine Heimtücke bestraft wird, stellt menschliche Eigenschaften wie Schadenfreude in den Fokus und setzt dies in Text und Bild humor- und kunstvoll um. Lauströer reagiert mit seinen großformatigen Bildern eigenständig auf Buschs Text, nimmt aber zugleich – vor allem in seinen vignettenartigen Zeichnungen und skizzenhaften Bildelementen – auch Bezug auf Buschs grafische Umsetzung.

Im Folgenden wird Lauströers Bilderbuch zunächst im Vergleich mit den Originalillustrationen analysiert, bevor daraus didaktisch-methodische Ideen zum Einsatz des Buches im Literatur- und Kunstunterricht der Sekundarstufe I entwickelt werden. Literaturdidaktisch soll dabei im Fokus stehen, inwiefern Lauströers Bilder die Konfrontation mit dem von heutigen Kindern und Jugendlichen als fremdartig empfundenen Werk Wilhelm Buschs ermöglichen und bereichern können. Hier steht insbesondere die im Text enthaltene Sicht auf Tiere und die klar formulierte, nach heutigem Empfinden drastisch vermittelte Moral im Vordergrund. Abschließend werden die Ergebnisse dreier informell geführter Bilderbuchgespräche mit Kindern verschiedener Altersstufen zu Lauströers Bilderbuch zusammengefasst.

Buchanalyse: „Humor in den düstersten Farben“.¹ Wilhelm Buschs *Hans Hucklebein* in Jonas Lauströers Gewand

Wilhelm Busch (1832-1908) verfasste und zeichnete die Bildergeschichte² um den Unglücksraben Hans Hucklebein im Jahr 1867. Veröffentlicht wurde sie erstmals 1867 bis 1868 in den Blättern *Über Land und Meer*. Sie erschien in vier Folgen.³ Die Handlung der Geschichte ist hinlänglich bekannt: Im Zentrum steht der schwarze Vogel, der von „dem muntren Knaben“ Fritz gefangen, dessen Tante Lotte vorgeführt und ins Haus gebracht wird. Dort richtet Hucklebein große Unordnung an, zerstört Lebensmittel und Einrichtungsgegenstände, plagt Mensch wie Tier und verfängt sich, nachdem er zu viel Likör genascht hat, schließlich im Strickzeug der Tante, was er mit dem Tod durch Erhängen bezahlt (siehe Abb. 1 und 2).

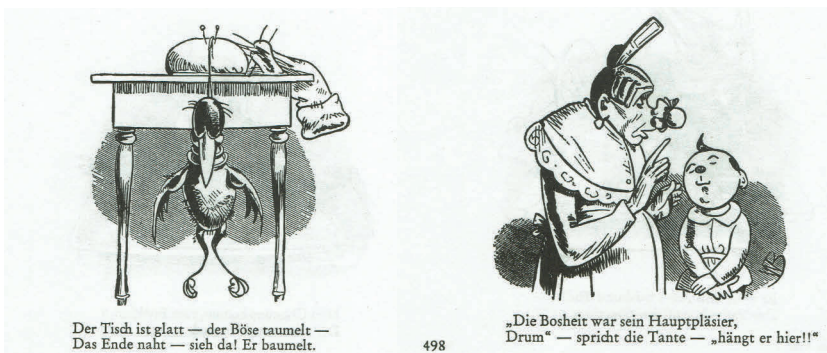


Abb. 1 und 2: Hans Hucklebeins Ende und Moralverkündung bei Wilhelm Busch (1960, S. 498)

Unter der letzten Zeichnung (Abb. 2) benennt Tante Lotte lapidar moralisierend den selbst verschuldeten, aufgrund der Bosheit des Tieres gerechten Tod. Busch erzählt, wie unter anderem aus *Max und Moritz* (1865) bekannt, in Text und Bild, Karikatur und (Paar-)Reim. Seine Bildergeschichte

¹ Die Zwischenüberschrift ist der zitierte Titel eines Radiobeitrages über Wilhelm Busch, der sich gut auf Lauströers Bilder mit ihrer düster-zurückhaltenden Farbigkeit und abgründigen Motivwahl übertragen lässt. Vgl. Michael Braun: Humor in den düstersten Farben. <https://www.deutschlandfunk.de/humor-in-den-duestersten-farben-102.html> (18.03.2025).

² Vgl. zum Begriff der Bild(er)geschichte, der maßgeblich mit Buschs Werk verknüpft ist: Bernd Dolle Weinkauff: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus Weimar. Bd. 1. A-G. Berlin: De Gruyter, 2007. S. 227-229.

³ In Buchform wurde der Text erstmals zusammen mit zwei weiteren Bildergeschichten 1870 publiziert. Vgl. hierzu sowie zu den oben stehenden Angaben Friedrich Bohne: Kritischer Anhang. In: Wilhelm Busch: Historisch-kritische Gesamtausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Hrsg. von Friedrich Bohne. Wiesbaden: Vollmer, 1960. S. 569-583. S. 580.

enthält insgesamt 48 Tuschzeichnungen, die jeweils einem Zweizeiler zugeordnet sind. Er entwirft somit eine enge Bildfolge,⁴ wobei zumeist mehrere, durch einen ähnlichen Hintergrund übereinstimmende Bilder eine Szenerie ergeben: Neun Bilder sind etwa dem Fangen des Raben vorbehalten, man sieht hier Fritz und Hucklebein, die sich im Freien, auf und unter einem Ast, bewegen. Bild zehn und elf zeigen die Gegenüberstellung mit Tante Lotte, Bild zwölf eine Rückansicht der Tante mit verletztem Finger, die den Zeigefinger der anderen Hand mahnend in die Luft hebt und erstmals die Bosheit des Tieres benennt. Allein zwölf Bilder veranschaulichen dann den Kampf der Tiere – Hucklebein rauft mit Spitz und Kater um einen Knochen, es geht turbulent zu, bis der Rabe schließlich in triumphaler Pose mit emporgestrecktem Schnabel die anderen beiden in die Flucht geschlagen hat. Acht Zeichnungen visualisieren die Zerstörung von Lebensmitteln und Haushaltswaren, etwa Heidelbeerkompott, Wäsche, Teller, Eier, Bier, Wasserkrug. Hucklebein verspritzt, beschmutzt, und zerschlägt die im Text für die Tante als wertvoll bezeichneten Güter. Auch auf diesen Bildern, die Hucklebein ins Zentrum stellen, ist Tante Lotte am Rande zumeist präsent: Mal in Form von fangenden, bettelnden, mit einem Löffel schlagenden Händen, mal durch einen Fuß, über den sich Wasser ergießt. Vier Bilder zeigen anschließend, wie Fritzens Ohr im Getümmel von einer Gabelspitze durchdrungen und die Nase der Tante von Hucklebein langgezogen wird. Neun Bilder sind Hucklebeins Likörgenuss und dem damit verbundenen Torkeln gewidmet, zwei zeigen den Kampf mit dem Strickzeug, an dem sich der Vogel letztlich erhängt. Die abschließende Zeichnung, auf der Tante und Neffe abgebildet sind, wird dem zitierten moralisierenden Zweizeiler zugeordnet, wobei die mit verbundener Nase dargestellte Tante mit erhobenem Zeigefinger als komische Figur erscheint (vgl. Abb. 2).

Hucklebein wird bei Busch karikierend mit überdimensional großem Schnabel dargestellt. Widerspenstig, hinterhältig, schadenfroh und gewalttätig wirkt das Tier durch Mimik und Gestik nicht nur im Bild, auch im Text wird dessen List und Bosheit mehrfach explizit angesprochen. Während am Anfang dem jungen Vogel noch Gefühle wie Misstrauen und Angst zugesprochen werden, wird er später – neben den bereits zitierten Stellen – auch als „schwarze Seele“, „Der größte Lump“ sowie „voll roher Lust und Tücke“ bezeichnet. Hucklebein entspricht damit anderen tierischen und menschlichen – insbesondere kindlichen – Figuren im Werk Buschs, die als grundsätzlich böse charakterisiert werden, Chaos in eine bis

⁴ Pietzcker spricht bezogen auf Buschs Bildergeschichten von einer „Verflüssigung der Szenen“, um die enge Konstruktion der Handlungsabfolge zu beschreiben (vgl. Frank Pietzcker: *Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Buschs. Die versteckten Aussagen seiner Bildergeschichten*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002 [= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1832]. S. 33).

dahin wohlgeordnete Welt bringen und dafür auf drastische Weise bestraft werden. So schreibt Daniel Ruby:

Das in die Idylle einbrechende Chaos, sinnfällig gemacht durch das Widerspiel von Ruhe und Bewegung ist nicht nur das dramaturgische Konzept, sondern auch ein Thema, wenn nicht sogar das Thema schlechthin seiner [Buschs, M. S.] Bildergeschichten.⁵

Dieses Chaos inszeniert Busch in vielfältiger Weise, z. B. durch fallende Teller, Fußspuren auf frisch gewaschener Wäsche, stürzende menschliche und tierische Figuren.

Buschs Rabengeschichte wurde bereits mehrfach adaptiert, so etwa in Trickfilm-, Hörbuch- oder Hörspielfassungen. Hans Hucklebein wurde zudem zum Namensgeber für Institutionen und einen Preis für humoristische und satirische Versdichtung.⁶ Zum Buschjahr 2008 gab die Deutsche Post eine Briefmarkenserie mit Motiven der Bildergeschichte heraus. All dies sind Anzeichen dafür, dass die Geschichte lange Zeit im kollektiven Gedächtnis verankert war. Anzunehmen ist allerdings, dass heutigen Kindern, deren Eltern bereits sehr vorsichtig oder gar nicht mit Werken der ‚schwarzen Pädagogik‘ wie dem *Struwwelpeter* und *Max und Moritz* konfrontiert wurden, kaum noch mit dem Busch’schen Original um den Unglücksraben in Berührung kommen. Evtl. kann das im Folgenden fokussierte Bilderbuch hier neue Möglichkeiten eröffnen.



Abb. 3: Cover *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* (Busch/Laustreiber ©: Zürich: minedition, ²2017)

⁵ Daniel Ruby: Schema und Variation. Untersuchungen zum Bildergeschichtenwerk Wilhelm Buschs. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1638). S. 79.

⁶ Vgl. die Angaben auf <https://www.wilhelm-busch-preis.de/> (25.03.2025).

Jonas Lauströer, der sich schon früh für die Werke Wilhelm Buschs interessierte,⁷ veröffentlichte seine Version von *Hans Hucklebein* im Bilderbuchformat 2010, also knapp 150 Jahre nach Buschs Original. Entstanden ist das Buch, wie Katharina Esser beschreibt, durch folgende Umstände:

Seine [Lauströers] Diplomarbeit *Die Kunst des Fliegens* (2006), für die er sich mit der Darstellung von Vögeln beschäftigte, stellt einen entscheidenden Punkt in seiner Laufbahn als Illustrator von Bilderbüchern dar. Durch die Präsentation der Diplomarbeit im Annual der Buchmesse Bologna gewann er die Aufmerksamkeit des Verlegers Michael Neugebauer von minedition und legte damit den Grundstein für eine langjährige und erfolgreiche Zusammenarbeit. Mit der aus der Diplomarbeit entstandenen Illustration zu Wilhelm Buschs *Hans Hucklebein* (2010) gewann Lauströer den Nachwuchspreis der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur.⁸

Wie häufig in Lauströers Werk widmet er sich mit *Hans Hucklebein* einem weithin bekannten Stoff und verortet diesen neu.⁹ So bricht er die Struktur von Buschs Bildergeschichte auf und überführt sie ins Bilderbuchformat. Seine Adaption enthält sowohl doppel- als auch einseitige farbige Bilder, überwiegend in Schwarz, Weiß, Braun und Rot gehalten, die jeweils zwei bis vier Zeilenpaaren des Originaltextes zugeordnet werden. Der Textblock umfasst zwanzig Doppelseiten mit jeweils einem Farbbild unterschiedlichen Formats; die Bildfolge ist also weiter als bei Busch. Der Text – entweder schwarz auf weißem oder weiß auf schwarzem Grund gesetzt – ist zu meist rechts oder links außerhalb des Bildes angesiedelt. Auf drei vollformatig illustrierten Doppelseiten wird der Text hingegen unterhalb des Bildes untergebracht. Eine besonders expressiv gestaltete Doppelseite, auf der Hucklebeins Schlacht mit dem Heidelbeerkompott der Tante gezeigt wird, kommt vollständig ohne Text aus. Neben den großformatigen Bildern sind auf einigen Seiten, so im Innentitel, aber auch als Ergänzungen auf den Textseiten, acht vignettenartige Tuschzeichnungen enthalten – eine Reminiszenz an Buschs Originalzeichnungen, die sich inhaltlich zugleich vom Original entfernt.

Kennzeichnend für Lauströers Werk und auch in *Hans Hucklebein* im Vordergrund stehend ist seine gekonnte, durch wissenschaftliche

⁷ Ehmann berichtet davon, dass sich der Illustrator als Kind „von seinem ersten eigenen Geld *Max und Moritz*“ kaufte (vgl. Antje Ehmann: Liebhhaberprojekt Bilderbuch. Zu Besuch bei Jonas Lauströer. In: JuLit 39 [2013]. H. 4. S. 43-46. S. 44).

⁸ Katharina Esser: Jonas Lauströer. <https://illustratorsinresidence.de/kuenstler/jonas-laustroeer> (12.03.2025). Außerdem wurde *Hans Hucklebein* in die deutsche Vorauswahl für die 24. Biennale der Illustrationen in Bratislava aufgenommen (vgl. Ehmann 2013, S. 44).

⁹ Vgl. Heike Brillmann-Ede: Der rote Faden: Faszination Bewegung – Jonas Lauströer. In: Eselsohr 39 (2020). H. 2. S. 12.

Zeichnungen geschulte Darstellung von Tieren, die er realistisch entwirft, aber gleichzeitig durch expressiven Körper- und Gesichtsausdruck als Charaktere inszeniert. Das Tier steht dabei den im Werk ebenfalls auftretenden menschlichen Figuren in nichts nach; Hucklebein dominiert sogar in weiten Teilen das Bild. So zeigen neun der zwanzig großformatigen Bilder lediglich den Raben in den verschiedensten, häufig dynamischen Posen. Auf den anderen Bildern wird er dem Knaben Fritz, der Tante oder den beiden Haustieren gegenübergestellt. Ehmann betont in einem Interview mit Lauströer unter anderem den Blick des Raben:

Wie er [Lauströer, M. S.] es schafft, den Blick des schwarzen Vogels so konzentriert und gierig wirken zu lassen, möchte ich von ihm wissen. Der Trick ist ein feuchter Punkt in der Pupille, wie er mir erklärt. Das glänzende Auge wirkt ähnlich wie eine feuchte Hundeschнауze und steht für hohe Aufmerksamkeit.¹⁰

Frappierend ist auch die häufige Darstellung des weit aufgerissenen, blutroten Schnabels oder der exakt gezeichneten Krallen des Vogels. – Entsteht bei Busch Dynamik durch die enge Bildfolge, so gleicht Lauströer die geringere Bilderanzahl (inklusive der Vignetten sind es im Textblock 27 gegenüber 48 bei Busch) durch Bewegung innerhalb der Einzelbilder aus. Diese entsteht durch verschiedene bildnerische Mittel: Einerseits durch Bewegungslinien und die ähnlich wirkenden Farbspritzer, die z. B. Hans Hucklebein begleiten, andererseits durch das Stehenlassen von Vorskizzen unter der obersten Farbschicht, wodurch sich spezielle Simultanbilder sowie Einblicke in den Bildfindungsprozess ergeben. Im Zentrum des Buches steht zudem das genannte Simultanbild, auf dem im Heidelbeerkompottgespritze drei Rabenköpfe mit weit aufgerissenen Schnäbeln zu sehen sind. Auch die Wahl dynamischer Motive wie etwa Tiere in Schrittstellungen trägt zur expressiven Bewegtheit der Einzelbilder bei.

Lauströers acht schwarze Tuschvignetten zeigen ebenfalls überwiegend Hans Hucklebein und die anderen im Text erwähnten Tiere: Von der Impressumseite auf den Innentitel zieht sich eine schwarze Kritzelspur, die der expressiv gezeichnete Rabe auf der Innentitelseite hinterlässt. Auf diese Weise werden die Rezipient*innen ins Buch hineingeführt. Der ersten Textseite ist dann eine Abbildung des Knaben Fritz (vgl. Abb. 4) beigegefügt. Eine weitere – komisch wirkende Zeichnung – zeigt im schwarzen Inneren eines Topfes lediglich die weißen Augen des Raben und den ebenso weißen Knochen, den er dem Spitz nicht überlassen möchte. Außerdem gibt es drei Zeichnungen, die den Kampf der Tiere auf humorvolle Art skizzieren und dabei Elemente aus Buschs Zeichnungen aufnehmen. Zwei Tuschen sind dem Raben in und auf dem Likörglas gewidmet. Somit unterstreichen die

¹⁰ Ehmann 2013, S. 44.

Vignetten eher den komischen Aspekt der Geschichte, während die farbigen Bilder die Abgründe und die Dramatik der Handlung fokussieren.

Bildnerisch auffällig ist in Lauströers *Hans Hucklebein* auch die Verwendung textiler Elemente. Auf dem Buchumschlag – wie dem entsprechenden Innenbild – sind Spitzendeckchen abgebildet. Hans Hucklebeins schwarze Fußspuren, die sich über diese feine Handarbeit erstrecken, bilden einen starken Kontrast, der das Chaos symbolisiert, welches das Tier im Haushalt der Tante anrichtet. Auch auf den letzten beiden Doppelseiten spielen Textilien ihre unheilbringende Rolle: In markantem Rot zeigt Lauströer das „Gestricke“¹¹ der Tante, das der Rabe zunächst aufdröseln, um sich dann schließlich darin zu erhängen. Es ergeben sich zwei grafisch sehr interessante Bildlösungen, bei denen links einmal der stark wirkende Rabe, einmal der tote Vogelkörper (vgl. Abb. 6) zu sehen sind. Auch auf der rechten, ansonsten den jeweils zwei Zeilenpaaren vorbehaltenen Seite, sind Fäden bzw. Strickzeug zu sehen, auf der zweiten Doppelseite hängt rechts parallel zum links befindlichen Raben ein tiefroter Knopf.

Hier sieht man **F**ritz, den muntren Knaben,
Nebst Hucklebein, dem jungen Raben.

Und dieser Fritz, wie alle Knaben,
Will einen Raben gerne haben.



Abb. 4 und 5: Gleichsetzung von Rabe und menschlichen Figuren in *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* (Busch/Lauströer ©: Zürich: minedition, 2017), S. 4 und S. 10

Drei Bilder sind besonders hintergründig: Erstens eine Tuschvignette auf der ersten Doppelseite des Textblocks, die Fritz mit einem Rabenschatten zeigt (vgl. Abb. 4), zweitens die Darstellung der Szene, in der Fritz der Tante den Raben vorstellt (vgl. Abb. 5). Und drittens diejenige, in der Hans die Nase der Tante vogelschnabelartig langzieht. In allen Fällen werden Tier und Mensch, sowohl Fritz als auch die Tante, einander gegenübergestellt und damit auch gleichgesetzt. Hier vermischen sich die Figuren durch Überlagerung der Bildebenen, sodass die böartigen Eigenschaften, die dem Tier in der Geschichte zugeordnet werden, auf die menschlichen Figuren zurückfallen. So entspricht die schwarze Kleidung der Tante dem

¹¹ Wilhelm Busch und Jonas Lauströer: *Hans Hucklebein der Unglücksrabe*. 2. Auflage. Zürich: minedition, 2017. S. 40.

Gefieder des Raben und das grundsätzlich im Kindchenschema gezeichnete Knabengesicht enthält zugleich schalkhafte bis bösertige Züge.

Prägnant gestaltet und anschlussfähig für die unterrichtliche Begegnung mit dem Buch ist auch dessen Paratext: Für das Cover (vgl. Abb. 3) wurde ein Bild gewählt, das bereits viele Elemente von Lauströers Gestaltung beinhaltet: Der großformatige Rabe mit aufgerissenem Schnabel und wachem Blick, der durch Skizzenhaftigkeit, Spuren und Spritzer, aber auch die Positionierung in der unteren Bild-Ecke, das ‚Hinauslaufen‘ aus dem Bild durch Angeschnittensein, sehr dynamisch wirkt; die Zerstörung menschengemachter Gegenstände durch das Tier, hier des feinen Spitzendeckchens; die gedeckte Farbigkeit.

Das vordere Vorsatzpapier zeigt dann auf schwarzem Grund ebenfalls in der rechten unteren Ecke einen schwarz-weißen, Vogelkot symbolisierenden Farbfleck. Auf dem hinteren Vorsatz sieht man auf schwarzem Grund an der gleichen Stelle rote, blutähnliche Farbkleckse, die sowohl an die blutige Handlung – das von einer Gabelspitze durchbohrte Ohr des Knaben Fritz – erinnern als auch für den Rabentod stehen können.¹² Ähnliche Farbspuren, die an Drip Paintings erinnern, finden sich im Buchinneren innerhalb der großformatigen Bilder wieder: Wenn Fritz in einem Eimer voller Heidelbeeren landet und, besonders expressiv, wenn der Rabe das Heidelbeerkompott der Tante verspritzt, oder auch – ähnlich motion lines – an verschiedenen Stellen, um die Dynamik der Handlung und vor allem die Bewegungen des Raben zu verdeutlichen.¹³

Didaktische Überlegungen: Annäherungen an Wilhelm Busch, Text-/Bildvergleich, rezeptive und produktive Begegnungen mit Original und Adaption

Das vorgestellte Bilderbuch bietet sich – wie in der Analyse ersichtlich geworden sein dürfte – aufgrund der Verwendung eines lange Zeit im kollektiven Gedächtnis verankerten (kinder-)literarischen Textes und der künstlerisch eigenständigen Bildsprache Lauströers sowohl für den Literatur- als auch den Kunstunterricht in der Sekundarstufe, ggfs. sogar schon für die höheren Grundschulklassen, an. Buschs Text-Bild-Kombination sowie auch Lauströers Bilder weisen dabei auf je eigene Weise ein hohes Alteritäts- und Irritationspotential auf und eignen sich daher dafür, vielfältige literarische und bildnerische Prozesse anzuregen. Im Fokus der didaktischen Überlegungen soll – neben einer Erschließung beider Versionen der

¹² Auf diese Paratextelemente spielt der Titel des vorliegenden Aufsatzes „Von Vogelkot bis Vogeltod“ an.

¹³ In Ansätzen lassen sich Spritzer und Spuren auch bei Busch in einzelnen Zeichnungen finden. Lauströer greift dies auf und intensiviert es.

Geschichte anhand verschiedener Impulse – die Darstellung des bösen Tieres, hier konkret des Raben Hans Hucklebein, stehen.

Während Buschs Werk lange als in jedem Haushalt bekannt vorauszusetzen war, sind Kinder und Jugendliche heute aufgrund pädagogischer Vorbehalte und der Vielzahl anderer medialer Angebote damit weniger vertraut, es wird ihnen somit in verschiedener Hinsicht fremd erscheinen. Möglicherweise kann bei einigen Schüler*innen aber weiterhin an Vorwissen zu *Max und Moritz*, das vielfach als Klassiker¹⁴ der Kinderliteratur bzw. des Bilderbuches benannt wird, angeknüpft werden. Hier lassen sich – z. B. ausgehend von einem Bild der Figuren *Max und Moritz*, zu dem erst Notizen angefertigt werden und dann ein Austausch erfolgt – zunächst Erinnerungen (vermutlich aus der früheren Kindheit) und Emotionen zu diesem Werk abfragen.¹⁵ Hieran anschließend kann eine Konfrontation mit *Hans Hucklebein* als weitere Bildergeschichte Buschs erfolgen, wobei motivische Ähnlichkeiten zu *Max und Moritz* herausgearbeitet werden.¹⁶ Auch begriffliche Klärungen müssen stattfinden, da viele Wörter und Zusammenhänge heutigen Schüler*innen so nicht mehr vertraut sind, wenngleich sich die grobe Handlung mithilfe der Bilder sicher gut nachvollziehen lässt. Die Gattung der Bild(er)geschichte kann angesprochen werden: Welche verwandten Gattungen sind den Schüler*innen bekannt? Hier lässt sich auf Comic und Graphic Novel verweisen und klären: Wie unterscheidet sich die Bildergeschichte davon, was zeichnet sie aus? Wie bereitet sie den Weg für z. B. den Comic? Der Entstehungskontext, also sowohl eine biografische als auch historische Einordnung der Geschichte, sollte ebenfalls berücksichtigt werden.¹⁷

¹⁴ So wird es bei Bettina Kümmerling-Meibauer und Bettina Hurrelmann in den entsprechenden Lexika aufgeführt (vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer: Busch, Wilhelm. *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. In: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Sonderausgabe. Hrsg. von Bettina Kümmerling-Meibauer. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. S. 163-165; Bettina Hurrelmann: Die lustige Geschichte von den bösen Kindern. In: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. von Bettina Hurrelmann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995. S. 46-68).

¹⁵ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit einem der Streiche aus *Max und Moritz* mit Fokus auf die Kinderdarstellung bei Busch in der Sekundarstufe erfolgt in: Barbara Schubert-Felmy und Kristina Schubert: Was sind das für Kinder? Nachdenken über Streiche in Wilhelm Buschs Bildergeschichten. Eine Unterrichtsreihe in der siebten Jahrgangsstufe. In: *kj&m* 61 (2009). H. 2. S. 50-59.

¹⁶ Dies sind z. B. Schadenfreude und Bosheit des/der Protagonisten, explizite Verkündung einer Moral, ähnliche Figuren, häuslicher Kontext, Parallelen in der bildlichen Darstellung und Begrifflichkeit, Drastik der Handlung und insbesondere des Endes.

¹⁷ Eine altersgerechte Auseinandersetzung mit Buschs Werkbiografie kann z. B. über den folgenden Busch-Artikel in einem Online-Literaturlexikon für Kinder erfolgen:

Anhand von Buschs Bildergeschichte kann dann weiterhin über die Charakterisierung des Raben als ‚böses‘ Tier gesprochen werden. Was ist daran aus heutiger Sicht irritierend? Wo lassen sich in Texten, die die Schüler*innen kennen, ähnliche Charakterisierungen von Tieren finden? Wie werden Tiere in aktuell(er)en Texten dargestellt? Wie ist vor diesem Hintergrund das Ende der Geschichte zu bewerten? Kennen die Schüler*innen Texte und Situationen, in denen abschließend ebenfalls eine Moral formuliert und mithilfe einer drastischen Strafe agiert wird? Hier werden vermutlich – wenn die Schüler*innen bis dahin nicht ausschließlich entschärften Versionen begegnet sind – unter anderem Märchen genannt.

Eine sich daran anschließende Konfrontation mit Lauströers Adaption der Geschichte kann den Blickwinkel verändern und neue Perspektiven auf Buschs Werk eröffnen. Die Bilder, die durchaus zunächst als verstörend oder zumindest für Bilderbücher ungewöhnlich und irritierend empfunden werden können, werden im Vergleich mit Buschs Zeichnungen, aber auch in ihrer Eigenart unter die Lupe genommen. Dabei soll zudem produktiv parallel zu Lauströers Vorgehen gearbeitet werden, um die bildliche Dimension in ihrer Vielschichtigkeit auf verschiedenen Ebenen zu erschließen.

Didaktisch-methodische Impulse

Die nachfolgenden Ideen sind weniger als durchgehendes Konzept angelegt als vielmehr im Sinne einer Sammlung zu verstehen, aus der bei der Begegnung mit *Hans Hucklebein* unterschiedliche Aktivitäten und Impulse für den Literatur- und Kunstunterricht ausgewählt und auf die jeweilige Zielgruppe angepasst werden können. Die Aufgaben sind vorwiegend auf Klasse 5 bis 7 ausgerichtet. Eine Begegnung mit dem Buch ist aber auch in höheren Klassen der Sekundarstufe sowie im Primarbereich in den Klassen 3 und 4 denkbar, in kleineren, etwa familiären Kontexten, auch mit Kindern jüngerer Alters.¹⁸ Berücksichtigt werden müssen bei der Begegnung mit

https://www.rossipotti.de/inhalt/literaturlexikon/illustratoren/busch_wilhelm.html. Als Grundlage für das Erstellen eigener Unterrichtsmaterialien zur Werkbiografie können auch die folgenden Lexikonartikel zu Busch gut genutzt werden: Klaus Doderer und Horst Künnemann: Busch, Wilhelm. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Erster Band: A-H. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim und Basel: Beltz, 1975. S. 234-236; Walter Pape: Busch, (Heinrich Christian) Wilhelm. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 2: Boa-Den. 2. Auflage. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin: De Gruyter, 2008. S. 315-317.

¹⁸ Die private Bilderbuchrezeption mit einem sechsjährigen Kind (siehe zur ausführlicheren Darstellung den letzten Abschnitt dieses Aufsatzes) zeigte, dass dieses dem Werk ohne Vorbehalte und mit großer Faszination für die detaillierten und zugleich in ihrem Entstehungsprozess nachvollziehbaren Bilder Lauströers begegnete. Auch Buschs Text mit seiner Sprachkomik stieß auf Anklang.

Lauströers Bildern unter anderem die explizite und realitätsnahe Darstellung des toten Tieres bzw. die Erfahrungen der einzelnen Rezipient*innen mit dem Tod

1. Annäherungen an Wilhelm Buschs Bildergeschichte

Für die heutige Schüler*innengeneration wird Busch in weiten Teilen als vergessener Dichter/Künstler gelten.¹⁹ Eine Annäherung kann daher, wie oben beschrieben, am ehesten über *Max und Moritz* erfolgen.²⁰ Im Zentrum soll nach einer Annäherung an die Geschichte über Kontexte, Begriffsklärungen, Text- und Bildbeschreibungen die Frage stehen, wie der Rabe Hans Hucklebein bei Busch in Text und Bild charakterisiert wird. Dabei können folgende Aufgaben unterstützend wirken: Markiere die Textstellen, in denen Hans Hucklebein als explizit böse beschrieben wird. Markiere auch in den Bildern Beispiele in Mimik und Gestik des Vogels, die ihn ‚böse‘ wirken lassen.

2. Konfrontation mit Lauströers Bildern zu *Hans Hucklebein*

Anschließend an die Begegnung mit Buschs Bildergeschichte werden die Schüler*innen mit Lauströers Adaptation konfrontiert. Dabei wird zunächst das Cover (vgl. Abb. 3) in den Blick genommen. Schon hier ist die – von Buschs Version deutlich abweichende – realistisch expressive Darstellung des tierischen Protagonisten augenfällig. Weitere Besonderheiten von Lauströers Bildern (dezent Farbgebung, Spritzer, Spuren, Textilien, skizzenhafte Elemente) sind ersichtlich. Die Schüler*innen finden zunächst heraus, welche Textstelle hier gezeigt wird, und beschreiben, welchen Eindruck sie von der Figur gewinnen. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Bild Buschs, auf dem der Rabe Spuren auf (Unter-)Wäsche hinterlässt, bietet sich an. Es erfolgt dann eine vollständige, dialogisch angelegte Rezeption des Bilderbuches mit Präsentation der Bilder. Hierbei kann unter anderem auf die weiteren Elemente des Paratextes (Vergleich von vorderem und hinterem Vorsatz) eingegangen werden. Vertiefungen der im Bilderbuchgespräch angesprochenen Aspekte finden anschließend in verschiedenen Sozialformen und im Rahmen von gesprächs- oder schreiborientierten Methoden statt, so etwa durch folgende Impulsgruppen:

¹⁹ Schon bei aktuellen Grundschullehramtsstudierenden wird nach nicht repräsentativen Befragungen der Verfasserin allenfalls *Max und Moritz* als bekanntes Werk genannt. Vorbehalte gegenüber diesem Text sind deutlich, aber auch positive Erinnerungen werden geäußert.

²⁰ Es ließe sich auch gleich eine Konfrontation mit den Bildern Lauströers initiieren, hier soll aber zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Original und dessen Kontexten sowie dem Irritationspotential von Text und Bild erfolgen.

a) Zur Darstellung des Raben bei Lauströer

- Wie wird Hans Hucklebein bei Lauströer dargestellt? Mit welchen Adjektiven würdet ihr den Raben im Bilderbuch beschreiben? Was unterscheidet die Rabenbilder von denjenigen Buschs? Wie, glaubt ihr, sind diese Bilder entstanden?
- Erwartet ihr eine solche Tierdarstellung im Bilderbuch? Wie werden Tiere in anderen euch bekannten Bilderbüchern dargestellt? – Hier werden sicher anthropomorphisierte, verniedlichte Versionen von Tieren angesprochen. Solche Bilder, die den Schüler*innen aus der eigenen Kindheit vertraut sind, können gezeigt und um realistischere Darstellungen aus Sachbilderbüchern ergänzt werden. Auch können aktuellere Bilderbücher angesprochen und gezeigt werden, die z. B. die Domestizierung von Tieren bzw. von Menschen verursachtes Tierleid kritisch thematisieren. Eine Ausweitung auf andere bildorientierte Medien (Trick- und Dokumentarfilm, Plakate...) ist ebenfalls denkbar.



Abb. 6: Hans Hucklebeins Ende bei Jonas Lauströer (Busch/Lauströer ©: Zürich: minedition, ²2017), S. 41

- Wie wird der Tod des Raben inszeniert? Dabei ist eine explizite Gegenüberstellung der Tod-Bilder bei Busch und Lauströer (vgl. Abb. 1 und Abb. 6) sinnvoll. Welche Gefühle rufen die beiden Bilder des toten Hans Hucklebein hervor? Wie wird diese Wirkung jeweils erzielt?
- Wo findest du auf Lauströers Bildern Stellen, die Ähnlichkeiten/Übereinstimmungen zwischen Mensch und Tier betonen? Welche Interpretation des Textes ist damit verbunden?

b) Zum Vergleich mit Buschs Bildern

- An welchen Stellen ergeben sich Ähnlichkeiten zwischen den Zeichnungen Buschs und den Bildern Lauströers? Achte bei deiner Analyse z. B. auf Bildaufbau und Figurendarstellung. – Hier können vorausgewählte Bilder zum Vergleich zur Verfügung gestellt werden, etwa diejenigen der Anfangsszene, in denen Lauströer recht nah an Buschs Bildaufbau bleibt, oder die erste Gegenüberstellung zwischen Fritz/Hans Hucklebein und der Tante (vgl. Abb. 5).
- Bei Lauströer spielen Spuren in Form von Farbklecksen und -spritzern eine wesentliche Rolle. Auf welchen seiner Bilder findest du solche Spuren? Welche (unterschiedlichen) Bedeutungen und Wirkungen haben sie? (Wo) Findest du bei Busch solche Spuren/Spritzer? Wie und wodurch unterscheidet sich die Bildwirkung?
- Bei Busch steht auch in den Zeichnungen der Humor im Vordergrund. (Wo) Findest du bei Lauströer Stellen, die ebenfalls komisch wirken? Welche Bilder wirken auf dich weniger komisch?

3. Rezeptive und produktive Auseinandersetzung mit Lauströers Werk(en)

Im Kunstunterricht lässt sich die Begegnung mit den Bildern Lauströers zu *Hans Hucklebein* vertiefen und im Sinne eines Ausblicks auf und einer Einordnung in dessen Gesamtwerk erweitern. Lauströer wird hier als vielseitiger Künstler vorgestellt und entdeckt, der neben den Bilder- und Kinderbüchern unter anderem auch Animationen, Trickfilme und Wissenschaftsillustrationen anfertigt. Eine Begegnung mit Lauströers Werk ist gut über seine Website (<https://www.jonas-laustroeer.de>) zu initiieren, die sein vielfältiges Schaffen abbildet. Hier könnten sich die Schüler*innen arbeitsteilig mit verschiedenen Werkgruppen beschäftigen und anschließend Gemeinsamkeiten aufdecken. Ergänzend sollten weitere Bücher Lauströers zum eigenständigen Durchstöbern zur Verfügung gestellt werden. Parallelen zwischen den kinderliterarischen Werken (Textauswahl, Tiere, Art der Darstellung) werden somit deutlich.

Eine produktive Auseinandersetzung mit Lauströers Werk kann dann an verschiedenen Stellen ansetzen. Sicher ist der Faszination, die von seinen exakten und gleichzeitig ausdrucksstarken Tierbildern ausgeht, Rechnung zu tragen. Die Schüler*innen erfahren dazu zunächst anhand eines Künstlerzitats, wie zeitintensiv und gründlich, aber zugleich auch spontan Lauströer seine Bilderbücher vorbereitet:

Wenn ich in einem Text etwas spannend finde, lege ich los, noch bevor ich die ganze Geschichte gelesen habe. Für den Fuchs in der Szene [es geht hier um das Bilderbuch *Reineke, der Fuchs*, M. S.]

zeichne ich Füchse, fotografiere sie oder suche mir Bilder im Internet. Diese Bilder setze ich im Computer wie eine Collage zusammen, die ich als Vorlage ausdrucke. Mit Skizzen und Farbkleckschen beginnt nun die Arbeit des Malens. Wenn mir etwas nicht gefällt, übermale ich es.²¹

Ähnlich dem hier beschriebenen Vorgehen können die Schüler*innen zu einem frei gewählten oder vorgegebenen Tier, etwa aus einer Tiergeschichte, zunächst in Gruppen- oder Einzelarbeit Materialien sammeln bzw. erstellen, die später zu einer digitalen oder materiell vorliegenden Collage zusammengesetzt werden. Hierzu werden ggfs. bereits eigene Tierzeichnungen angefertigt und genutzt. Auf Grundlage der Collagen, die selbst schon als vollständiges Produkt betrachtet werden können, soll dann eine Zeichnung entstehen, die das Tier in Bewegung zeigt. Dies ist eine anspruchsvolle Aufgabe, deren Ergebnisse die verschiedenen Verfahren Lauströers (Stehenlassen von Skizzen, Spritzer und Bewegungslinien...) aufgreifen werden.

Vorbereitend ist es sinnvoll, diese Verfahren in einer Art Explorationsphase z. B. an mehreren Stationen zu erproben. Dazu zählt das mit dem Drip Painting²² verwandte Vorgehen des Farbspritzens, für das neben Farben im Unterrichtskontext auch die im Text verwendeten Realien, etwa Heidelbeersaft, genutzt werden könnten. Bewegungslinien und Skizzen einfacher Bewegungsabläufe, von denen dann ein Element ausformuliert wird, wären an einer weiteren Station einzuüben.

Zudem könnte – angeregt durch einzelne Bilder aus dem Buch – auch mit textilen Materialien gearbeitet werden, entsprechend kann das Motiv des roten Fadens aufgegriffen werden, indem abstrakte Fadenbilder – z. B. als Hintergrund oder Bestandteil der Collagen – angefertigt werden. Auch eine Auseinandersetzung mit dem Material Spitze ist denkbar, zum Beispiel mit Tortenspitze oder Spitzenresten als Collageelemente oder zum Frottieren (Durchreiben).

Und was sagen die Rezipient*innen? Informelle Rezeptionsgespräche mit Kindern aus unterschiedlichen Altersgruppen

Um herauszufinden, wie Kinder verschiedener Altersstufen auf Jonas Lauströers Version von *Hans Huckebein* reagieren, wurden während der Erstellung dieses Aufsatzes im Mai 2025 im privaten Rahmen drei separate

²¹ Lauströer, zitiert nach Ehmann 2013, S. 44 f.

²² Lauströer äußert sich zu dieser Technik folgendermaßen: „Ich mag den Zufall, das Ungeplante beim Malen. Für den Schnee [...] habe ich weiße Farbe auf das vertikal gehaltene Papier geschleudert. Mit einem Föhn erreiche ich, dass die Tropfen schräg fallen. Solche Dinge sind am Rechner nicht möglich.“ Zitiert nach Ehmann 2013, S. 45.

Rezeptionsgespräche mit einem sechsjährigen (K1), einem neunjährigen (K2) und einem zwölfjährigen Kind (K3) durchgeführt. Einige Schlaglichter dieser Gespräche seien im Folgenden – statt eines Fazits – angeführt. Während den beiden jüngeren Kindern das Bilderbuch vorgelesen wurde, betrachtete das zwölfjährige Kind zunächst das Buch eigenständig und stellte dabei lediglich Verständnisfragen. Eine Konfrontation mit der Version Wilhelm Buschs erfolgte in keinem Fall. Die Versuchsleiterin hielt sich in allen drei Gesprächen zurück und stellte im Nachgang – reagierend auf Äußerungen der Kinder – lediglich Vertiefungsfragen, um etwa die Bildebene und diejenige des Paratextes noch stärker zu fokussieren und die Kinder zu einer abschließenden Wertung zu animieren. Selbstverständlich hat dieses Vorgehen keinerlei repräsentativen Charakter und kann lediglich erste Impulse für die Möglichkeiten der Rezeption dieses Bilderbuches geben.

Die Betrachtung mit dem sechsjährigen Kind (K1) verlief konzentriert. Das Mädchen, das noch den Kindergarten besucht, hatte sichtlich Freude am Text und den Bildern. Zum Cover äußerte es sich folgendermaßen:

K1: „Der ist verlaufen, der Rabe. Das hat man extra so gemacht.“

K1: „Der ist ein Kreis, Hans Huckebein.“

Hiermit hob K1 auf die Form des Raben und die Struktur dieser Figur, die von Zeichenstrichen und Sprengeln umgeben ist, ab. Auch die anderen Paratextelemente wurden am Ende der Bilderbuchrezeption zusammenfassend erwähnt:

K1: „Kacka, Blut – und Wäsche.“

Weiterhin fand die Zeichnung mit Fritz und dem Rabenschatten (Abb. 4) Erwähnung und sorgte für Irritation:

K1: „Ist das der Schatten von dem? Das ist ein Mensch. Und das ist der Schatten von einem Raben.“

Hinsichtlich einer Wertung des Buches, die eher auf die moralische Ebene ausgerichtet war, äußerte sich K1 mit drei Positionen:

K1: „Der [Fritz, M. S.] hat den ja gefangen. Und so ein Rabe ist ja eigentlich auch kein Haustier.“

K1: „Ich würde da den Fritz böse finden.“

K1: „Ich sag dazu: Ohjemine!“

Problematisiert wurde hier also in Ansätzen die im Text vorhandene Wertung des Raben als böse und dessen Domestizierung als Ursache des Problems. Außerdem wurde auf Besonderheiten der bildlichen Gestaltung und die Bildbedeutung angespielt.

Das neunjährige Mädchen (K2), Schülerin der dritten Klasse, hatte das Bilderbuch im Vorfeld des Rezeptionsgesprächs bereits kurz selbst angesehen. Im Verlauf des Gesprächs äußerte sich auch dieses Kind zunächst zum Cover:

K2: „Also da rennt der Rabe mit schmutzigen Füßen über die Tischdecke halt drüber und macht Fußabdrücke, weil der Junge hat ihn ja da hingestellt. Aber dann rennt der halt weg, weil der will da ja gar nicht hin, der will auf dem Baum bleiben.“

Schon hier klingt – ähnlich wie im Gespräch mit dem sechsjährigen Kind – eine Haltung an, die den Raben als unschuldig und den Menschen als Verursacher des Problems wertet.

Die Vorsatzpapiere als weitere Elemente des Paratextes wurden jeweils mit folgenden Äußerungen bedacht:

K2: „Vogelkacka.“

K2: „Und hier ist dann – ist das dann Blut?“

Im Verlauf des Gesprächs stellte K2 einige Verständnisfragen und formulierte entsprechende Hypothesen sowohl zum Text (sprachlich und inhaltlich) als auch zu den Bildern, deren Komplexität durchaus erfasst wurde:

K2: „Da ist der dreimal, weil der sich halt so schnell bewegt, oder? Und kippt der das grad aus?“

K2: „Also ist das die Wäsche? Das sieht halt aus... Sind das Tischdecken, die dann halt in der – aus der Wäsche, die gewaschen wurden?“

K2: „Sind hier auch noch Teller, weil da ist es ja noch richtig gemalt, dann kommen irgendwann nur noch Striche... [...] Und hier ist der Rabe.“ (Oben im Bild, angeschnitten).

Als problematisch empfand K2 an verschiedenen Stellen die fehlende Einführung von Figuren und Gegenständen, was zu Irritationen beim Herstellen von Zusammenhängen führte:

K2: „Ich finde das komisch, dass da dann halt manchmal auch so Sachen vorkommen, die man davor, wo man davor eigentlich noch gar nichts davon wusste, von dem Hund, von der Katze und dem Knochen.“

Außerdem quitierte das Kind besonders drastische Stellen (Durchbohren von Fritzens Ohr mit der Gabelspitze und Verspritzen von Heidelbeerkompott) mit Ausrufen wie: „Oh oh.“

Auf die Bildqualität heben folgende Äußerungen von K2 ab:

K2: „Ich find das cool an den Bildern, dass halt da dann auch echte Farbkleckse sind und so. Und halt auch – die Vogelkacka da so echt aussieht und so.“

K2: „Warum sind hier – warum ist es da auch nochmal gezeichnet, hier und hier? Warum wurde das so gemacht?“ (Vorzeichnungen)

K2: „Und schau, hier ist es auch so, der hat da halt gemalt und das hat da ein bisschen gespritzt, das sieht man auch noch.“

Hinsichtlich einer inhaltlichen Wertung sind folgende Kommentare interessant:

K2 (zur Darstellung der Tante, vgl. Abb. 5): „Die Tante sieht gruselig aus. Die ist so dunkel. Und die versucht auch, glaube ich, so nach dem Raben halt zu greifen.“

I: „Und dann schnappt der die?“

K2: „Als Strafe.“

K2: „Warum findet man den Raben da so böse in dem Buch, weil der Fritz hat den ja mitgenommen? Aber der Rabe macht dann halt auch viel Chaos im Haus.“

Eine abschließende Wertung formuliert K2 wie folgt:

K2: „Mir gefällt es nicht so, dass der den dann halt einfach mitnimmt und dann lässt der ihn halt ins Haus, obwohl der Rabe, der will das ja überhaupt nicht. Und der will sich dann halt wehren mit dem dass er da dann halt so viel kaputt macht und so und er will halt raus, er – der versucht dann halt alles, um wieder rauszukommen und dreht total auf.“

Für K2 steht – ähnlich wie für das deutlich jüngere K1 – die Frage nach der Wertung des Raben als böse im Vordergrund bei der Rezeption. Aber auch fehlende Zusammenhänge und die besondere Qualität der Bilder werden hier vielfach angesprochen.

Die Rezeption des zwölfjährigen Mädchens (K3), das die sechste Klasse eines Gymnasiums mit Kunstprofil besucht, begann mit einer intensiven eigenständigen Lektüre des Textes. Hier wurden bald erste Verständnisfragen gestellt, die die Versuchsleiterin im Gespräch klärte:

K3: „Ist Nebst ein Name?“ (zu „Hier sieht man Fritz, den muntren Knaben, Nebst Hucklebein, dem jungen Raben.“²³)

K3: „Den Satz hier verstehe ich nicht...“

Es zeigte sich, dass sowohl Wörter als auch Satzformulierungen dieses Kind herausforderten, also Schwierigkeiten mit der alten Sprache bestanden. Die erste Äußerung nach der Lektüre des Textes hob dann gleich auf eine zusammenfassende Wertung und Frage nach der Adressierung des Buches ab:

K3: „Also, das Buch ist etwas sehr brutal. Ist das für Kinder?“

Weiterhin wurden wiederholt Schwierigkeiten formuliert, Zusammenhänge zu verstehen bzw. einen Sinn hinter der Handlung zu erkennen, – die Geschichte entsprach offensichtlich nicht den Erwartungen des Kindes an ein Bilderbuch:

K3: „Ich verstehe irgendwie die Zusammenhänge nicht, weil am Anfang ist es ja so, dass dieser, zuerst denkt man ja, es handelt sich erstmal um den hier (Fritz), aber dann handelt es sich ja um den Raben irgendwie, ist das jetzt eine Geschichte? Und jetzt ist er ja bei dieser Tante und die Tante kommt ja später auch nochmal vor. Dann streitet er mit den Tieren.“

23 Wilhelm Busch und Jonas Lauströer 2017, S. 4.

Explizit wurde der räumliche Wechsel von außen nach innen, ins Haus, nicht sofort erfasst und erfragt:

K3: „Was ich jetzt nicht verstanden habe, ist, ob die jetzt den Raben mit reingenommen haben, weil hier sagt sie noch so, der ist nicht gut, und da wird das nicht mehr aufgegriffen, irgendwie.“

Angesprochen auf den Autor Wilhelm Busch stellte sich heraus, dass der Name des Verfassers dem Kind nichts sagte, *Max und Moritz* aber ein Begriff war. Angesprochen auf mögliche Parallelen benannte das Kind die Brutalität beider Geschichten.

Erst auf Rückfrage ging K3 nach der Problematisierung des Textinhalts explizit auf die Bilder ein und stellte hier einige bemerkenswerte Beobachtungen zur Bildqualität an, die losgelöst von der Kritik an der Handlung erfolgten:

K3: „Also die Zeichnungen sind eigentlich relativ gut. Hier sieht man auch so ein bisschen, ich weiß nicht, ob das so Kunst ist, dass man also die Bleistiftzeichnung so vormacht, aber dann nicht mehr wegmacht, wie das eigentlich sonst ist.

Aber ich finde das eigentlich richtig cool, auch mit den Strukturen, dass das so reingeht oder dass man halt auch sieht, dass das so gemalt ist. Der Hintergrund auch so mit diesen Flecken. Dass das so aussieht, als hätte man da Wasser drübergekippt über das Bild. Und das ist auch cool mit diesem Raben, dass der halt so diese Flecken, dass man irgendwie sieht, dass der so ein bisschen böse ist, so dunkel.“

K3: „Manchmal sind die Bilder so ein bisschen wild, zum Beispiel hier erkennt man fast gar nichts, weil es sehr wild gezeichnet ist.“

Auf die Farbspritzer angesprochen, die es selbst beobachtet hatte, äußerte K3 folgende Hypothese:

K3: „Vielleicht, wenn er irgendwie in Bewegung ist, ist es meistens so, oder vielleicht auch, weil er böse ist oder weil er so dargestellt wird.“

Zu den stehen gelassenen Vorskizzen, die auch K2 bemerkte, stellte K3 ebenfalls eine Vermutung an:

„Ich glaube, das ist einfach Kunst. Oder vielleicht auch ein bisschen Bewegung.“

An verschiedenen Stellen wurden beim wiederholten Durchblättern von K3 zudem Fragen zu einzelnen Bildern formuliert:

K3: „Das Bild verstehe ich nicht. Das sind ja plötzlich jetzt drei Raben.“ (Zu einem Simultanbild, auf dem drei Rabenköpfe inmitten von Heidelbeerspritzern zu sehen sind).

K3: „Was ich dann auch, also ich verstehe jetzt hier nicht mit diesem Raben, warum da so der Rabe rausguckt aus der.“ (Zu Abb. 5).

Auf Rückfrage thematisierte K3 die beiden Vorsatzpapiere und stellte auch hier Hypothesen zur Bedeutung an:

K3: „Der Hintergrund ist so schwarz und am Anfang ist da so ein bisschen Vogelscheiße. Und da ist dann halt so Blut. Vielleicht so, dass man vorne so irgendwas drin hat, was irgendwie, also am Ende ist er ja tot, das passt ja eigentlich, und am Anfang mit der Vogelkacke, das ist halt das Häufigste, was man von Vögeln irgendwo sieht.“

Während K3 sich lange sehr zurückhaltend äußerte, war die abschließend formulierte Wertung sehr emphatisch, während des Sprechens engagierte sich das Kind immer mehr:

K3: „Dass er am Ende so – stirbt. Und also für mich persönlich ist halt überhaupt keine Geschichte dahinter. Er [Hans Hucklebein, M. S.] macht die ganze Zeit nur Schrott und dann stirbt er. Obwohl er ja eigentlich gar nichts dafür kann, er ist halt ein Rabe, weil, also, so ein Rabe sitzt unschuldig da, dann fängt der Mensch ihn ein, setzt ihn ins Haus. Was soll der Rabe tun? Sitzen bleiben? Dafür kann er ja dann nichts. Und dass er dann irgendwie ausbrechen will oder irgendwas tut, weil er aufgeregt ist, ist ja einfach nur logisch. Also man wäre ja auch aufgeregt, wenn irgendjemand einen mitnimmt. Und dass er dann halt versucht, zu fliehen, weil er ein Tier ist und halt jetzt auch kein Mensch, sondern ein Tier, dass er dann irgendwo reinfliegt, weil's überhaupt ja gar nicht sein Lebensraum ist, dann vielleicht ein paar Teller runterschmeißt, ist ja einfach nur logisch. Und dass er halt die Wäsche schmutzig macht und so, ist halt so, wenn du ihn ins Haus setzt.“

In dieser Äußerung wird zunächst noch einmal auf die Schwierigkeit, Zusammenhänge herzustellen und eine wirkliche Geschichte zu erkennen, abgehoben. Vor allem aber erfolgt hier eine Identifikation mit dem Raben, die zu einer Problematisierung der im Text vorgenommenen Wertung und der drastischen Bestrafung des Vogels am Ende führt. Die Verantwortung für das Unheil wird – auch in diesem Gespräch – ganz klar beim Menschen gesehen.

In der Auseinandersetzung mit dem Werk zeigt sich, dass Jonas Lauströers Bilderbuchadaption zu Wilhelm Buschs *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* ein All-Age-Bilderbuch im besten Sinne ist. Es bietet aufgrund seines Irritations- und Alteritätspotentials und seiner sprachlichen wie bildkünstlerischen Qualität zahllose Möglichkeiten zur thematischen, vergleichenden und bildnerischen Arbeit in verschiedenen Altersstufen, wie die Rezeptionsgespräche in ersten Ansätzen skizzieren können.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Busch, Wilhelm: Hans Hucklebein der Unglücksrabe. In: Wilhelm Busch: Historisch-kritische Gesamtausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Hrsg. von Friedrich Bohne. Wiesbaden: Vollmer, 1960. S. 475-498.

Busch, Wilhelm: Max und Moritz. In: Wilhelm Busch: Historisch-kritische Gesamtausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Hrsg. von Friedrich Bohne. Wiesbaden: Vollmer, 1960. S. 341-389.

Busch, Wilhelm und Lauströer, Jonas: Hans Hucklebein der Unglücksrabe. 2. Auflage. Zürich: minedition, 2017.

Sekundärliteratur

Braun, Michael: Humor in den düstersten Farben. <https://www.deutschlandfunk.de/humor-in-den-duestersten-farben-102.html> (18.03.2025).

Brillmann-Ede, Heike: Der rote Faden: Faszination Bewegung – Jonas Lauströer. In: Eselsohr 39 (2020). H. 2. S. 12.

Doderer, Klaus und Künnemann, Horst: Busch, Wilhelm. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Erster Band: A-H. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim/Basel: Beltz, 1975. S. 234-236.

Dolle Weinkauff, Bernd: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus Weimar. Bd. 1. A-G. Berlin: De Gruyter, 2007. S. 227-229.

Ehmann, Antje: Liebhaberprojekt Bilderbuch. Zu Besuch bei Jonas Lauströer. In: JuLit 39 (2013). H. 4. S. 43-46.

Esser, Katharina: Jonas Lauströer. <https://illustratorsinresidence.de/kuenstler/jonas-laustroeer> (12.03.2025).

<https://www.jonas-laustroeer.de> (25.03.2025).

<https://www.wilhelm-busch-preis.de/> (25.03.2025).

Hurrelmann, Bettina: Die lustige Geschichte von den bösen Kindern. In: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. von Bettina Hurrelmann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995. S. 46-68.

Kautt, Annette: Wilhelm Busch. In: Rossipotti-Literaturlexikon. Hrsg. von Annette Kautt. https://www.literaturlexikon.de/illustratoren/busch_wilhelm.html; Stand: 15.06.2012 (25.03.2025).

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Busch, Wilhelm. *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. In: Klassiker der Kinder- und

Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Sonderausgabe. Hrsg. von Bettina Kümmerling-Meibauer. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. S. 163-165.

Pape, Walter: Busch, (Heinrich Christian) Wilhelm. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 2: Boa-Den. 2. Auflage. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin: De Gruyter, 2008. S. 315-317.

Pietzcker, Frank: Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Buschs. Die versteckten Aussagen seiner Bildergeschichten. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1832).

Ruby, Daniel: Schema und Variation. Untersuchungen zum Bildergeschichtenwerk Wilhelm Buschs. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1638).

Schubert-Felmy, Barbara und Schubert, Kristina: Was sind das für Kinder? Nachdenken über Streiche in Wilhelm Buschs Bildergeschichten. Eine Unterrichtsreihe in der siebten Jahrgangsstufe. In: *kjls&m* 61 (2009). H. 2. S. 50-59.

Imagination vertiefen durch die Gestaltung von Hörbildern zu Jonas Lauströers Bilderbuchfassung von *Der Hase und der Igel*

Caroline Wittig

Anspruchsvolle Bilderbücher wie Jonas Lauströers *Der Hase und der Igel* (2015) zeichnen sich durch Unbestimmtheitsstellen aus, die in der Rezeption Deutungsspielräume eröffnen. Kinder brauchen oftmals Unterstützung dabei, diese Spielräume wahrzunehmen, zu erkunden und sich darüber auszutauschen. Neben literarischen Gesprächen bieten sich dafür nonverbale literaturdidaktische Methoden an, die u. a. in Form von Hörbildern Anwendung finden können. Durch künstlerische Transformationen¹ ausgewählter Bilderbuchseiten werden Kinder dazu angeregt, in einzelne Momente der Geschichte einzutauchen und ihre Imagination zu vertiefen, indem sie diese emotional besetzen, anreichern, narrativ einbetten oder konkretisieren.²

Der Beitrag skizziert zunächst die Bedeutung des attentiven Sehens und der Imagination bei der Bilderbuchbetrachtung, bevor er auf Möglichkeiten der künstlerischen Transformation von Bilderbüchern in Hörbilder eingeht. Im nächsten Schritt werden ausgehend von einer ausgewählten Bilderbuchseite aus Jonas Lauströers *Der Hase und der Igel* (2015) konkrete Spielwerte für die Gestaltung eines Hörbildes erkundet. Ein didaktisches Konzept zur Umsetzung in der Grundschule und Analysen eines Inszenierungsbeispiels schließen den Beitrag ab.

¹ Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken: Künstlerische Transformationen. Einblicke in seminarübergreifende Medientransformationen von Bilderbüchern. In: Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Hrsg. von Lars Oberhaus und Mareile Oetken. Bielefeld: transcript, 2017. S. 191-212.

² Bettina Uhlig: „Ich sehe etwas, was du nicht siehst.“ Bildsehen und Imagination bei der Betrachtung von Bilderbüchern. In: Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven. Hrsg. von Gabriela Scherer, Steffen Volz und Maja Wiprächtiger-Geppert (unter redaktioneller Mitarbeit von Andrea Wetterauer). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. S. 9-22.

Förderung von Imagination durch Transformationsaufgaben in der Bilderbuchrezeption

Sehen gilt in der Visual Literacy Forschung als konstruktiver Prozess.³ Ein äußeres Bild (picture) wird demnach erst durch das Anschauen als inneres Bild (image) lebendig. Meist betrachten wir Bilder im Modus des wiedererkennenden Sehens, wodurch das image reduzierter ausfällt als das picture. Anders ist dies beim attentiven Sehen, das dann aktiviert wird, wenn ein Bild Interesse weckt. Das image wird dabei durch eigene innere Bilder vertieft und bereichert, weshalb von „angereicherter Imagination“⁴ gesprochen werden kann. Attentives Sehen ist „in gewisser Weise Gegenprogramm zum wiedererkennenden Sehen, weil es eine vertiefte, aufmerksame, versunkene Betrachtung ermöglicht.“⁵ Diese zeigt sich in fünf verschiedenen Formen: Man kann Bilder (1) visuell konkretisieren (Merkmale und Details der visuellen Erscheinung werden ergänzt), (2) visuell variieren (das imaginierte Bild wird variiert und verändert), (3) narrativ einbetten (das imaginierte Bild wird in einen erzählerischen Zusammenhang eingebunden), (4) begrifflich beschreiben (Elemente und Details werden bezeichnet bzw. beschrieben) oder (5) emotional besetzen (dem imaginierten Bild wird eine Stimmung oder ein Gefühl zugeordnet).⁶ Solche Anreicherungen sind möglich, wenn pictures durch Unbestimmtheitsstellen Deutungsspielräume bzw. „Spielräume der Imagination“⁷ bieten.

Es kann im (Schul-)Alltag herausfordernd sein, ein attentives Sehen zu aktivieren und jene Imaginationsspielräume wahrzunehmen, die Bilder eröffnen. Transformationsaufgaben sind eine Möglichkeit, den Rezeptionsprozess zu intensivieren und zu entschleunigen, da für eine aufmerksame Bildbetrachtung bewusst Zeit genommen wird. In dem hier vorliegenden Begriffsverständnis lassen sich ausgehend von den vier Medien Musik, Bild, Sprache/Text und Körper/Bewegung daran gebundene

³ Ludwig Duncker und Gabriele Lieber: Bildliteralität im Vor- und Grundschulalter. Zur Begründung einer neuen Schlüsselkompetenz im Medienzeitalter. In: Bildliteralität und Ästhetische Alphabetisierung. Konzepte und Beispiele für das Lernen im Vor- und Grundschulalter. Hrsg. von Ludwig Duncker und Gabriele Lieber. München: kopaed, 2013. S. 13-35. S. 33; Mechthild Dehn: Unsichtbare Bilder. Visual literacy als Aufgabe des Deutschunterrichts? In: Kinder – Lesen – Literatur. Analysen – Modelle – Konzepte. Hrsg. von Monika Plath und Gerd Mannhaupt. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2008. S. 1-32.

⁴ Bettina Uhlig: Imaginieren lernen. In: Grundschulzeitschrift 27 (2013). H. 262/263. S. 38-41. S. 40.

⁵ Bettina Uhlig 2014, S. 14.

⁶ Bettina Uhlig 2013, S. 40.

⁷ Ebd.

Transformationen im Sinne der Übertragung bzw. des Wechsels von einem Medium in das andere festlegen, also z. B. Verklanglichung oder Vertonung von Bildern.⁸ Während die Interpretation eine Art „Engführung und Verdichtung“⁹ darstellt, ermöglicht die Transformation eine „erneute Öffnung des Prozesses“.¹⁰ Sie verfolgt das Ziel, Erlebens- und Erkenntnisqualitäten in Rezeptionsprozessen möglichst unmittelbar und nachhaltig in die kindliche Lebenswelt zu übertragen.¹¹

Untersuchungen mit Studierenden in interdisziplinären Seminaren zeigen, wie narrative und ästhetische Elemente von Bilderbüchern durch künstlerische Transformationen zu einem tieferen Verständnis für die Wechselwirkungen zwischen Text, Bild und Klang führen.¹² Dadurch wird deutlich, dass kreative Adaptionen und künstlerische Transformationen die Rezeption von Bilderbüchern bereichern können und das Potenzial in sich tragen, ein attentives Sehen zu aktivieren und Imagination zu fördern. Diese Idee greift der Beitrag auf, indem er sich mit der Transformation ausgewählter Bilderbuchseiten aus Jonas Lauströers *Der Hase und der Igel* (2015) in Hörbilder auseinandersetzt.

Von Raum-Kunst zu Zeit-Kunst: Möglichkeiten der Bilderbuchtransformation für Hörbilder

Bilderbücher können als Raum-Kunst bezeichnet werden, da die Bilder in einer bestimmten Anordnung auf den Seiten des Buches erscheinen und durch ihre Gestaltung ebenso wie ihre Gesamtkomposition die Geschichte entfalten. Anders als Theater, Musik oder Film haben Bilderbücher per se keine zeitliche Komponente. Diese entsteht erst in der Rezeption, etwa beim Vorlesen oder Betrachten der Bilder. Das Bild verfügt jedoch über eigene Mittel, innerhalb seiner räumlichen Ordnung Zeitlichkeit darzustellen – und damit Bewegung ebenso wie Klänge und Geräusche. So gibt es bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts bild-künstlerische Auseinandersetzungen mit Musik, etwa durch die Farbgebung.¹³ Dies verdeutlicht Nina

⁸ Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken 2017, S. 193.

⁹ Bettina Uhlig: Kunstrezeption in der Grundschule. Zu einer grundschulspezifischen Rezeptionsmethodik. München: kopaed, 2005. S. 156.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken 2017, S. 191-212.

¹³ Karin von Maur: Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Karin von Maur. München: Prestel, 1985. S. 3-26; zitiert nach Felix Giesa: Ein Bild, zwei, drei, vier. Comics und Musik, Musik und Comics. In: *kj&m.extra* (2012). H. 12. S. 70-81. S. 73.

Heindl am Beispiel des Gemäldes *Arearea*, auf dem Paul Gauguin in der Vielfarbigkeit der organischen Formen Qualitäten des Auditiven im Sinne von Schwingungen und Farbklingen transportiert und damit das Flötenspiel des Mädchens im ko-modalen Sinne hörbar macht.¹⁴ Deutlicher noch wird die Zeitlichkeit des Bildes in Darstellungen von Bewegung. Bildfolgen und pluriszenische Bilder haben besonders vielschichtige Möglichkeiten, den Verlauf von Bewegungen und damit Handlungsabläufe zu zeigen. Doch auch monoszenische Einzelbilder können Bewegungseindrücke hervorrufen. Diese finden wir vorwiegend in Jonas Lauströers *Der Hase und der Igel*¹⁵ – davon ausgenommen ist eine pluriszenisch gestaltete Bildseite, in der die zahlreichen Läufe des Hasen sowohl zählend als auch mit fünffacher Abbildung der Figur zum Ausdruck gebracht werden¹⁶. Diese Auffassung begründet sich im spätestens seit dem 15. Jahrhundert vertretenen Verständnis von Bildern als „per se dynamisch“.¹⁷ Demnach können Werke der bildenden Kunst das unmittelbar Vorausgehende und Nachfolgende eines dargestellten Augenblicks repräsentieren. Besonders wichtig für Bewegungsdarstellungen sind Figurenanordnungen im Bildraum¹⁸ sowie motus-Darstellungen von Figuren (Haltungen, die unweigerlich eine Bewegungsfortsetzung nach sich ziehen, weil ein Körper aus dem Gleichgewicht gebracht ist)¹⁹. Anhand der motus-Darstellungen lässt sich auf dem Bild beispielsweise erkennen, ob wir es mit einer Ortsbewegung (Figuren bewegen sich von Ort zu Ort) oder einer Aktionsbewegung (Bewegungen ohne Standortveränderung) zu tun haben.²⁰ Unterschiedliche Arten von Bewegungsverläufen, wie sie der Humanist Pomponius Gauricus mit *Enárgia*, *Émphasis* und *Amphibolía*²¹ beschreibt, machen darüber hinaus auch die

¹⁴ Vgl. Nina Heindl: Die leisen Bildlaute des Chris Ware. Wirk- und Seinsweisen von Sprechblasen und Onomatopöien. In: Bildlaute & laute Bilder. Zur „Audiovisualität“ von Bilderzählungen. Hrsg. von Christian A. Bachmann. Berlin: Christian A. Bachmann, 2014. S. 149-168. S. 164 f.

¹⁵ Zum Beispiel Brüder Grimm und Jonas Lauströer: *Der Hase und der Igel*. Bargteheide: Minedition, 2015. S. 17-18.

¹⁶ Ebd., S. 29-30.

¹⁷ Ulrich Heinen: Figuren – Bausteine der Bild-Erzählung. In: Erzählen zwischen Bild und Text. Hrsg. von Bettina Uhlig, Gabriele Lieber und Irene Pieper. München: kopaed, 2019. S. 69-102. S. 69.

¹⁸ Vgl. Nina Heindl 2014, S. 165.

¹⁹ Ulrich Heinen 2019, S. 81.

²⁰ Vgl. Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Nachdruck. Hrsg. von Heinrich Ludwig. Norderstedt: Hansebooks, 2016. S. 304, S. 320 f.; zitiert nach Ulrich Heinen 2019, S. 73 f.

²¹ Während *Enárgia* verdeutlicht, was einer Bewegung vorausgegangen ist, zeigt *Émphasis*, was noch hervorgehen wird. Bei *Amphibolía* ist das Vorher und Nachher zweifelhaft: zum Beispiel ob ein Reiter vom Pferd ab- oder aufsteigt. Vgl.

Zeitlichkeit einer Aktion greifbar. Weiterhin können bildliche Darstellungen Unterschiede zwischen der Anfangsphase einer Bewegung, der mittleren Bewegungsphase sowie der Endbewegungsphase sichtbar machen.²²

Diese unterschiedlichen noch aus der Renaissance stammenden Theorien verdeutlichen, dass Bilder Bewegungsarten, -richtungen, -verläufe und -phasen unmittelbar wiedergeben können. Das ist bei der Betrachtung von Lauströers Werken zentral, da seine spezifische Kunst darin liegt, Bewegung in seinen Bildern erlebbar zu machen. In dieser Zeitlichkeit von Bildern finden sich Angebote, aus der Raum-Kunstform Bilderbuch Zeit-Kunst zu erstellen, etwa mit Hörbildern. Dies kann insbesondere dann gelingen, wenn Bilder, wie oben dargestellt, ein attentives Sehen hervorrufen und die Imagination anreichern, beispielsweise im Fortführen von Erzähl- und Handlungsverläufen, im Füllen von Leerstellen und im Bewegen von Figuren.

Hörbilder

Die Methode der *Hörbilder* hilft dabei, Bilder bewusster wahrzunehmen, indem sie Geräusche oder Musik mit Illustrationen verbindet. Die Aufgabe Hörbild besteht darin, zu einem ausgewählten Bild Klänge und Geräusche zu entwickeln, wozu unterschiedliche Instrumente genutzt werden können. Ob und wie zusätzlich Sprache und Figurenrede zum Einsatz kommt, ist offen. Durch das gezielte Hinhören auf Geräusche, die in den Bildern sichtbar sind (z. B. raschelnde Blätter, Schritte, Wind), werden Figuren und Details intensiver wahrgenommen. Kinder erkunden Farben, Formen und Dynamik bewusster, indem sie passende Klänge entdecken, zuordnen oder nachahmen. Dies fördert die Vorstellungskraft und schult die Fähigkeit, Stimmungen oder Bewegungen in Bildern zu erkennen. Der Wechsel von einem Medium (Bild) in ein anderes (Klänge und Geräusche) wird dadurch erleichtert, dass die bildliche Darstellung beim Hörbild bestehen bleibt, Klänge und Geräusche also gleichzeitig zur Bildbetrachtung erzeugt werden. Insofern haben wir es nicht mit einem Verlust, sondern mit einer Erweiterung bzw. Ergänzung ästhetischer Zeichen zu tun. Die kindliche Imagination kann dadurch auf verschiedene Arten vertieft werden. So aktiviert die Aufgabe Hörbild zunächst ein attentives Sehen und regt im Erarbeitungsprozess dazu an, sich vorzustellen, wie die abgebildete Szene klingen könnte. Da Sehen ein aktiver Konstruktionsprozess ist und geeignete

Pomponius Gauricus: *De Sculptura*. Hrsg. von André Chastel und Robert Klein. Genf: Librairie Droz, 1969. S. 198 f.; zitiert nach Ulrich Heinen 2019, S. 90.

²² Pomponius Gauricus 1969, S. 194 f.; zitiert nach Heinen 2019, S. 82.

Bilder, wie wir sie in Jonas Lauströers *Der Hase und der Igel* finden, ausreichend Deutungsspielräume enthalten, können Kinder ihre eigene Sichtweise auf das Bild vertiefen und imaginativ erweitern, indem sie ihre Vorstellungen durch die Vertonung spielerisch zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig machen Hörbilder die eigene Deutung bewusst und ermöglichen es, Verbindungen zwischen Gesehenem und Gehörtem aktiv herzustellen. Gerade wenn unterschiedliche Klangvorstellungen aufeinandertreffen, können Gespräche über individuelle Bildwahrnehmung entstehen. Durch den Austausch über die inneren und äußeren Bilder können Kinder letztlich ein stärkeres Gespür für Bildkompositionen, Rhythmus und Bewegung in der Illustration entwickeln. Warum sich Lauströers Illustrationen zu *Der Hase und der Igel* für ein Hörbild besonders eignen und welche Spielwerte hier zu finden sind, wird im nächsten Schritt näher betrachtet.

Der Hase und der Igel

Die 2015 bei minedition erschienene Bilderbuchfassung *Der Hase und der Igel* mit einer Textbearbeitung durch Renate Raecke und Illustrationen von Jonas Lauströer basiert auf dem bekannten KHM 187 der Brüder Grimm: Ein Igel überlistet einen überheblichen Hasen durch einen einfachen Trick: Bei einem Wettlauf über ein Feld positioniert der Igelmann seine Igelfrau an das andere Ende des Ackers, und immer, wenn der Hase angerannt kommt, ist schon ein Igel da. Da Igelmann und Igelfrau gleich aussehen, kann der Hase sie nicht unterscheiden. Ungläubig darüber, von diesem lahmen Tier besiegt worden zu sein, wiederholt sich das Spiel, bis der Hase nach 74 Läufen tot zusammenbricht. Die im Märchen formulierte Moral und die anthropomorphe Darstellung der Tiere regt dazu an, Überlegungen zur Bedeutung dieser Geschichte für das menschliche Leben anzustellen. Die Geschichte lässt sich als Warnung vor Überheblichkeit und Angeberei ebenso lesen wie als Anregung zum Innehalten: Hätte der Hase angehalten, einen Moment nachgedacht und das Ereignis von außen betrachtet, wäre ihm der Tod erspart geblieben. Eine weitere, etwas versteckte Deutung bietet Lauströer auf dem Bild zum Schmutztitel. Zu sehen ist eine nostalgische Blechdose, die augenscheinlich Hustenpastillen enthält. Dabei handelt es sich jedoch, wie wir dem Schriftzug entnehmen können, um „Buxtehuder Hasen Lakritz“ bzw. „Koprophagie“ (Verzehr von eigenen oder fremden Fäkalien) und zwar „made in Ottensen“²³ (einem Stadtteil von Hamburg). Damit erweitert Laustroer die gängige Deutung um eine eigene Interpretation: Der Hase stirbt an seinem eigenen inneren Wesen. Relevanz für die

²³ Brüder Grimm und Jonas Lauströer 2015, S. 2.

kindliche Lebens- und Erfahrungswelt erhält das Märchen dabei unabhängig von seiner Interpretation durch Themen wie Wettkampf, Gewinnen und Verlieren sowie Schummeln und Lügen.

Lauströers detailreiche und naturalistische Bilder bleiben vorwiegend nah am Text und setzen die beschriebenen Szenen vor flächige Hintergründe.²⁴ Das räumlich vom Text getrennte Bild erstreckt sich über die gesamte Geschichte hinweg bis zum Buchrahmen und bewirkt, dass wir die Szenen aus einer gewissen Distanz betrachten. Unterstützt von der realistischen Farbwahl mit dominierenden Erdtönen tragen die Illustrationen dazu bei, uns während der Lektüre in eine norddeutsche Herbststimmung zu versetzen.²⁵ Die Farben erfüllen darüber hinaus im Verlauf der Handlung eine narrative Funktion: Aus den anfänglich kühleren und luftigen Farben²⁶ werden mit der Einführung des listigen Plans²⁷ vermehrt Rottöne eingestreut, die sich schließlich in voller Intensität im Blut des toten Hasen zeigen.²⁸ Zum Ende hin besteht die Farbwelt wieder aus bläulich-grünlichen Tönen²⁹ und legt dadurch die Vermutung nahe, dass der Tod des Hasen für die Igelfamilie keine Relevanz hat. Dass Lauströer sich insgesamt für Erscheinungsfarben anstelle von Fantasiefarben entscheidet, passt zur Brutalität der blutigen Geschichte. Ungewöhnlich wirken die Bilder durch bewusste Unsauberkeiten (wiederholt Verschmiertes und über die Randlinien gesetzte Flächenfarben³⁰) sowie die sichtbare Pinselstrichführung, die Bewegung und Geschwindigkeit in die Szenen bringt³¹ – hier kommt die für den Illustrator spezifische Kunst zum Ausdruck, Bewegungsabläufe zeichnerisch genau festzuhalten. So erinnern insbesondere die Illustrationen des Wettlaufs an skizzierte Bewegungsstudien.³² Diese Form der Bildästhetik erlaubt es, auch vom Ende her gedacht am Entstehungsprozess der Bilder teilzuhaben und die Dynamik dieser Szenen mitzuerleben. Hier bietet es sich besonders an, die Darstellungen in Hinblick auf ihre Zeitlichkeit zu betrachten. In der Bildfolge fällt beim Vergleich verschiedener Bildseiten mit Blick auf die Anthropomorphisierung der Figuren zudem auf, dass sich Körperbau, Gang und Gestik des Hasen im Verlauf des

²⁴ Ebd., S. 7-8.

²⁵ Insbesondere ebd., S. 3-4, S. 7-8, S. 11-12, S. 13-14 und S. 17-18.

²⁶ Ebd., S. 1-12.

²⁷ Ebd., S. 13-14.

²⁸ Ebd., S. 31-32.

²⁹ Ebd., S. 33-34.

³⁰ Zum Beispiel ebd., S. 3-4, S. 7-8, S. 9-10, S. 13-14.

³¹ Ebd., S. 17-18, S. 25-26.

³² Ebd., S. 17-30.

Wettrennens³³ zum Tier wandeln, bis sie zu naturalistischen Bewegungsstudien werden.³⁴

Die beschriebenen Besonderheiten in der bildlichen Darstellung machen den Wettlauf für eine Vertonung interessant. Dafür bietet sich die Anfangsszene³⁵ ebenso an wie das pluriszenische Bild,³⁶ auf dem fünf über den Acker rennende und vollends zum Tier gewandelte Hasen zu sehen sind.

Spielwerte für Hörbilder

Mit Farbe, Linienführung, Mimik, Körperhaltung und Bewegung der Figuren bieten Lauströers Illustrationen von *Der Hase und der Igel*/Spielwerte für eine Vertonung. Gleichzeitig ermöglichen es Unbestimmtheitsstellen, unterschiedliche Vorstellungen zu den pictures zu entwickeln und miteinander darüber ins Gespräch zu kommen. Im Vordergrund der folgenden Analyse steht eine ausgewählte Bildseite, die mit dem Start des Rennens (Abb. 1) eine spannungs- und bewegungsgeladene Szene zeigt und sich durch den sichtbaren Unterschied in der Darstellung der beiden Figuren besonders für eine Vertonung eignet. Eine bildhermeneutische Herangehensweise bei der Analyse³⁷ unterstützt dabei, die für eine Bildvertonung relevanten Details zu erfassen.

³³ Ebd., S. 17-30.

³⁴ Ebd., S. 29-30.

³⁵ Ebd., S. 17-18.

³⁶ Ebd., S. 29-30.

³⁷ Bettina Uhlig und Maleen Linke: Bilderbuch-Bilder sehen und verstehen. Ein Modell zur Analyse der Bildkonzepte von Bilderbüchern am Beispiel von Tina hat Mut (Tatia Nadareischwili). In: *Anderes anders denken. Diversität und Narration in kunst-, musik- und deutschdidaktischer Perspektive*. Hrsg. von Gabriela Lieber, Bettina Uhlig und Jürg Zurmühle. München: kopaed, 2024. S. 51-92.



Abb. 1: Start des Wettrennens (Brüder Grimm und Lauströer 2015, S. 17 f.)

Hase und Igel erscheinen bei Lauströer als anthropomorphe Gestalten, die durch die spezifische Kleidung ihre jeweiligen Charaktereigenschaften hervorheben. Waren sie anfangs noch in ihrer Alltagskleidung – der Hase feierlich in Frack und Hemd, der Igel derb-bäuerlich –, erscheinen beide auf diesem Bild in für den Zweck des Wettlaufs passenden Kleidungsstücken. Der Hase hat mit seinem geringelten 20er-Jahre-Badeanzug eine professionelle Sportkleidung gewählt, die seinen Ehrgeiz und seine Wettkampferfahrung unterstreicht. Der Igel hingegen wirkt in seiner kurzen Hose und dem verwaschenen T-Shirt, unter dem sich sichtbar ein Bäuchlein wölbt, unförmig und nur bedingt auf sportliche Höchstleistung vorbereitet. Verstärkt wird dies durch die unterschiedlichen Körperhaltungen der Figuren, die als *motus*-Darstellungen eine lebhaftere Vorstellung von der jeweiligen Laufgeschwindigkeit vermitteln: Hinten ist ein aufrechter und daher langsamer Igel, vorn ein geneigter, rasend schneller Hase mit gestrecktem Hinterfuß – der sich bei genauem Hinsehen bereits nicht mehr menschlich, sondern als echter Hasenfuß zeigt. Zusammen mit den zarten Pinselstrichen, die den dynamischen Bewegungsverlauf von Armen und Beinen nachzeichnen, sowie den leicht verwischten Gliedmaßen des Hasen entsteht eine auffällige Dynamik im Bild, die das Tempo unmittelbar erlebbar macht. Dies fällt insbesondere im Vergleich mit dem Igel auf, der durch Statur, Körperhaltung und den durch die Linienführung angedeuteten Bewegungsverlauf schwerfällig wirkt. Im Gegensatz dazu irritieren Bilddetails wie die wild fliegenden Stacheln am Bildrand, die sich (vor Anstrengung?) von seinem Rücken lösen und auf den Acker fallen. Der Hintergrund zeigt sich in dunklen Erdtönen, die fast bis ins Schwarze reichen – wir haben es hier mit einem der dunkelsten Bilder des ganzen Bilderbuches zu tun. Dies

betont die Dramatik des Moments und trägt dazu bei, dass die beiden Figuren umso deutlicher hervorstechen. Sie sind auch diejenigen Elemente, durch die das Bild eine zeitliche Dimension erhält. Für eine Bildvertonung bietet es sich entsprechend an, Hasen und Igel spielerisch zu erkunden.

Didaktische Impulse zu Hörbildern

Die folgenden didaktischen Impulse zur Gestaltung von Hörbildern orientieren sich an Konzepten zu einem inklusiven (Deutsch-) Unterricht³⁸ und sind in der handlungs- und produktionsorientierten Literaturdidaktik³⁹ verortet. Sie können ab dem ersten Schulbesuchsjahr über die gesamte Grundschulzeit hinweg durchgeführt werden.

Für die Gestaltung von Hörbildern mit Kindern bietet sich eine schrittweise Erarbeitung an, die mit einem Bilderbuchkinogespräch⁴⁰ beginnt. Ausgewählte und reduziert eingesetzte Gesprächsimpulse⁴¹ helfen dabei, in die Geschichte einzutauchen, die Gestaltung der (großformatig gezeigten) Bilder bewusst wahrzunehmen und sich deskriptiv-relativierend, kognitiv-perspektivierend oder imaginativ-generierend⁴² darüber auszutauschen. Das Bilderbuchkinogespräch ist als Inkubationsphase im „Medium der Mündlichkeit“⁴³ Ausgangspunkt und zugleich Impuls für die Hörbild-Vertonung.⁴⁴

³⁸ Jeanette Hoffmann und Natascha Naujok: Bilder(bücher). Vieldeutige Medien und ihre Aneignung in heterogenen Lerngruppen. In: Deutschunterricht in der Inklusion. Auf dem Weg zu einer inklusiven Deutschdidaktik. Hrsg. von Johannes Hennies und Michael Ritter. Stuttgart: Fillibach bei Klett, 2014. S. 221-236; Nadine Naugk u. a.: Deutschunterricht in der inklusiven Grundschule. Perspektiven und Beispiele. Weinheim/Basel: Beltz, 2016; Simone Seitz: Literaturunterricht für alle – Schule für alle? In: ... alle Kinder alles lehren! – Aber wie?. Hrsg. von Theo Klauß und Wolfgang Lamers. Düsseldorf: Selbstbestimmtes Lernen, 2003. S. 213-223.

³⁹ Haas, Gerhard, Menzel, Wolfgang und Spinner, Kaspar: Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht. In: Praxis Deutsch 21 (1994). H. 123. S. 17-25.

⁴⁰ Jeanette Hoffmann: Grafisch erzählte Geschichten im Bilderbuchkinogespräch. David Wiesners Herr Schnuffels in der Grundschule. In: MiDU – Medien im Deutschunterricht 1 (2019). H. 1. S. 43-65. S. 45.

⁴¹ Zum Beispiel nach Catharina Fuhrmann und Daniela Merklinger: Literarisches Lernen in Vorlesegesprächen. In: Gespräche über Lernen – Lernen im Gespräch. Hrsg. von Heike de Boer und Marina Bonanati. Wiesbaden: Springer VS, 2015. S. 251-266. S. 257.

⁴² Jeanette Hoffmann 2019, S. 60.

⁴³ Kristin Wardetzky: Schwimmen lernen. In: Die Grundschulzeitschrift 24 (2010). H. 231, S. 44-47.

⁴⁴ Jeanette Hoffmann, Katharina Egerer und Franziska Herrmann: Analoge Bilder – digitaler Film. Möglichkeitsräume für literaturästhetisches Lernen in

Für die anschließende Erarbeitung eines Hörbilds spielen zunächst Zeigen und Vorführen als Kernkompetenzen des ästhetischen Lehrens⁴⁵ bzw. das Lernen am Modell⁴⁶ eine Rolle, bevor die Kinder in einer ermutigenden Atmosphäre selbst inszenierend tätig werden. Eine gemeinsame Vertonung als Beispielsinszenierung eines ausgewählten Bildes bietet Orientierung und schafft dadurch eine Grundlage für die eigenständige Arbeit. Dazu kann das Buchcover oder eine andere, selbstgewählte Bilderbuchseite genutzt werden. Zur Vertonung wird eine Material- bzw. Instrumentenauswahl bereitgestellt, wobei eine bewusste Reduktion für Klarheit und Struktur sorgt und dadurch Imagination als „Kern der Literarität“⁴⁷ hervorhebt. Zentral für das Materialangebot ist dabei, dass es vielseitige Spielweisen zulässt und keine spezifischen musikalischen Fähigkeiten erforderlich sind;⁴⁸ geeignet sind entsprechend sowohl Alltagsgegenstände (Dosen, Schüsseln, Stöcke) als auch Orff-Instrumente. Im Sinne eines ausprobierenden Mitwirkens und der Förderung von kindlicher Imagination sollte die Lernbegleitung während der gemeinsamen Gestaltung einer Beispielsinszenierung ausreichend Raum für Umsetzungsideen und Anregungen lassen und ihre eigenen Vorstellungen zurücknehmen. Ihre Rolle besteht vielmehr darin, den Aushandlungsprozess zu moderieren, Ideen zu strukturieren, Begründungen einzuholen und gezielte Nachfragen zu stellen. Aufgabe wird es auch sein, die Aufmerksamkeit immer wieder auf das Bild zu lenken und Bezüge zwischen den Vertonungen und der Bildebene herzustellen. In diesem gemeinsamen Entwickeln und Erproben von Vertonungen entstehen Gelegenheiten, die Bildwahrnehmung zu vertiefen und die Imagination zum Gesehenen anzuregen.

Hochschullernwerkstätten. In: lern.medien.werkstatt. Hochschullernwerkstätten in der Digitalität. Hrsg. von Klaus Himpsl-Gutermann u. a. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 2021. S. 196-214. S. 201.

⁴⁵ Max Fuchs: Ästhetisches Lernen und Lehren in Institutionen: Diskurse – Themen – Zugänge. Werkstattbericht zur kulturellen Schulentwicklung. https://kooperationen-bildungslandschaften.bkj.de/fileadmin/user_upload/kultur_macht_schule/documents/KMS_Fachstelle/PDF/Aesthetisches_Lernen_und_Lehren_in_Institutionen_010411.pdf (19.02.2026).

⁴⁶ Kristin Wardetzky 2010, S. 44-47.

⁴⁷ Mechthild Dehn, Daniela Merklinger und Lis Schüler: Texte und Kontexte. Schreiben als kulturelle Tätigkeit in der Grundschule. Seelze: Klett Kallmeyer, 2011. S. 45.

⁴⁸ Vgl. dazu Caroline Wittig: Comics gemeinsam lesen und (digital) inszenieren. Literaturdidaktische Überlegungen für die Grundschule. In: Graphic Novels und Comics im Literaturunterricht. Analysen und didaktische Perspektiven. Hrsg. von Thomas Möbius und Janika Frei-Kuhlmann. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2025. S. 115-138. S. 124.

Bevor eine selbstständige und konzentrierte Arbeit in Kleingruppen oder Paaren stattfinden kann, brauchen Kinder in der Regel ausreichend Zeit, das Materialangebot zu erkunden.⁴⁹ Sobald die erste Spiel- und Experimentierfreude erfüllt ist, fällt es ihnen leichter, sich dem Bilderbuch und der Aufgabe zuzuwenden. Damit sie die für sie bedeutsamen Momente aus der Geschichte gestalten können, wählen sie selbst aus, zu welcher Bilderbuchseite sie ein Hörbild gestalten wollen. Bevor die eigentliche Vertonungsarbeit beginnt, ist ein konzentrierter Blick auf das Bild sinnvoll: Was kann ich auf dem Bild sehen? Erst dann rücken Inszenierungsfragen in den Vordergrund: Was kann ich hörbar machen? Welche Instrumente brauche ich dazu? Wie kann ich sie einsetzen?

Das in Kleingruppen oder Paaren entwickelte Hörbild kann vor der Klasse vorgeführt werden. Um die Präsentation nicht zu einer Bewertungssituation werden zu lassen und die Erarbeitung zu würdigen,⁵⁰ bieten sich gezielte Fragen zum Arbeitsprozess an: Wie wurde das Geräusch entwickelt? Gab es Vertonungsideen, über die diskutiert wurde? Zudem kann das Publikum (ggf. mit einer Auswahl an Begriffen wie traurig, spannend, gruselig, aufregend, lustig) die individuelle Wirkung der Vertonung beschreiben, ohne diese bewerten.

Inszenierungsbeispiel: Titus entwickelt ein Hörbild zum Start des Wettrennens in *Der Hase und der Igel* (2015)

Im Folgenden wird anhand eines Fallbeispiels vorgestellt und analysiert, wie ein Hörbild zu einer Szene aus *Der Hase und der Igel* (Lauströer 2015) gestaltet sein könnte. Dazu entwickelt der fünfeinhalbjährige Titus gemeinsam mit mir ein Hörbild zum Start des Wettrennens.⁵¹ Die Vertonung findet in Titus' Kinderzimmer statt. Zwei Stühle stehen an einem kleinen Schreibtisch bereit, auf dem das Bilderbuch sowie einige Instrumente geordnet nebeneinander liegen. Zu sehen sind ein Glockenspiel, Maracas, Bongos, Rasseleier und eine Flöte. Ich nehme das Buch in die Hand und informiere Titus über den Ablauf:

⁴⁹ Caroline Wittig 2025, S. 124.

⁵⁰ Katharina Egerer und Caroline Wittig: Digitale Comicingzenierungen in der Grundschule. Bilder mit einem Tablet beleben. In: Literarische Bildung für die Grundschule. Kinder – Literatur – Didaktik (2024). H. 158. S. 260-270. S. 266.

⁵¹ Durch den symbolischen Charakter von Märchen ist das KHM 187 *Der Hase und der Igel* trotz seiner Brutalität auch für Vorschulkinder geeignet. Insbesondere die Bilderbuchfassung Lauströers fasziniert durch ihre realistischen ebenso wie lebendig wirkenden Bilder, die durch den märchenhaften Erzählton den symbolischen Charakter der Geschichte aufrechterhalten.

„Wir werden gleich gemeinsam diese Geschichte lesen. Danach vertonen wir aus dem Buch ein oder zwei Seiten, machen also Geräusche zu den Bildern. Dafür nehmen wir die Instrumente, die ich dir mitgebracht habe.“

Die Instrumente haben einen großen Anziehungscharakter und es braucht eine Zeit des Spielens und Ausprobierens, bis sich Titus dem Bilderbuch zuwenden kann. Er erkennt das Buchcover und erzählt, dass er die Geschichte *Der Hase und der Igel* (2015) bereits mit seiner Großmutter gelesen habe. Beim gemeinsamen Lesen erinnert er sich an die Erzählung und den Sieg des Igels über den Hasen. Während das Vorlesegespräch anfangs verhaltener verläuft, nehmen Interaktivität und Dynamik während des Wettrennens deutlich zu, etwa beim gemeinsamen Zählen der Runden, die der Hase auf dem Acker zurücklegt.

Im Anschluss an das Vorlesegespräch überlege ich gemeinsam mit Titus, welche Seite des Bilderbuchs wir vertonen möchten. Titus entscheidet sich für die Seite, auf der das Wettrennen beginnt, weil diese „besonders spannend“ sei. Die folgende Hörbildgestaltung wurde videographiert und anschließend in Anlehnung nach GAT 2⁵² mit einer Erweiterung um eine Spalte mit sichtbaren Handlungen⁵³ transkribiert. Die transkribierten Daten wurden in drei thematisch zusammenhängende Szenen gegliedert und interaktionsanalytisch interpretiert,⁵⁴ wobei die zusätzliche Abbildung des Transkripts alternative Deutungen ermöglicht.

⁵² Margret Selting u. a.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion (2009). H. 10. S. 353-402. <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2009/px-gat2.pdf> (15.05.2021).

⁵³ Caroline Wittig: Panellesungen in der Grundschule. Eine rekonstruktive Fallstudie zu multimodalen Transformationen des Comics *Lehmriese lebt!* in der Grundschule. Münster: Waxmann, 2022.

⁵⁴ Götz Krummheuer und Natascha Naujok: Grundlagen und Beispiele interpretativer Unterrichtsforschung. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Szene 1 zur Bildbetrachtung: „Ich seh nichts mehr“



Abb. 2: Start des Wettrennens (Brüder Grimm und Lauströer 2015, S. 17 f.)

Z.	Spreeher:in	Text	Handlung
1.	Caroline Wittig	Wir vertonen jetzt den Hasen und den Igel, wie das Wettrennen losgeht – und wir bleiben erstmal beim Bild bevor du dir die Instrumente nimmst (-) was kannst du da sehen auf dem Bild	Caroline Wittig zeigt auf das Bild und Titus wendet sich der Bilderbuchseite zu.
2.	Titus	Dass der Hase VOR dem Igel ist	
3.	Caroline Wittig	genau der Hase ist vor dem Igel (-) was siehst du noch?	
4.	Titus	Ich seh nichts mehr	
5.	Caroline Wittig	Schau mal genau hin	Caroline Wittig zeigt auf Figuren.
6.	Titus	Da fliegen die Stacheln weg	
7.	Caroline Wittig	Hm stimmt das sieht so aus als fliegen die Stacheln weg (-) ist der Igel denn so schnell	
8.	Titus	also der Hase ist vor dem Igel also ist der auch SCHNEller	
9.	Caroline Wittig	Der Hase ist wohl schneller (-)	
10.		woran kannst du das noch sehen dass der Hase schneller ist	Caroline Wittig zeigt auf Pinselstriche.

11.	Titus	Da sind so striche	
12.	Caroline Wittig	Genau die linien hier zeigen die bewegung – wie der seine Arme und Beine ganz schnell bewegt beim Rennen	Caroline Wittig fährt mit dem Finger die Bewegung auf dem Papier nach.
13.	Titus	SO	Titus steht auf, rennt durch das Zimmer und kommt zu seinem Platz zurück.
14.	Caroline Wittig	((lacht)) genau (-) du bist so schnell wie der hase	

Ich weise Titus auf den Auftrag hin „den Hasen und den Igel“ zu vertonen, „wie das Wettrennen losgeht“ (Z. 1). Damit fokussiere ich im Arbeitsauftrag die Figuren(-handlungen) und nicht etwa die im Hintergrund fliegenden Steine oder die spannungsgeladene Atmosphäre des Bildes. Entsprechend legt auch Titus in seiner Antwort den Fokus auf die Figuren, wobei er der Anordnung von Hasen und Igel im Bildraum eine besondere Bedeutung beimisst: „dass der Hase VOR dem Igel ist“. Damit richtet er seine Aufmerksamkeit vor allem auf Informationen, die für den Verlauf des Wettrennens von Bedeutung sind. Weitere Elemente der Szene – etwa die erdig-düsteren Farben, der Acker als Schauplatz des Geschehens, die sportliche Kleidung der Figuren sowie Körperhaltung und Bewegungslinien – benennt er nicht, auch nicht auf meine Nachfrage. Stattdessen bleibt er bei der Aussage „ich seh nichts mehr“ – vermutlich, weil er die weiteren Bild-details nicht für besprechens- oder vertonenswert hält oder diese nicht versteht. Hier wird deutlich, dass Titus Unterstützung braucht, um seine Bildwahrnehmung zu vertiefen und/oder zu versprachlichen. Diese erfährt er durch meine zeigenden Hinweise und entdeckt bewusst die Elemente des Bildes, auf die der Finger zeigt: „da fliegen die Stacheln weg“ sowie „so Striche“. Es bleibt offen, welche Bedeutung er diesen Zeichen selbst beimisst, denn ich lenke den Fokus auf das Lauftempo der Figuren und biete ihm für die weißen Linien ihre eigene Interpretation an: „wie der seine Arme und Beine ganz schnell bewegt beim Rennen“. Dies nimmt Titus zum Anlass, das Gesehene körperlich nachzuspielen, und er rennt „so schnell wie der Hase“ durch den Raum. Eine körperliche Transformation scheint

hier für ihn eine naheliegendere Variante zu sein als eine Vertonung mit Instrumenten.

Szene 2 zur Überlegung der Vertonung von Hasen und Igel: „Ich will nur lauter und leiser“

1.	Caroline Wittig	Hast du denn ne Idee wie wir das HÖRbar machen können dass der Hase schneller ist als der Igel	Caroline Wittig zeigt auf die Instrumente.
2.	Titus	Also dass wir ein lautes – ein lauterer und ein leiserer nehmen	
3.	Caroline Wittig	wer ist lauter als der andere?	
4.	Titus	Zum Beispiel DAS ist ja viel lauter	Titus spielt ein paar Töne mit dem Glockenspiel.
5.		als DAS	Titus rasselt mit Maracas.
6.	Caroline Wittig	Ok das heißt (-) das Glockenspiel wäre welches Tier	
7.	Titus	der Hase	
8.	Caroline Wittig	Und das leise Geräusch der Igel denn das Leise steht für dich für das langsame	
9.	Titus	Ja	
10.	Caroline Wittig	Fällt dir auch was ein, wie wir das mit den Stacheln machen können	Caroline Wittig zeigt auf die sich lösenden Stacheln des Igels.
11.	Titus	<<einen laut wie ein schießgeräusch machend> tsch tsch tsch>	
12.	Caroline Wittig	So klingt das wenn die Stacheln wegfliegen	
13.	Titus	Ja so <<den laut erneut machend> tsch tsch tsch>	
14.	Caroline Wittig	Ok (-) der igel hat also ein leiseres Geräusch mit den rasseln und dann noch das <<einen laut machend> tsch tsch tsch> für die Stacheln	

15.	Titus	Ja	
16.	Caroline Wittig	Könnte man denn vielleicht auch noch über das Tempo hörbar machen, dass der Hase schneller ist? Dass du deine Geschwindigkeit vom Rasseln oder vom Klopfen ein bisschen anpasst?	
17.	Titus	Nein ich will nur lauter und leiser	
18.	Caroline Wittig	Also nur lauter und leiser und beides gleich schnell	
19.	Titus	<<bestätigend> Hm>	Titus spielt auf dem Glockenspiel.
20.	Caroline Wittig	Und findest du, dass eher helle	Caroline Wittig zeigt auf die entsprechende Seite des Glockenspiels.
21.		oder eher dunkle Töne zum Hasen passen	Dann auf die andere Seite des Glockenspiels.
22.	Titus	Helle	Titus schlägt kräftig auf helle Töne des Glockenspiels.
23.	Caroline Wittig	Warum denkst du das	
24.	Titus	Der ist ja auch hell	

Ich bemühe mich, die körperliche Transformationsleistung des schneller als der Igel rennenden Hasen zur ursprünglichen Aufgabe ‚Hörbild‘ zurückzuführen. Titus äußert prompt die Idee, ein lauterer und ein leiserer Instrument zu nehmen, wobei er das Glockenspiel als lauterer Instrument für den schnelleren Hasen und die Maracas als leiseres Instrument für den langsameren Igel auswählt. Die entsprechende Nachfrage, ob das Leise für ihn für das Langsame stehe, bejaht er. Ergänzend zu dieser Idee rege ich dazu an, mit den fliegenden Stacheln weitere Details zu vertonen, die in der Bildbetrachtung thematisiert wurden. Für diese wählt Titus spontan den stimmlichen Laut „tsch tsch tsch“ der an ein Schießgeräusch erinnert und die Dynamik des Wegfliegens dramatisch betont. Es folgt eine weitere und naheliegende Anregung, die unterschiedliche Geschwindigkeit der Tiere über die Geschwindigkeit in der Spielweise umzusetzen. Titus lehnt den Vorschlag entschieden ab und hält an seinem Schema (Lautstärke als

Zeichen für Geschwindigkeit) fest. Auf meine Nachfrage entscheidet er sich, den Hasen in der Spielweise bewusst mit hellen Tönen zu gestalten, weil dieser ja „auch hell“ sei – vermutlich ein Bezug zu den Farben des Bildes, die den Hasen in seinem blau-weiß gestreiften Anzug vor dem braunschwarzen Hintergrund kontrastreich hervortreten lassen. In dieser Transformation deutet sich eine synästhetische Verknüpfung von visueller Helligkeit und klanglicher Gestaltung an. Auf die gemeinsame Absprache zur Gestaltung des Hörbilds folgt in Szene 3 die gemeinsame Vertonung.

Szene 3 zu Vertonung und Abschluss: „Können wir jetzt eine andere Seite machen?“

1.	Titus	<<fragend> kannst du DAS nehmen >>	Titus reicht Caroline Wittig die Maracas.
2.		und ich nehme DAS	Titus schlägt auf helle Töne des Glockenspiels.
3.	Caroline Wittig	Okay (---) du bist der Hase und ich bin der Igel	Beide spielen in ähnlichem Rhythmus ihre Instrumente: Caroline Wittig rasselt mit den Maracas und macht einmal den Laut <<tsch tsch tsch>, Titus schlägt auf helle Töne des Glockenspiels. Die gemeinsame Bildvertonung dauert 14 Sekunden.
4.	Titus	Ja	
5.	Caroline Wittig	<<amüsiert> Oh ja du bist schneller>	
6.	Titus und Caroline Wittig	((lachen))	
7.	Titus	können wir jetzt eine andere Seite machen	Titus hört auf zu spielen.

Titus verteilt die Instrumente und damit die tierischen Rollen: Er selbst spielt mit helleren Tönen des Glockenspiels den Hasen, ich übernehme mit den Maracas und dem stimmlichen Laut „tsch tsch tsch“ den Igel. Die gemeinsame Umsetzung des Hörbilds ist von Spielfreude auf beiden Seiten geprägt ebenso wie von einer Identifikation mit den vertonten Figuren. Dies zeigt sich im amüsierten Ausspruch „oh ja, du bist schneller“ – mit „du“ ist wohl der Hase gemeint – und im anschließenden gemeinsamen Lachen. Titus beendet nach einer Zeit die gemeinsame Hörbild-Vertonung und fragt im gleichen Moment nach einer weiteren Vertonung einer anderen Seite.

Zusammenfassende Beobachtung

Kinder brauchen Unterstützung, um Bilddetails wahrzunehmen und Bewegungen in Klänge zu transformieren. Die Beharrlichkeit in der Durchführung der Aufgabe und stetiges Nachfragen regen dazu an, das Bild genauer wahrzunehmen, sodass aus dem „ich seh nichts mehr“ ein attentives Sehen entsteht. Für die künstlerische Transformation des Bildes scheint zunächst die körperliche Nachahmung (Titus rennt wie der Hase schnell durch den Raum) naheliegender. Mit meiner Unterstützung widmet sich Titus wieder der Aufgabe ‚Hörbild‘ zu und entwickelt eigene Vertonungsideen. In der Transformation kommt Titus auf ungewöhnliche Varianten (z. B. der Hase wird durch das lautere Glockenspiel vertont, weil der schneller ist als der Igel), während er meinen Vorschlag (der Rhythmus der Spielweise gibt das Tempo an) bewusst ablehnt. Mit dieser Entscheidung für die helleren Töne des Glockenspiels, die mit der Helligkeit des Hasen begründet werden, finden in der Transformation von Bild zu Hörbild explizite Bezüge zwischen Farb- und Klangtönen statt. Die abschließende Inszenierung ist von Identifikation mit den zugeteilten Rollen und (Spiel-)Freude auf beiden Seiten geprägt, was sich im amüsierten Sprechen und Lachen zeigt. Imagination kommt dabei in verschiedenen Formen zum Tragen:⁵⁵ Die intensiv-stimmungsvolle Hörbildgestaltung mit der stark involvierten Spielweise besetzt das Bild emotional. Die Szene wird konkretisiert, indem Bilddetails (wie die fliegenden Stacheln) betont und Figuren durch Klangfarben (helle Töne für den Hasen) charakterisiert werden. Dass darüber hinaus eine Identifikation mit den jeweils verkörperten Rollen stattfindet, zeigt sich im Gespräch über das Spiel. Zudem bettet das Hörbild den auf der Bilderbuchseite gezeigten Moment narrativ ein, indem es nicht nur den Startpunkt des Wettlaufs, sondern auch die ersten Schritte des Rennens vertont. Die Szene wird durch das abrupte Beenden des Spiels abgeschlossen, wobei die Frage danach, ob sie „jetzt eine andere Seite machen“ können, sowohl als Bekundung von aufkommender Langeweile als auch als Vorfreude auf ein neues Hörbild gedeutet werden kann.

Resümee und Abschluss

Der Beitrag arbeitete zu Beginn die zentrale Rolle des attentiven Sehens als Voraussetzung für Imagination heraus. Dieser vertiefte und angereicherte Modus des Sehens ist keine Selbstverständlichkeit und bedarf gezielter Angebote, die das Imaginieren unterstützen. Eine Möglichkeit dazu sind

⁵⁵ Bettina Uhlig 2014, S. 40.

künstlerische Transformationsaufgaben, die Umwandlungen bzw. Umformungen nach sich ziehen und die Rezeption erweitern. Konkret umsetzen lässt sich dies mit Bildvertonungen bzw. Hörbildern, wobei die Raum-Kunstform ‚Bilderbuch‘ zu einer Zeit-Kunstform gewandelt wird. In der Transformation kommt Klangliches und Zeitliches im Bild in den Fokus, was sich bei Lauströers Illustrationen von *Der Hase und der Igel* insbesondere in den Bewegungsdarstellungen der Figuren zeigt. Bei der für die Hörbildgestaltung ausgewählten Bilderbuchseite zum Start des Wettlaufs werden Ähnlichkeiten zwischen Lauströers Bildern und Skizzen von Bewegungsstudien offenbar. Dadurch machen sie in der Rezeption sowohl die Entstehung des Bildes als auch Bewegungsabläufe von Figuren erfahrbar. Gleichzeitig eröffnet Lauströers Farbwahl einen Imaginationsraum zur dramatischen und spannungsvollen Atmosphäre der Szene und lässt die Figuren durch Kontraste hervortreten. Die didaktischen Impulse zu Hörbildern betonen die Bedeutung einer ausgiebigen Bildbetrachtung und ausreichender Spielräume zum Ausprobieren und Erkunden des Materials, bevor die eigentliche Arbeit an der Gestaltung eines Hörbilds beginnen kann. Hierfür braucht es ein schrittweises Vorgehen, das ausgehend von der Bildwahrnehmung Klänge entstehen lässt. Auch in der anschließenden Beispielinszenierung wird deutlich, dass es Anregungen, Impulse und wiederholte Bezüge zur Bildwahrnehmung braucht, um ein attentives Sehen hervorzurufen und die Imagination zur Gestaltung von Klängen zum Gesehenen anzuregen. Die Umsetzung des Hörbilds überrascht durch ungewöhnliche Entscheidungen (Lautstärke statt Rhythmus zur Darstellung von Geschwindigkeit, helle Töne für helle Farben) und zeigt, dass der Blick von Kindern auf Bilder schwer vorherzusehen ist. In diesem Sinne macht der vorliegende Beitrag deutlich, dass es insbesondere zu anspruchsvollen Bilderbüchern wie Lauströers *Der Hase und der Igel* zusätzlich zu literatur- und bildwissenschaftlichen Analysen auch Rezeptionsstudien braucht, um Bilderbücher in ihrer Gänze zu erforschen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brüder Grimm und Lauströer, Jonas: *Der Hase und der Igel*. Bargteheide: Minedition, 2015.

Sekundärliteratur

Da Vinci, Leonardo: *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Nachdruck. Hrsg. von Heinrich Ludwig. Norderstedt:

Hansebooks, 2016.

Dehn, Mechthild: Unsichtbare Bilder. Visual literacy als Aufgabe des Deutschunterrichts? In: Kinder – Lesen – Literatur. Analysen – Modelle – Konzepte. Hrsg. von Monika Plath und Gerd Mannhaupt. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2008. S. 1-32.

Dehn, Mechthild, Merklinger, Daniela und Schüler, Lis: Texte und Kontexte. Schreiben als kulturelle Tätigkeit in der Grundschule. Seelze: Klett Kallmeyer, 2011.

Duncker, Ludwig und Lieber, Gabriele: Bildliterate im Vor- und Grundschulalter. Zur Begründung einer neuen Schlüsselkompetenz im Medienzeitalter. In: Bildliterate und Ästhetische Alphabetisierung. Konzepte und Beispiele für das Lernen im Vor- und Grundschulalter. Hrsg. von Ludwig Duncker und Gabriele Lieber. München: kopaed, 2013. S. 13-35.

Egerer, Katharina und Wittig, Caroline: Digitale Comicinszenierungen in der Grundschule. Bilder mit einem Tablet beleben. In: Literarische Bildung für die Grundschule. Kinder – Literatur – Didaktik (2024). H. 158. S. 260-270.

Fuchs, Max: Ästhetisches Lernen und Lehren in Institutionen. Diskurse – Themen – Zugänge. Werkstattbericht zur kulturellen Schulentwicklung. https://kooperationen-bildungslandschaften.bkj.de/fileadmin/user_upload/kultur_macht_schule/documents/KMS_Fachstelle/PDF/Aesthetisches_Lernen_und_Lehren_in_Institutionen_010411.pdf (19.02.2026).

Fuhrmann, Catharina und Merklinger, Daniela: Literarisches Lernen in Vorlesegesprächen. In: Gespräche über Lernen – Lernen im Gespräch. Hrsg. von Heike de Boer und Marina Bonanati. Wiesbaden: Springer VS, 2015. S. 251-266.

Gauricus, Pomponius: De Sculptura. Hrsg. von André Chastel und Robert Klein. Genf: Librairie Droz, 1969.

Giesa, Felix: Ein Bild, zwei, drei, vier. Comics und Musik, Musik und Comics. In: kjl&m.extra (2012). H. 12. S. 70-81.

Haas, Gerhard, Menzel, Wolfgang und Spinner, Kaspar: Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht. In: Praxis Deutsch 21 (1994). H. 123. S. 17-25.

Heindl, Nina: Die leisen Bildlaute des Chris Ware. Wirk- und Seinsweisen von Sprechblasen und Onomatopöien. In: Bildlaute & laute Bilder. Zur „Audiovisualität“ von Bilderzählungen. Hrsg. von Christian A. Bachmann. Berlin: Christian A. Bachmann, 2014. S. 149-168.

Heinen, Ulrich: Figuren – Bausteine der Bild-Erzählung. In: Erzählen zwischen Bild und Text. Hrsg. von Bettina Uhlig, Gabriele Lieber und Irene Pieper. München: kopaed, 2019. S. 69-102.

Hoffmann, Jeanette: Grafisch erzählte Geschichten im Bilderbuchkinogespräch. David Wiesners *Herr Schnuffels* in der Grundschule. In: MiDU – Medien im Deutschunterricht 1 (2019). H. 1. S. 43-65.

Hoffmann, Jeanette, Egerer, Katharina und Herrmann, Franziska: Analoge Bilder – digitaler Film. Möglichkeitsräume für literaturästhetisches Lernen in Hochschullernwerkstätten. In: lern.medien.werk.statt. Hochschullernwerkstätten in der Digitalität. Hrsg. von Klaus Himpsl-Gutermann u. a. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 2021. S. 196-214.

Hoffmann, Jeanette und Naujok, Natascha: Bilder(bücher). Vieldeutige Medien und ihre Aneignung in heterogenen Lerngruppen. In: Deutschunterricht in der Inklusion. Auf dem Weg zu einer inklusiven Deutschdidaktik. Hrsg. von Johannes Hennies und Michael Ritter. Stuttgart: Fillibach bei Klett, 2014. S. 221-236.

Krummheuer, Götz und Naujok, Natascha: Grundlagen und Beispiele interpretativer Unterrichtsforschung. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Maur, Karin von: Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Karin von Maur. München: Prestel, 1985. S. 3-26.

Naugk, Nadine u. a.: Deutschunterricht in der inklusiven Grundschule. Perspektiven und Beispiele. Weinheim/Basel: Beltz, 2016.

Seitz, Simone: Literaturunterricht für alle – Schule für alle? In: ... alle Kinder alles lehren! – Aber wie?. Hrsg. von Theo Klauß und Wolfgang Lamers. Düsseldorf: Selbstbestimmtes Lernen, 2003. S. 213-223.

Selting, Margret u. a.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion (2009). H. 10. S. 353-402. <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2009/px-gat2.pdf> (15.05.2021).

Uhlig, Bettina: Kunstrezeption in der Grundschule. Zu einer grundschulspezifischen Rezeptionsmethodik. München: kopaed, 2005.

Uhlig, Bettina: Imaginieren lernen. In: Grundschulzeitschrift 27 (2013). H. 262/263. S. 38-41.

Uhlig, Bettina: „Ich sehe etwas, was du nicht siehst.“ Bildsehen und Imagination bei der Betrachtung von Bilderbüchern. In: Bilderbuch und literarästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven. Hrsg. von Gabriela Scherer, Steffen Volz und Maja Wiprächtiger-Geppert (unter

redaktioneller Mitarbeit von Andrea Wetterauer). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. S. 9-22.

Uhlig, Bettina und Linke, Maleen: Bilderbuch-Bilder sehen und verstehen. Ein Modell zur Analyse der Bildkonzepte von Bilderbüchern am Beispiel von *Tina hat Mut* (Tatia Nadareischwili). In: *Anderes anders denken. Diversität und Narration in kunst-, musik- und deutschdidaktischer Perspektive*. Hrsg. von Gabriela Lieber, Bettina Uhlig und Jürg Zurmühle. München: kopaed, 2024. S. 51-92.

Wachtmann, Arne, Oberhaus, Lars und Oetken, Mareile: Künstlerische Transformationen. Einblicke in seminarübergreifende Medientransformationen von Bilderbüchern. In: *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*. Hrsg. von Lars Oberhaus und Mareile Oetken. Bielefeld: transcript, 2017. S. 191-212.

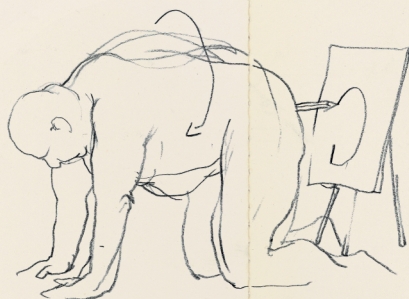
Wardetzky, Kristin: Schwimmen lernen. In: *Die Grundschulzeitschrift* 24 (2010). H. 231, S. 44-47.

Wittig, Caroline: Panellesungen in der Grundschule. Eine rekonstruktive Fallstudie zu multimodalen Transformationen des Comics *Lehmriese lebt!*. Münster: Waxmann, 2022.

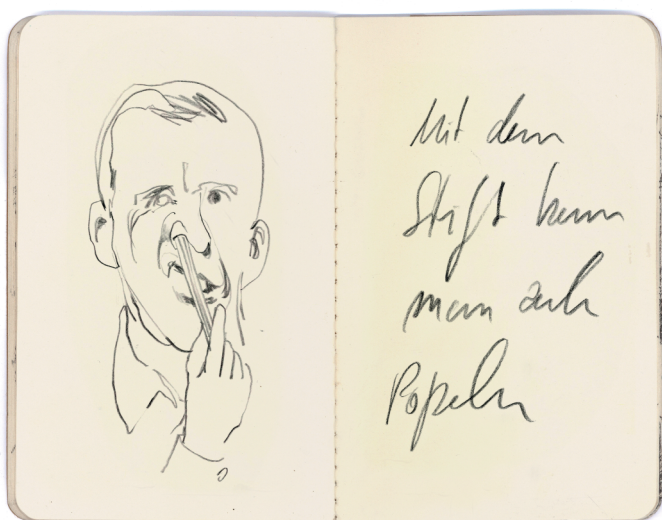
Wittig, Caroline: Comics gemeinsam lesen und (digital) inszenieren. Literaturdidaktische Überlegungen für die Grundschule. In: *Graphic Novels und Comics im Literaturunterricht. Analysen und didaktische Perspektiven*. Hrsg. von Thomas Möbius und Janika Frei-Kuhlmann. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2025. S. 115-138.

Mein Umweg zum Bild

Jonas Lauströer



Mit dem richtigen Dreh ist
Kreuz malen gar leicht.





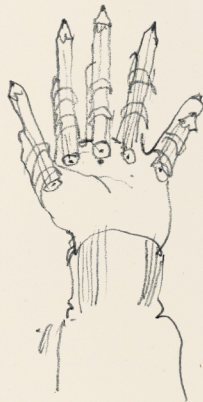
Statt Zeichnen
geht auch
Malen



Um die Wurst von innen
zu verstehen muss ich
sie in Scheiben
schneiden



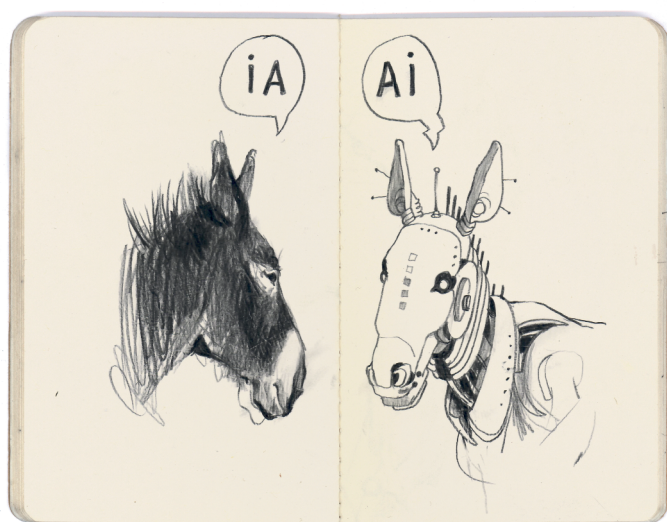
Abgabe-Schreib



Manchmal
muss alles
ganz schnell
gehen, dann
tun mir die
Finger weh!

Nimm doch nicht
so viel Gewicht,
dann ist es nicht
so schwer!





Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger

Prof. Dr. Andrea BARTL, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Alina BEHREND, Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Prof. Dr. Tobias Kurwinkel) am Institut für Germanistik an der Universität Hamburg

Prof. Dr. Ina BRENDEL-KEPSEK, Professorin für Neuere deutsche Literatur und Literaturdidaktik an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe

Nadia BUDDE, Illustratorin und Autorin

Dr. Ben DAMMERS, Akademischer Rat a.Z. in der Arbeitsgruppe „Literatur – Bild – Medium“ am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln

Alicia FUCHS M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Prof. Dr. Andrea Bartl) am Institut für Germanistik an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Dr. Kathrin HEINTZ, Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Literaturwissenschaft und -didaktik am Institut für Germanistik an der Rheinland-Pfälzischen Technischen Universität Kaiserslautern-Landau in Landau

Prof. Dr. Jeanette HOFFMANN, Professorin für Didaktik der deutschen Literatur und Direktorin des EduSpace Children's Literature Laboratory (ChiLiLab) an der Fakultät für Bildungswissenschaften der Freien Universität Bozen

Prof. Dr. Tobias KURWINKEL, Professor für Neuere deutsche Literatur, insbesondere Literatur und Kinder- und Jugendkulturen an der Universität Hamburg

Jonas LAUSTRÖER, Illustrator und Dozent an der Züricher Hochschule der Künste

Elisabeth von LEON, Forschungsassistentin des Eduspace Children's Literature Laboratory (ChiLiLab) und Lehrbeauftragte für Kinderliteratur an der Fakultät für Bildungswissenschaften der Freien Universität Bozen

Hon.-Prof. Dr. Maria LINSMANN-DEGE, Honorarprofessorin an der Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung an der Universität zu Köln

Dr. Mirijam STEINHAUSER, Abgeordnete Lehrerin im Fach „Deutsch mit Sprecherziehung“ an der Pädagogischen Hochschule in Weingarten

Dr. Caroline WITTIG, Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Germanistik/Didaktik der deutschen Sprache und Literatur (Literaturdidaktik) an der Bergischen Universität Wuppertal

